

Gustavo Giovannini
Francisco Salaris
(Eds.)

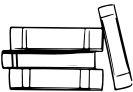
An abstract painting with a complex, layered composition. It features bold, expressive brushstrokes in a palette of earthy tones (ochre, terracotta, beige) and cooler hues (teal, blue, green). Dark, gnarled, branch-like forms in deep blue and black emerge from the lower left, reaching upwards. The overall effect is one of organic complexity and emotional intensity.

Lecturas de Kafka, un siglo después

Lecturas de Kafka, un siglo después

Gustavo Giovannini
Francisco Salaris

(Eds.)

Colecciones
del CIFFyH 

Lecturas de Kafka, un siglo después / Gustavo Giovannini ... [et al.]; Editado por Gustavo Giovannini; Francisco Salaris. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Delegación Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025.

Libro digital, PDF - (Colecciones del CIFFyH)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1902-4

1. Lectura. 2. Crítica Literaria. I. Giovannini, Gustavo II. Giovannini, Gustavo, ed. III. Salaris, Francisco, ed.

CDD A860

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

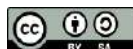
Córdoba - Argentina

1º Edición



Diseño gráfico y diagramación: María Bella

2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)

Lecturas de Kafka, un siglo después



Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Dra. Alejandra Castro

Vicedecana

Dra. Andrea Bocco

Área de Publicaciones

Coordinador: Juan Pablo Gorostiaga

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Lic. Isabel Castro Olañeta

Secretaría Académica: Lic. Marcela Carignano

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. María Angélica Vega

Área Filosofía: Dra. Natalia Lorio

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez

Índice

13 | Prólogo

17 | Sección I: Aspectos formales y temáticos de la obra de Kafka

19 | «Lo que llamamos camino es vacilación». Sobre la noción de camino en los «aforismos» de Kafka

por Juan Valentín Brito

29 | El artista y su arte en el mundo escriturario de Franz Kafka

por Hebe Castaño

41 | El arte expulsado del paraíso. [Anotaciones en torno a Franz Kafka: transformaciones inquietantes y correspondencia familiar]

por Fernando Castro Flórez

51 | Kafka, la literatura como cábala

por Francisco Salaris

59 | Sección II: Kafka y otros autores. Estudios comparados

61 | Lo absurdo historizado y los juegos del lenguaje ante lo siniestro. Kafka en escrituras argentinas

por Jorge Bracamonte

73 | Kafka, Melville y el des-habitar

por Marcelo G. Burello



83 | La conciencia del absurdo y la ruptura del tiempo como síntomas del fracaso existencial en la obra de Kafka y Buzzati

por Annalisa Farina

93 | Los enigmas del arte: crimen, culpa, justicia y objetivación artística de la condena en Franz Kafka y en Leo Perutz

por Mariela Ferrari

103 | Matar la escritura: el escrúpulo de la perfección en Kafka a la luz de las reflexiones de Bernardo Soares

por Flavio Krüger

111 | Tragicomedia de un profundo desamparo: lectura comparada entre *El fondo del vaso*, de Francisco Ayala, y *El proceso*, de Franz Kafka

por Francisco Martínez

121 | Kafka y Dickens. Algunas Anotaciones

por Adriana Massa

131 | Informe sobre simios educados. E.T.A. Hoffmann y Franz Kafka

por Gabriel Pascansky

141 | Cavar una salida del mundo moderno. Animalidad y extranjería en Franz Kafka y Nacha Vollenweider

por Atilio Rubino y Ariadna Quiroga

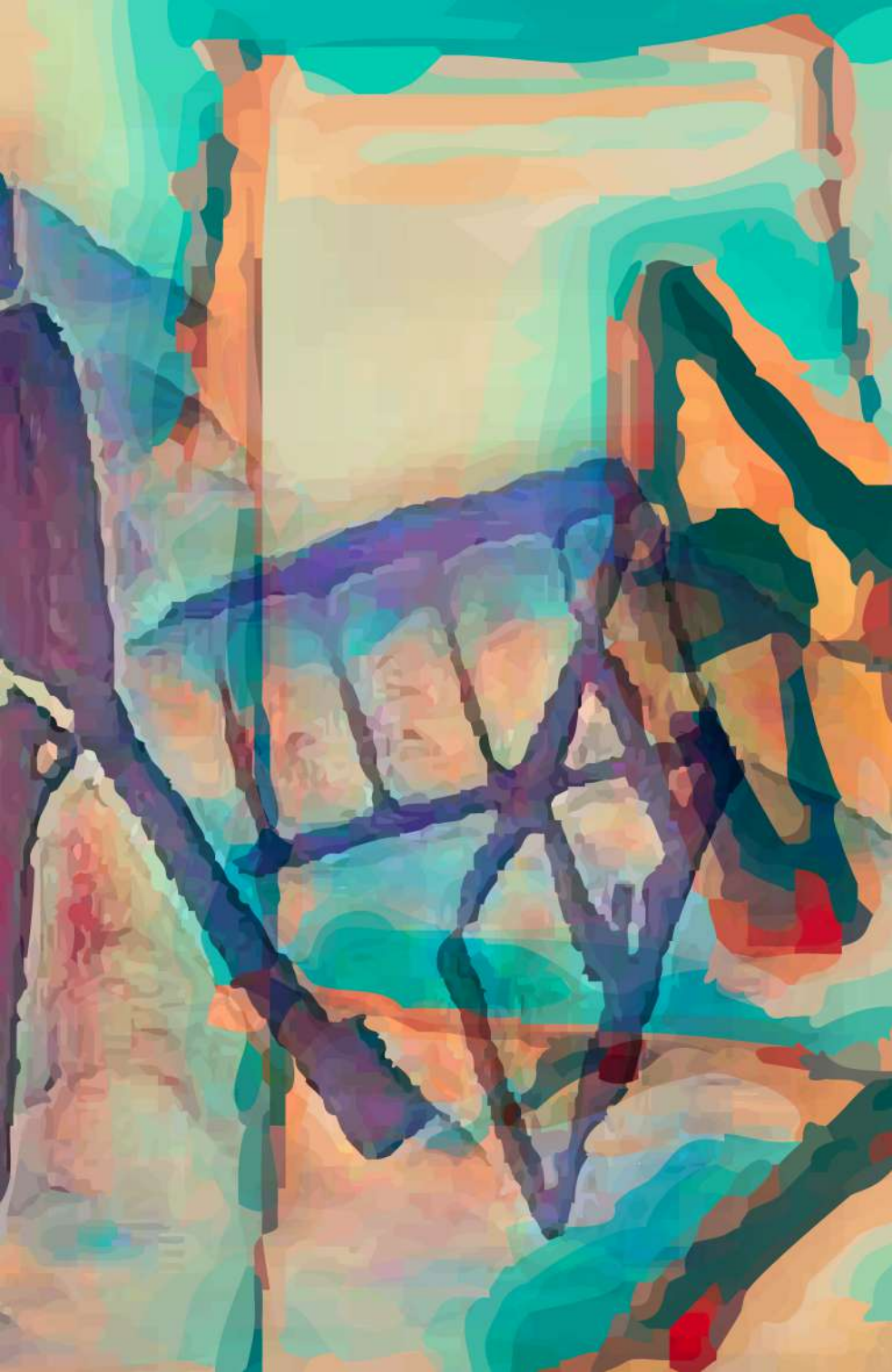
151 | De Job a Kafka. Una comparación entre épocas

por Ricardo Sanmartín Arce

161 | Preciado-Kafka: de “Informe para una academia” a Yo soy el monstruo que os habla

por Facundo Saxe







Prólogo

Gustavo Giovannini*

En su ensayo titulado “Franz Kafka: la construcción de la muralla china”, Walter Benjamin hace énfasis en la necesidad de leer a Kafka desde su propio mundo de imágenes (*Bildwelt*), un mundo que, por su capacidad de proyección, podría llamarse profético. De este modo, el filósofo deja de lado muy tempranamente las interpretaciones psicologistas que por entonces dominaban la recepción crítica de Kafka y habilita una lectura que, poniendo en cuestión el arco simbólico interpretativo, propicia en adelante un acercamiento a los textos desde su literalidad. En ese sentido, el mismo Kafka se refiere en sus *Diarios* a la “imposible abundancia” de su propia obra, como una forma de señalar las infinitas bifurcaciones que esta ofrece. Líneas de paso tan caóticas como fugaces se entretajan en el mapa de un autor inclasificable que en la actualidad reafirma más que nunca su significación. Ya sea desde el abordaje experiencial que realiza Canetti, pasando por los aportes de Hannah Arendt, quien a través de una “razón poética kafkiana” encuentra el indicio de la espontaneidad creadora en su máxima expresión, hasta la lectura deleuziana donde la literatura se vuelve una potencia pensada en la propia lengua para hacerla implosionar, los textos de Kafka se sustraen al poder interpretativo de turno y se encaminan a una instancia libre de intenciones. Vuelto cartografía de una imposibilidad, el relato kafkiano siempre a punto de escribirse nos invita a repensar su lugar actual en la literatura.

Precisamente a partir del carácter escurridizo de su obra, Kafka nos conduce a una nueva forma de escribir, de leer y de interpretar, y quizás por esto no sea vano leerlo como un *artefacto*, como un *dispositivo* que produce cambios no sólo en el campo literario, sino también en nuestra forma de percibir el mundo y de relacionarnos con lo real. A eso se debe que sea considerado uno de los autores fundamentales del siglo XX, el siglo kafkiano por antonomasia.

El escritor, fallecido el 3 de junio de 1924 en Kierling, en cercanías de Viena, tuvo, y tiene hasta la actualidad, una relación intensa con las

* Universidad Nacional de Córdoba / gustavo.giovannini@unc.edu.ar

literaturas hispánicas. Su caso constituye un claro ejemplo de recepción temprana y de integración plena y enriquecedora al universo literario de nuestra lengua. La traducción anónima de *La Metamorfosis*, que aparece en 1925 en *Revista de Occidente*, es la primera obra de Kafka vertida a una lengua extranjera. La primera versión francesa data de 1928 y la traducción al inglés recién se publica en 1937. Ese texto pionero, que sirvió de modelo a las múltiples traducciones que vinieron después, no estuvo exento de polémica. Ya es conocida una primera atribución a Borges, después de que una reedición en la década de 1940 fuera firmada por él. Si bien en la actualidad la autoría de Borges está prácticamente descartada por la crítica, las especulaciones no han terminado. José Ortega Spottorno pensó que la traductora pudo haber sido Margarita Nelken, aunque no se pudieron recabar pruebas documentales. Las últimas investigaciones, como la de José María Paz Gago (2024), apuntan a Ramón María Tenreiro como el traductor detrás del texto anónimo.

En su estudio panorámico sobre la recepción de Kafka en el mundo hispánico, *Kafka en las dos orillas* de 2013, Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin establecen cuatro momentos en los que la crítica latinoamericana y española se ocupó del autor nacido en Praga: en un principio tenemos el descubrimiento y las primeras traducciones al castellano (1925 – 1945); luego, la canonización de su obra a través de revistas literarias y editoriales prestigiosas; una tercera etapa está marcada por la reactivación de la crítica española mediada por las teorías literarias (1965 – 1983) y, en cuarto lugar, lo que las autoras llaman los años de “silencio kafkiano” en las décadas de 1980 y 1990.

La obra de Kafka no es consagrada desde un principio en el ámbito académico, sino que es difundida por las revistas literarias, la prensa cultural y a través de prestigiosas editoriales latinoamericanas. La crítica se inicia en España con una reseña escrita por Ramón María Tenreiro y publicada en *Revista de Occidente* en 1927 (que, curiosamente, tuvo un tono bastante negativo: caracteriza sus novelas como “pesadillas llenas de oscuridad y congoja”). En 1935, Borges inaugura en Argentina el proceso de recepción crítica en Latinoamérica con una reseña en el diario *La Prensa*, en ella ya aparece configurada la dialéctica entre el sueño y la pesadilla. Lo onírico, lo metafísico y lo religioso van a constituir los núcleos interpretativos de la obra kafkiana en estas primeras décadas. Tal como se observa en los textos sobre Kafka de Eduardo Mallea en Argentina,

Alberto Quintero Álvarez en México o María Zambrano, durante su exilio en Cuba. La ocupación con la obra de Kafka involucra a importantes escritores latinoamericanos del siglo XX: Octavio Paz, Guillermo Cabrera Infante, Gabriel García Márquez y más recientemente, César Aira y Martín Kohan, así como a los filósofos Martín Hopenhayn en Chile y Félix de Azúa en España.

No quisiéramos dejar de referirnos a un académico que trabajó desde esta Universidad de Córdoba y dedicó muchos años al estudio de la obra de Franz Kafka. El interés de Oscar Caeiro abarcó toda la obra kafkiana, pero le interesaron especialmente aquellos temas relacionados con el judaísmo como tradición religiosa y cultural. Al comentar la célebre carta de 1922 dirigida a Max Brod en la que Kafka expresa el deseo de que su obra se pierda en la vorágine del tiempo, dice lo siguiente:

Desde que murió hasta ahora, todo lo que escribí ha sido valorado por su perfección artística y por el acierto con que ha captado la interioridad humana. Es uno de los autores cuya obra ha de durar mientras dure la humanidad. Y su gesto netamente humano ha sido, precisamente, reconocer que hay algo superior a él. Como el artista del hambre, se dejó morir porque no encontró comida que le gustara. Se consideró prescindible, supuso que sus visiones eran frágiles, impregnadas de melancolía. Pero él ya no podía modificar lo que había hecho a conciencia con su intuición y su arte. No lo desecharon, no desistieron de interpretarlo, se volvió imprescindible. (Caeiro, 2013, p. 52)

En concordancia con esta tradición de estudio de la obra del gran escritor praguense, presentamos aquí una serie de artículos, que abordan el corpus kafkiano desde distintas aristas, con la intención de dar cuenta del estado actual de la recepción académica en nuestro medio. Los textos se han agrupado en dos grandes secciones: la primera, *Aspectos formales y temáticos de la obra de Kafka*, contiene estudios específicos sobre los escritos del autor desde diversas perspectivas: lo biográfico y existencial (Castro Flórez); los vínculos con la cábala (Salaris); la figura del artista en la obra tardía del autor (Castaño); los problemas de interpretación de los aforismos (Brito). Una segunda sección, *Kafka y otros autores. Estudios comparados*, contiene escritos que analizan algunas de las múltiples conexiones entre Kafka y otros autores tanto de habla alemana como de otros

ámbitos culturales. En ella se analiza la integración plena de los textos del autor checo al sistema literario argentino desde mediados del siglo XX (Bracamonte); la relación peculiar entre Kafka y H. Melville y la historia del descubrimiento de semejante paralelismo literario por parte de la crítica (Burello); la presencia de la obra de Ch. Dickens en Kafka (Massa); las importantes conexiones entre Kafka y el gran autor romántico alemán E.T.A. Hoffmann (Pascansky); Kafka en autores de la Península Ibérica como F. Pessoa (Krüger) y F. Ayala (Martínez); la obra de Kafka también aparece en relación a otros importantes escritores europeos de principios del siglo XX como el italiano D. Buzzati (Farina) y el austríaco L. Perutz (Ferrari); la insoslayable presencia kafkiana se indaga también en la reciente novela gráfica de N. Vollenweider (Rubino y Quiroga), como en el ensayo filosófico de P. Preciado que tensiona la relación entre género y psicoanálisis (Saxe) y desde la hermenéutica antropológica se indaga en la relación fundamental entre Kafka y el *Libro de Job* (San Martín Arce).

Referencias

Caeiro, Oscar (2013). *Leer a Kafka. El hombre de las mil agonías*. Buenos Aires: Quadrata.

Paz Gago, José (2024). Primera traducción de un texto de Kafka a una lengua extranjera: *La Metamorfosis* de *Revista de Occidente*. *Revista de Occidente*, n° 517, 2024, pp. 59-68.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Sección I

**Aspectos formales y temáticos
de la obra de Kafka**



«Lo que llamamos camino es vacilación». Sobre la noción de camino en los «aforismos» de Kafka

Valentín Brito*

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg;
was wir Weg nennen, ist Zögern
Kafka

“Hay solo un destino, pero no hay camino; lo que llamamos camino es vacilación”, dice el “aforismo” tachado que continúa al número veintisiete y antecede al veintiocho en la serie de los 109 *Aforismos*. Pero si sumamos los aforismos tachados por Kafka, que el editor, nadie menos que Max Brod, incluyó en las *Gesammelte Werke* (1953), y restamos el 104 que fue eliminado, incluso por el propio autor, intuimos que tendríamos un total de 112 aforismos. De entrada, los títulos y catálogos resultan engañosos. El fragmento que encabeza este trabajo es un intento fallido, por lo menos a los ojos de Kafka, que debía o bien reformularse o bien eliminarse, y que, no obstante, quedó como escoria de una herrería inconclusa, aún en pleno desarrollo. Y quizá es allí donde debemos buscar la fuerza de estas pequeñas piezas, de estos intentos que no terminan de acabarse del todo, como los miembros de una materia incesante que se escapa, incluso, a la mano que desea ordenarlos. Es por eso que cierta crítica, atenta a la dificultad que estos textos proponen, opta por buscar lo necesario y olvidar el carácter independiente de estos supuestos “aforismos”. Otra parte de la crítica, más afinada, ha optado por acercarse a estos textos en toda su complejidad, a fin incluso de perderse si resulta necesario. Es el caso de Werner Hoffmann (1988)¹, que busca una renovada mística judía en los aforismos y, de hecho, para su suerte, parece hallarla. Diferente es el caso de Roberto Calasso (2005), que atiende a la historia de la configuración de estas piezas, al trabajo material con el papel y la palabra que Kafka

1Hoffmann, W. *Los aforismos de Kafka* (1988, pp. 30-170).

* Universidad Nacional de Córdoba / valentinbritovale@gmail.com

realiza y a la discontinuidad que implica volver sobre estos textos que, en su engañosa brevedad, atentan con desmontar la lógica de cualquier interpretación. Sin embargo, Calasso acierta al observar la brevedad y limpidez de estos fragmentos que no pueden ser entendidos en términos de “aforismo”, si esto implica la “sentencia”. Imposible exigir a estas piezas cualquier amplificación o concatenación, cualquier redundancia, estos fragmentos se rebasan a sí mismos². Como si cada pequeño texto estuviera signado por un esfuerzo por superar al anterior y no en un afán de concatenación, Kafka, que estaba enfermo de conocimiento, busca ahora ir más allá del conocimiento: “Nadie se puede conformar con el conocimiento solo, sino que tiene que esforzarse por actuar de acuerdo con él”, de modo que: “a tal fin no le ha sido dada la fuerza suficiente, de ahí que tenga que destruirse a sí mismo, aun corriendo peligro de no recibir por ello la fuerza necesaria; más no le queda otra cosa que este último intento [*Versuch*]” (Kafka, 1988, p. 21). A quien intenta ir más allá del conocimiento le será grata tan solo la suerte del intento o tentativa, que el idioma alemán condensa en la palabra *Versuch*. Es allí donde quizá podamos encontrar un indicio de clave, más que una clave, ya que adentrarse en estos fragmentos es necesariamente escabroso, en consecuencia, se corre el riesgo de destruirse uno mismo. Estos intentos, cada uno a su manera, desde el primero hasta el último, incluyendo los anulados y los innumerados, son un aviso de la empresa que Kafka entendía como el único *camino* posible para él. Es por eso que la noción de camino (*Weg* y sus derivados *Fahrt*, *Gang* o *Gangart*) resulta acertada para acercarnos a estos fragmentos, entendidos como intentos en proceso, como tentativas de un camino posible aún en su imposibilidad. Camino que solo Kafka podía emprender.

Los fragmentos que tratan explícitamente la noción de camino son los números 1, 13, 15, 21, 27*³, 38, 39b, 45, 76, 77* y 89. Sin embargo, en general, los temas abarcados en todos los fragmentos son discontinuos, tienen resonancias diversas: se habla del pecado, del paraíso perdido o

2 Calasso, R. K. (2005, pp. 319-334).

3 Cada vez que se mencione un número seguido de un asterisco (*) debe entenderse que no nos referimos al fragmento numerado en concreto, sino al fragmento anterior a dicho número que fue tachado por Kafka e incluido, sin numeración alguna, por Max Brod en la edición final y ha señalado, además, con una estrella el inicio de cada fragmento como una suerte de nomenclatura para diferenciarlos, según la edición del 53.

de lo divino, solo por dar ejemplos evidentes, pero no se podría afirmar que dos fragmentos traten el mismo tema del mismo modo. Así, a veces el camino “verdadero” es una especie de cuerda tendida apenas contra el suelo, “parece destinada más a hacer tropezar que a que se camine por ella” (Kafka, 1988, p. 9), pero otras veces el camino es donde sale al encuentro de uno la divinidad, mientras se es llevado de una celda a otra: “Tiene cierta influencia que, durante el traslado [*Gang*], se presentará casualmente el Señor para ver al prisionero y decir: ‘No volváis a encerrar a éste. Viene conmigo’” (Kafka, 1988, p. 11). Está claro que el camino es algo que necesariamente ha de recorrerse, por más que uno no lo desee, ha de tropezarse con él, por eso “ponte de parte del mundo”, porque es allí donde yace el camino (Kafka, 1988, p. 16). Puede optarse por la velocidad, azuzando los caballos, como reza el fragmento 45, pero la velocidad no traerá consigo la felicidad ni mucho menos la anulación del dolor. Se trata más bien de salirse del carruaje, poder destruir las riendas que nos ligan al carruaje, que nos orillan a la carrera inservible, porque es una carrera que no fuimos capaces de elegir: “no arrancar el bloque de su asiento [*Fundament*], lo que es imposible; sino destrozar las correas y, así, el alegre viaje vacío” (Kafka, 1988, p. 15). Si la primera señal del conocimiento es el deseo de querer morir, porque “esta vida parece insoportable; otra, inalcanzable”, resultará más fácil ser llevado de una jaula odiada a otra que se aprenderá a odiar, esperando a que el Señor aparezca para liberarnos: es la salvación de quien solo espera. Sin embargo, Kafka no podía esperar más. Al igual que Pascal –quien fue uno de sus maestros en el arte fragmentario– entiende que la costumbre, la base o *Fundament* del carruaje, moldea a la vez que retiene. Uno no puede librarse de la cultura donde ha sido formado, pero sí puede destrozar las riendas que lo ligan a una carrera ajena. Solo entonces el camino aparecerá como “alegre” a la vez que “vacío”, cuando ha cesado la velocidad impuesta, de modo que “el espíritu solo se vuelve libre cuando deja de ser sostén” (Kafka, 1988, p. 20). Pero el problema verdadero solo acaba de presentarse, una vez lanzado del carruaje... ¿A dónde irá el hombre? ¿Podrá realmente hacerse cargo de cada paso en el vacío que tiene en frente y alrededor? Uno quisiera decir no a la incesante marcha del mundo (“Aquí no echo anclas”) y de repente siente cómo la ola lo rodea y arrastra. Sin embargo, queda la respuesta que el mismo Kafka pudo otorgarse y que, con el miedo de caer en la categorización, tachó: “Acechando, angustiosa, esperanzada rodea la respuesta a la pregunta, busca con deses-

peración [...] la sigue por los caminos más absurdos, es decir, los que más apartan de la respuesta” (Kafka, 1988, p.19). Es la indeterminación de los caminos el obstáculo principal para avanzar conforme a una respuesta. Por eso, antes de cualquier acción que salve al mundo, la tarea reside primero en uno mismo: “Tú mismo eres la tarea. No hay ningún discípulo a lo largo ni a lo ancho” del camino vacío y alegre. (Kafka, 1988, p.12).

Kafka había llegado a un punto límite al momento de escribir estos fragmentos. Ya al amparo de su enfermedad, que le permitía desligarse de Felice y del trabajo, tenía ante sí la inmensidad del camino, la inmensidad de los campos de Zürau. Pero rápido es su desencanto, las “ratas” durante la noche, como escribe a Brod, Baum y Weltsch en reiteradas cartas, lo amenazan, impiden su trabajo. Anota en los *Diarios*: “Miedo a la noche, miedo a la noche” (Kafka, 2015, p. 508) luego de los primeros días en Zürau. Aún en la tan ansiada libertad, aún lanzado del carruaje, la imposibilidad de escribir sigue lacerando su destino: “En la paz no avanzas, en la guerra te desangras” (Kafka, 2015, p. 503). Kafka se había reducido en todas las otras direcciones, escribir constituía el único fundamento de su existencia, pero cuando más cerca parece estar de lograrlo, más patente es su fracaso, como en la mística judía: cuando más cerca está de fundirse el principio femenino con el masculino para restituir el orden primigenio, más cerca está la tentación: el Árbol del Conocimiento y con ello, la caída (*Sündenfall*). La expulsión del paraíso es inevitable. Kafka se estanca, se pregunta si quedan fuerzas a su espíritu para su trabajo, “el mayor de todos” (Kafka, 2015, p. 505), pero se embota, no puede comenzar. Es entonces que tenemos la sección de los “cuadernos en octavo” (*Die Oktavhefte*) que en la edición del 53 preparada por Brod aparecen separados de los *Diarios*. Cuando uno se acerca a los cuadernos en octavos se sorprende de tantos fragmentos, tantas piezas inconclusas, que algunas han pasado a la posteridad, como “El silencio de las sirenas” o “La verdad sobre Sancho Panza”, pero más sorprende encontrar, al inicio, al final o al medio de estas anotaciones “diarias”, los fragmentos que conformaron luego los “aforismos”. Kafka, haciendo economía de sus fuerzas y, trabajando con esa reducción al mínimo que era su virtud principal, escribe y fragmenta. Kafka emplea el proceso inverso a Pascal –que escribía pequeñas sentencias y desde ese núcleo primordial se expandía hacia piezas más generales–, él atomiza,

recorta y separa⁴. Y no conforme con eso, aún encuentra fallos, aún le parecen imperfectas sus creaciones. El escrúpulo de rigurosidad impide dar cualquier tarea por concluida. Es por eso que el trabajo que aguarda a Kafka es el mayor de todos: porque resulta interminable, su esfuerzo carece de fin, así como de esperanza su pasión (Blanchot, 2018). Sin embargo, la esperanza o su ausencia no importan una vez iniciada la marcha incesante donde el camino vendrá a reconciliarse con el destino.

Si hay algo que Kafka hace en Zürau es leer y releer. Retoma lecturas de místicos judíos, de Tolstoi y de Kierkegaard. En este último, que Kafka ya había revisado años atrás, reconoce un auxilio. Para Kierkegaard es la falta de espiritualidad lo que extravía al hombre. El extravío consiste en una seguridad siempre satisfecha, de ahí que estos hombres no se angustien, y que no puedan tomar nada “a pecho como auténtica tarea” (Kierkegaard, 1984, p. 127), en consecuencia, viven como idólatras del instante, de lo material o de cualquier charlatán. El punto opuesto es la figura del *genio*, que para Kierkegaard se cifra en un sujeto capaz de leer el “texto invisible del destino” en la proximidad de las cosas. El genio todo lo puede, sin embargo, está pendiente de una bagatela que a nadie interesa, pero es en esa bagatela donde el genio cifra su destino. Es en la nimiedad, en las piezas microscópicas, como los fragmentos de los “aforismos”, en donde Kafka pudo encontrar el suyo. Pero no debe verse solo a la literatura como la bagatela del supuesto genio kafkiano, a la que, no obstante, Kafka rendía una devoción insaciable, sino en el *modo* de encarar esa cosa indefinible que llamamos vagamente literatura. Al fin y al cabo, es el modo lo que hace al camino, *Gangart* o manera de andar, manera de transitar el camino. El fragmento 89 propone el problema de la libre voluntad del hombre. El hombre es libre si elige su “forma de andar” o “marcha”, pero el camino es tan laberíntico que no puede evitar perderse. De eso resulta que, en lo fundamental, no hay tres tipos de voluntades y, en realidad, “no hay lugar para ninguna voluntad, ni para la libre ni para la sierva”. Nuestros destinos están oscuramente sellados, pero solo al genio corresponde ver el texto invisible del destino en lo inmediato.

“Lo que llamamos camino es vacilación”, más que un reproche resulta un descubrimiento. La palabra empleada por Kafka es un verbo sustanti-

4 Kafka llega incluso a copiar cada “aforismo” en hojas individuales de 14,5 x 11,5. Para más detalles del proceso de atomización de los “aforismos” véase Calasso, 2005, pp. 324-325.

vado, *Zögern*, que significa vacilar, pero también no decidirse, retardar, ir de acá para allá, sin objetivo (*hin- und her, ohne Zweck*). Es en la ambigüedad de la noción de Destino (*Ziel*) donde Kafka juega su existencia completa, ya que el destino general es la muerte, que está cerca de la divinidad por ser un pasaje a lo absoluto (*Ziel als Tod*). Solo en la muerte las cosas vuelven a un estado de total completitud: “No hay un haber, solo un ser, un ser que anhela el último aliento, que anhela asfixiarse” (Kafka, 1988, p.13). Sin embargo, está la otra dimensión del destino, la individual, la funcionalidad que cada uno puede o no asignar a su vida, al destrozar las riendas del carro: el destino como objetivo (*Ziel als Zweck*). La angustia persiste enmascarada aún en los hombres sin espiritualidad, es decir que la angustia es permanente, pero se hace más insoportable cuando se mantienen separadas las dos dimensiones del destino. Aquel que logra encauzar su destino a la vez que retarda la muerte; no será más feliz, sino menos desdichado, pero estará en consonancia el camino trazado con el destino inaprehensible, lo negativo y lo positivo. “Todavía se nos ha encargado hacer lo negativo; lo positivo ya nos ha sido dado” (Kafka, 1988, p. 12). Kafka entiende la ambigüedad del destino de modo que encuentra la forma de conjugar ambas dimensiones del destino, aunque “encontrado” no signifique menos doloroso. Kafka entiende su tarea como infinita, al igual que el camino: “Tan firmemente como la mano agarra la piedra. Pero la agarra sólo para arrojarla tanto más lejos. Pero también a esa lejanía lleva el camino”. Penosa alquimia es la literatura, una vez que un trabajo se ha concluido, se arroja más lejos la piedra y se debe comenzar de nuevo, “el camino es infinito, no hay nada que quitar, nada que añadir y, sin embargo, cada uno agrega todavía su vara infantil. ‘Ciertamente tienes que recorrer también esta vara de camino, nada se te va a olvidar’” (Kafka, 1988, p. 14)⁵. Kafka, menos preocupado por su enfermedad que por su destino, ha descubierto la clave, el modo. De allí el sufrimiento incesante: escribir, no escribir, volver a escribir, no poder dejar de escribir. Descubierta la oscura lógica que el destino ofrece, intuita más allá del cristianismo y del judaísmo, de la tradición y de las lecturas realizadas, sólo Kafka puede leer en la inmediatez su situación. Anota en el *vierte Oktavhefte*: “Yo, no obstante, no fui guiado a la vida por la mano del cristianismo, que ya se hundía

5 Años más tarde escribe a Milena: “Es cierto que es una comprobación, pero solo una comprobación hecha en el camino y el camino es interminable” (Kafka, 2008, p. 22).

pesadamente, como Kierkegaard y no atrapé la última punta del manto de plegaria judía que volaba como los sionistas. Soy el final o el comienzo” [“Ich bin nicht von der allerdings schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davon- fliegenden jüdischen Gebetsmantel noch gefangen wie die Zionisten. Ich bin Ende oder Anfang”] (Kafka, 1953, p. 121)⁶. Si se decide por cualquiera de los caminos *ofrecidos*, su fin es claro, deberá permanecer desdichado y, para colmo, sin motivo positivo; si opta por el comienzo, la tarea será interminable, pero será, de aquí en adelante, un destino integrado, cifrado en cada intento, en cada *Versuch*, en cada trabajo recommenzado. Uno de esos intentos, quizá el más cercano a una respuesta, fue el fragmento 90: “Dos posibilidades: hacerse infinitamente pequeño o serlo. Lo segundo es perfección, por lo tanto, inactividad; lo primero, comienzo, por lo tanto, acción” (Kafka, 1988, p.23). El escritor se hace infinitamente pequeño, solo a favor de que su arte persista. El arte, si se atreve a buscar la perfección que, claro está, no tiene de antemano, requiere la acción. Si bien fracasado en todos los otros ámbitos terrestres, el esfuerzo mayor de Kafka se da aquí, en el *eterno comienzo*, en la lucha reanudada una y otra vez. Quizá por eso, años más tarde, cuando escribe a Milena recordando la “mejor época” de su vida, refiriéndose claramente a Zúrau, donde llevó a un punto sin precedentes su capacidad de creación a la vez que suturaba la escisión de su destino. Y no se trata de una mera “revelación”, sino más bien del enfrentamiento a lo “indudable” que en el mismo había: “Y, sin embargo, no debiste modificarte mucho, solo reajustaste los antiguos y estrechos contornos de tu naturaleza” (Kafka, 2008, p. 72). Lo “indudable” es solo otra modulación de “lo indestructible” que todo hombre necesita para poder vivir: “El hombre no puede vivir sin una confianza duradera en que hay algo indestructible en él; tanto lo indestructible como también la confianza en ello pueden permanecer constantemente ocultos” (Kafka, 1988, p. 16). El logro de Kafka –uno de los pocos de su vida– es haber descubierto lo oculto para sí mismo.

¿Está emparentada la doble dimensión de destino con lo divino? Quizá. No es este trabajo un lugar donde esa pregunta pueda responderse. El problema es que Kafka se ocupa de cuestiones que atienden al hombre en y más allá del mundo inmediato. Es de entender, entonces, que se quiera ver en su obra una renovada defensa de la ortodoxia. De ese modo, Max

6 La traducción es propia.

Brod publica los fragmentos con el título de *Consideraciones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero* [*Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*]. Interesante es señalar que Brod comete el mismo error que años atrás había cometido Kurt Wolff, el editor de Kafka que, como buen comerciante, intentó crear una “saga” kafkiana. ¿A qué nos referimos? Como el primer libro del autor checo se tituló *Contemplación* [*Betrachtung*], entonces todo lo que se editara bajo el nombre de Kafka serían “Contemplaciones” o “Nuevas contemplaciones” [*Neue Betrachtungen*]⁷, como Wolff tituló, sin el permiso del autor, su segundo libro. En esa misma línea se inserta Hoffmann, que –a la inversa de Kafka, que lee la Cábala desde la literatura– lee la literatura desde la Cábala. Incidentalmente, Kafka encuentra a Maimónides y a los místicos sefardíes. El problema es que Kafka, como el mismo Hoffmann admite, había tenido un contacto “de segunda mano” con los textos místicos judíos (1988, p. 152), es decir que podemos encontrar en Kafka una tendencia a la paradoja, pero no significa que encontremos una defensa de la ortodoxia judía. Como Scholem aclara (1988, pp. 109-110), el pensamiento de la Cábala judía es claramente *asintótico*, es decir, que se expresa a través de imágenes que nunca alcanzan a esclarecerse por completo, de modo que los símbolos preponderan por sobre los conceptos. He allí lo que Kafka toma, nada más. En consecuencia, su literatura nos asombra y desconcierta a la vez, de ahí que nunca estemos seguros de lo que se dice, pero lo intuimos oscuramente. En los fragmentos, Kafka lleva al extremo el trabajo simbólico por sobre el conceptual, cada pieza es un intento renovado, irreductible al anterior, de imágenes cuyo significado, cerca de la paradoja muchas veces, se escapa: el fragmento incita a la fuga. Sin llegar del todo a creerlo, hemos hallado, quizá, una guía, un sendero. El camino propuesto por Kafka no es para nada el *camino verdadero*, sino *su* camino verdadero. Tangencialmente, también nosotros podemos interrogarnos por el nuestro, pero el camino siempre vuelve a empantanarse y he allí que uno deba limpiarlo a la vez que lo transita. El trabajo es incesante: “Como un camino en otoño: ya casi barrido por completo, se vuelve a cubrir de hojas secas” (Kafka, 1988, p.11).

7 Para más información con respecto a este episodio, véase Stach, R. ¿Este es Kafka? (2022, pp. 118-119)

Referencias

Blanchot, Maurice (2018). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.

Calasso, Roberto (2005). *K*. Madrid: Anagrama.

Hoffmann, Werner (1988). *Los aforismos de Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kafka, Franz (1953). *Hochzeitsvorberitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Brod, Max (Ed.). *Gesammelte Werke*. Fráncfort: M. S. Fischer Verlag.

(1988) *Aforismos*. Buenos Aires: EDITOR.

(2008) *Cartas a Milena*. Buenos Aires: Losada.

(2015) *Diarios*. Buenos Aires: Buenos Aires: Debolsillo.

Kierkegaard, Søren (1984). *El concepto de la angustia*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A.

Scholem, Gershom (1988). *La cábala y su simbolismo*. Buenos Aires: EDITOR.

Stach, Reiner (2022). *¿Éste es Kafka? 99 hallazgos*. Barcelona: Acantilado.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



El artista y su arte en el mundo escriturario de Franz Kafka

Hebe S. Castaño*

En sus obras, Franz Kafka construyó imágenes de artistas que guardan en determinados aspectos una relación con sus autofiguras de escritor presentes en sus cartas y diarios. Si en estos últimos se advierte una concepción de la literatura como pasión, una escritura construida a fuerza del propio desgarramiento y la negación de sí mismo (Robert, 1970), en sus cuentos, las figuras de artistas revelan también esos rasgos en relación con un arte entendido como absoluto, solitario y aislado del resto de los mortales, un arte realizado paradójicamente como exhibición de su propia imposibilidad. El problema del artista y su público, el de un arte incomprendido por lo que tiene de pureza y extraordinario, la violencia que entraña una comunicación inviable, son algunos de los tópicos que abordaremos en este escrito. Partiremos de un breve análisis del contexto histórico-cultural particular del Imperio Austrohúngaro en los últimos tiempos del siglo XIX y las primeras décadas del siglo siguiente, período en el que vivió Franz Kafka y que consideramos relevantes para comprender las conjeturas sobre arte y artistas del escritor checo.

Comenzaremos, entonces, refiriéndonos a algunos aspectos característicos de la Viena de los Habsburgo durante los últimos años de vida de ese extraño Imperio que fue una especie de “barómetro crítico de la cultura” (Cassullo, 1996) hacia el 1900, especialmente si lo ponemos en relación con lo que iba a acontecer poco después, en esos primeros años de la centuria. Para Janik y Toulmin (1998) “la decadencia y caída del Imperio de los Habsburgo ahondó en las vidas y experiencias de sus ciudadanos, configurando y condicionando las preocupaciones centrales y generales de artistas y escritores en todos los campos del pensamiento y la cultura, aún en los más abstractos” (p. 14). Estos autores se preguntan qué fue lo que hizo posible la irrupción casi simultánea y en un determinado espacio de una serie de manifestaciones nuevas y opositoras a lo que hasta entonces se había aceptado casi sin discusión durante mucho tiempo en distintos campos. Los aportes filosóficos de Wittgenstein, la pintura expresionista

* Universidad Nacional del Comahue / hebe_cast@yahoo.com.ar

de Kokochka, el psicoanálisis de Freud, y la propia escritura disruptiva de Kafka, fueron algunos de esos hechos concomitantes de por entonces.

Como una especie de faro solitario, arengando radicalmente por un cambio en esa sociedad decadente y adormecida bajo el mandato vigilante de Francisco José, quien pretendía extirpar todo rastro de tendencia revolucionaria en su reino, se hacía oír la voz de Karl Kraus (1874-1936), un personaje fundamental y de los más lúcidos de la época. Desde su revista *La antorcha* (*Die Fackel*) no cesaba de señalar que era necesaria “una crítica del lenguaje como instrumento crucial del pensamiento” (1998, p. 35), una empresa decididamente ineludible para abolir el falso orden que la monarquía de los Habsburgo había pretendido fijar para siempre y que Robert Musil denunció de un modo magistral bajo el nombre de “Kakania”, territorio en el que las contradicciones y las paradojas se evidenciaban en una burocracia imperial inútil y estancada, en la que hasta los nombres de las cosas habían perdido su sentido y las figuras de sus gobernantes parecían ser casi espejismos.

Si Viena era, por un lado, la “Ciudad de los Ensueños”, con sus vales melodiosos, su arquitectura y sus típicos cafés, por otro, no se podía dejar de divisar la otra ribera, una realidad opuesta y oscura en la que la miseria y la exclusión tenían un lugar realmente asegurado. Hacia los últimos días del Imperio, y en la orilla que se pretendía más luminosa y digna, la burguesía se había asentado debido a la anterior expansión industrial. Su forma de vida, dominada por el ocio y el boato, imitaba la de los nobles, tanto en sus costumbres como en sus gustos artísticos. Como consecuencia de esa imitación del pasado exhibía una “carencia de estilo” (1998, p. 52) marcada por una profusión agobiante de objetos de arte en las habitaciones de sus palacios¹. Como regla, lo complejo se imponía sobre lo simple, lo decorativo sobre lo útil (1998, p. 52). El arte se había convertido en un medio para tapar la realidad. En ese gran imperio en agonía, en el que reinaba lo aparente e ilusorio, se va a gestar una intelectualidad crítica que crea conciencia del simulacro y que acusa “la no correspondencia entre los grandes discursos y la realidad” (Casullo, 1986, p. 34).

¹ Elias Canetti en *Sobre Kafka. El otro proceso* relata cómo Kafka rechazaba todo ese mundo, algo que se evidencia en el afán de “desaburguesar” a Felice Bauer, “quitarle de la mente los muebles, que para él personifican lo más espantoso y aborrecible del matrimonio burgués. Quiere hacerle ver lo poco que significan la oficina y la familia como formas vitales del egoísmo” (2023, p. 288)

En Praga, la situación era bastante similar. Esa “madrecita con garras” de la que Kafka nunca pudo liberarse, era una ciudad plena de conflictos en tensión a punto de estallar, un espacio configurado social y étnicamente de un modo extraño por alemanes, checos y judíos, grupos que vivían juntos, pero separados, en zonas bien demarcadas para cada uno. Marthe Robert destaca que, para Kafka, cambiar de mundo era cambiar de barrio, un desplazamiento que no solo acusaba los contrastes sociales y de origen, sino también lingüísticos, dado que el acento de su alemán, con giros “demasiado literarios y ligeramente dialectales” (1970, p. 21) no ayudaba demasiado para hacerse comprender.

Si la realidad había sido construida en tiempos de los Habsburgo bajo el dominio de una voluntad férrea que intentaba por todos los medios negar los problemas que el mundo moderno presentaba y ocultar sus propias contradicciones bajo el manto de una “estabilidad ilusoria” acorde a los deseos de ensoñación imperial, no podía más que suceder lo inevitable, que se volviera evidente su falsedad. El lenguaje se constituyó para muchos intelectuales en el componente esencial que acusaba el fin de las apariencias. El punto central al que apuntarán las voces más destacadas del cambio será justamente el problema del lenguaje, su naturaleza y sus límites. Kafka, aunque no solo él, fue quien llevó al extremo de lo posible, de un modo único e inimitable la representación de esta cuestión absolutamente moderna. La irracionalidad y el absurdo subyacentes fueron captados por el escritor checo con una lucidez tal, que no faltó quien le asignara una visión profética respecto de los hechos que cobrarían forma y fuerza posteriormente con los totalitarismos de masas, una de las páginas más oscuras de la historia occidental. Kafka apeló a una literatura que develara la falsedad de todo orden que se erige como verdad. En esta empresa ya se le había adelantado poco antes Sigmund Freud. Como señala Marthe Robert (1970), “la herencia cultural de la vieja Austria no podía ser aceptada sin una crítica despiadada de las contradicciones múltiples -étnicas, sociales, morales- que resquebrajaban por todas partes el edificio en apariencia seductor” (p. 121).

La escritura de Kafka rehúye a las ampulósidades (Wagenbach, 1981, p. 42). “Literatura” para él es una palabra que “elimina la perspectiva correcta” (Kafka, *Diarios*, p. 494), por eso el autor de *El proceso* prefería hablar de escritura, término que se vinculaba mejor a la búsqueda de la verdad; verdad que, por otra parte resulta inalcanzable, pero a la que de todos

modos se sentía impelido a buscar. Las figuras de artistas y escritores en el mundo escriturario de Kafka son seres dominados por la pasión de su arte, una actitud que los hace vivir en la soledad más absoluta. Incomprendidos a causa de esta pasión en un mundo en el que priman otros intereses más superficiales, están condenados al aislamiento, se encuentran desplazados, desnaturalizados, privados de otros atributos que no sean su pasión y su obsesión por su oficio. Sin dudas, mucho de esto abunda también en sus escritos autobiográficos, en los que constantemente encontramos trazos de un yo que abraza la escritura como tabla de salvación que, paradójicamente, lo hunde. Es cierto que la figura de escritor no existe como tal en los escritos ficcionales de Kafka y que lo más cercano a estas figuras lo constituyen los escribas, funcionarios de la comunicación o mensajeros, seres reducidos que se exhiben ante un público y que por ello mismo se vuelven sospechosos ante los ojos de los demás (Robert, 1970).

Kafka escribió sobre el final de su existencia tres relatos sobre unos muy peculiares artistas y su arte, unos seres unidimensionales, que no suelen estar integrados socialmente y que son profundamente incomprendidos en su arte ya degradado para y por los demás. Los relatos “Un artista del trapecio (Primera tristeza)”, “Un artista del hambre” (que da el título al volumen) y “Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones”, fueron publicados poco después de su muerte, en 1924.

“Un artista del trapecio” está contado a través de un narrador que no participa en el mundo narrado, pero que da muestras de saber algunos aspectos generales sobre ese arte circense: “se practica en lo alto de las cúpulas de los grandes circos”, “es uno de los más difíciles entre todos los asequibles al hombre” (Kafka, 2013, p. 237). El artista del trapecio se dedica día y noche a su arte, en la búsqueda incansable de perfección y de dominio, aferrado a su barra, una simple línea entre sus manos. El empresario, dueño del circo, se afana en satisfacer sus necesidades, haciéndole subir todo lo que necesita para subsistir. El aislamiento del artista podría deberse a la búsqueda de perfección de su arte, del cual no puede despegarse sin sentir la necesidad de volver rápidamente a él, casi como si fuera un niño. Le resulta difícil al trapecista abandonar las alturas y son raras las veces en que conversa con otro colega. De vez en cuando algún obrero o electricista le dirige la palabra mientras realiza su trabajo. Pero él no llega a comprenderlas del todo. ¿Es que acaso ese apego obsesivo a su arte le ha hecho perder su capacidad de comunicación con la gente más

simple? El narrador no nos dice nada de esto y solo se limita a exponer los hechos. Sabemos que los viajes, en los traslados del circo, obligan al trapecista a abandonar su trapecio: un automóvil de carreras lo llevaba a máxima velocidad hasta la estación. Ya en el tren, cuenta con un espacio solo para él y se acomoda “en la redecilla de los equipajes, una sustitución mezquina- pero de algún modo equivalente- de su manera de vivir” (2013, p. 238). En uno de esos traslados en el tren, el trapecista se anima a solicitarle al empresario un segundo trapecio: ya nunca más trabajaría con uno solo. El empresario accede sin vueltas, pero igualmente el artista llora y exclama sollozando: “Sólo con una barra en las manos ¡cómo podría yo vivir!”. Esta frase revela una situación trágica: el trapecista no puede aspirar a algo distinto, sino a más de lo mismo. No puede liberarse de su arte, solo abismarse más profundamente en él. El empresario lo espía mientras duerme y cree advertir una arruga en la frente infantil del artista y duda acerca de si esas tribulaciones desaparecerán o seguirán aumentando. Fin del cuento. Pero sabemos -como lectores de Kafka - que esto no termina aquí, sino que todo comienza. Porque precisamente lo que hace que estas historias interpelen al lector, lo inviten a interpretarlas, es su silencio. ¿Cuánto se dice aquí por omisión sobre el problema del artista y su público? ¿para quién actúa ese trapecista obsesionado con su trapecio y la perfección de su arte? ¿es su arte un sufrimiento? Kafka escribe en una prosa tan despojada, tan objetiva, que no deja lugar en absoluto a ninguna intervención subjetiva del narrador (Landsberg, 1961, p. 11), a ninguna aserción efectiva por parte de él que pueda arrojar luz sobre lo narrado y por ello nos sitúa en un sostenido extrañamiento, quitándole a su escritura todo aquello que podría investirla de un adormecedor realismo, es decir, nos obliga a leer modificando nuestro sentido de la realidad, nos arroja al extrañamiento de lo real. ¿Qué quiere decir entonces esta historia tan desprovista del punto de vista de quien la cuenta en lo que concierne al obsesivo artista del trapecio? Imposible aventurar una respuesta a partir de lo poco que dice, precisar algunos sentidos y dejar de lado otros. El texto se abre a la multiplicidad, se suspende en lo inconcluso, en una prosecución ininterrumpida que nunca conduce a un centro, sino a muchos y a ninguno a la vez. De acuerdo con Adorno, lo que nos inquieta del mundo kafkiano, no es que sea monstruoso, sino que parezca natural. Veamos cómo se comprueba esto en el siguiente relato.

“Un artista del hambre” fue publicado primero en Berlín, en 1922. Respecto de la voz narradora, en este cuento parece pertenecer a alguien que conoce el desarrollo que ha tenido el arte del ayuno en el tiempo, sobre el período de esplendor de ese arte y su decadencia a lo largo de las décadas. Es decir, esa voz puede dar cuenta de un antes y de un ahora y, a diferencia del narrador de “Un artista del trapecio”, por esto mismo podría ser parte de ese mundo narrado, aunque no hay ninguna marca de un “nosotros” que lo involucre allí directamente. Respecto de “Un artista del trapecio” se propone aquí una vuelta de tuerca más en relación con la figura del artista, su soledad y el aislamiento. Se agrega el componente negativo de la sospecha constante hacia el arte del ayunador, un oficio que involucra la vida misma, pues se trata de no comer y su dominio, llevado a su grado de máxima perfección, conduce inevitablemente a la muerte. Lo que hace Kafka es llevar al extremo la pasión del artista por su oficio y nos enfrenta al aparente sinsentido de un arte que es en sí mismo pura autodestrucción. En los *Diarios* y cartas destacan muchas anotaciones y planteos acerca del modo en que Kafka entiende la literatura. Para el autor de *La transformación*, el arte está ligado a la disciplina del artista, el cual tiene que aplicarse con todo su ser y convicción para lograr algo en su oficio. En una carta de 1903 a Oscar Pollak, Kafka advertía en sí mismo esa necesidad de apegarse a su trabajo contra viento y marea. A pesar de esta elección existencial, el arte para Kafka y sus criaturas imaginarias es fuente de insatisfacción y frustración, ya sea por lo que sienten que quieren pero no pueden por fuerza lograr artísticamente, ya sea porque esa empresa enorme los trasciende, los domina y los enajena como ninguna otra cosa en la vida, pero también es la única que puede ofrecerles un instante de felicidad. Como señala Blanchot (1991) “El arte es así el lugar de la inquietud y de la complacencia, el de la insatisfacción y la seguridad. Tiene un nombre: destrucción de sí mismo, disgregación infinita y también otro: desdicha y eternidad” (p. 121).

Al deberse totalmente a su arte los artistas kafkianos quedan excluidos del mundo de los hombres comunes y se auto condenan a vivir como seres solitarios. En este sentido, estas figuras de artistas no exhiben un origen, una familia y tampoco están vinculadas a otros artistas. No pertenecen a otra cosa más que a su arte y por esto mismo quedan a merced del público, de intermediarios y empresarios para desarrollar su anormal existencia. Alguien debe colaborar en las cuestiones elementales y cotidianas para

que ellos puedan ejercer su oficio. Son los empresarios quienes se ocupan de proveerles lo necesario, a través de intermediarios, para su bienestar. El negocio del espectáculo se beneficia de ese bienestar del artista. Podríamos, como advierte Benjamin (2014) asimilar a estos personajes empresarios a aquellos que detentan el poder en el universo literario del escritor checo y, a través de ellos, a las figuras paternas que esconden sus verdaderas intenciones bajo apariencias. Pese a que nada sabemos de padres, madres y hermanos del ayunador, lo que sí abunda en este relato son aspectos en relación con los artistas, su público y el sistema social en el que están inmersos. Claramente, debido a su aislamiento su arte aquí resulta incomprensible para los demás, aunque eso en un principio no aleja a los otros, sino que éstos se acercan al artista movidos por la curiosidad, pero también para observarlo caer; es decir, comprobar que el arte del ayuno es una mentira, demostrar que el artista se alimenta a escondidas, algo que conduciría al ayunador a admitir su humanidad y la imposibilidad de su arte.

No obstante la desconfianza actual, el ayunador pudo gozar en sus años de esplendor artístico de un público que lo seguía, tal vez cuando su halo estaba aún intacto para la sociedad. No conviene olvidar en este punto la observación de Lukács (1961), quien señala que el mundo del capitalismo “es el que proporciona a la obra de Kafka sus verdaderos elementos constitutivos. El autor los expresa con toda franqueza, con toda sencillez...” (pp. 102-103), llevándolas al límite de su expresión. Empresarios y vigilantes del ayunador son los encargados de garantizar la calidad del espectáculo del hambre con medios que revelan el desprecio, la sospecha y la violencia hacia el artista y su arte en el mundo moderno. Así, el empresario apela a la racionalidad en su discurso frente al público congregado para disculpar cualquier posible “irritabilidad” del ayunador, subrayando que el hambre puede llevar a conductas incomprensibles. Tampoco el empresario pierde la oportunidad de poner en duda las capacidades del ayunador en cuanto a que este último puede llevar su ayuno más allá de los cuarenta días. Valiéndose de algunas fotografías que vende al público, muestra al artista del hambre “casi muerto de inanición” sobre una cama, desabasteciendo de este modo las supuestas proezas que aclama para sí mismo el ayunador. Así, la esquelética y concreta realidad del artista del hambre es sustituida por una imagen que lo desplaza y que pasa a ocupar ella misma el lugar de la verdad.

Ante este texto que parece tan antiguo y tan moderno a la vez, no podemos omitir aquí un rasgo del mundo ficcional de Kafka que, a nuestro entender, aparece estructurando la mayoría de sus relatos. El escritor checo construyó su escritura apelando a los escritos más antiguos de la humanidad. Operó en mitos, fábulas y relatos maravillosos un giro único: conservó en ellos la ausencia de un tiempo y un espacio determinados (por ejemplo, nunca aparece Praga mencionada en sus escritos ficcionales ni tampoco hay marcas de un tiempo fehacientemente definido) y colocó en el centro el mundo moderno: sus personajes (empresarios, burócratas, asistentes, oficinistas), sus objetos (trenes, teléfonos, fotografías, carteles de publicidad, velocidad, etc.), las relaciones de poder propias del sistema capitalista, entre otros aspectos, y los dejó actuar *como si* pertenecieran a un orden a-cronotópico. Como lectores aceptamos ese extraño mundo en el que invariablemente todas las alusiones y resonancias nos reconducen al nuestro. Sin ir muy lejos, existe un detalle importante en “Un artista del hambre” que nos reenvía a los cuentos de hadas: en el pasaje en el que el artista del hambre saca un brazo a través de los hierros de su jaula y muestra su esquelético brazo como prueba de su delgadez es posible advertir una resonancia con los personajes de Hansel y Gretel de los cuentos alemanes recogidos por los hermanos Grimm.

Para los ayunadores, cantores y trapeceistas la situación del arte es “contradictoria y sin solución posible; no hay más salida para el artista que la vive que el desgarrar o la muerte, una desaparición sin belleza, ridícula, ciertamente ignominiosa, que se repite continuamente, porque tiene su origen en una discordancia fatal entre la naturaleza grandiosa del arte y la debilidad original del artista” (Robert, 1970, p. 15). Y esto nos reconduce en este relato del ayunador a la cuestión de su cuerpo. Como constituyendo una especie de oxímoron, la delgadez extrema del artista del hambre funciona como contraparte de la desorbitante pasión por su oficio. El propio Franz Kafka había tenido que luchar contra los complejos sobre su esmirriado físico que le avergonzaba, cuerpo que percibía como extremadamente débil e incapaz de soportar la empresa literaria que se había impuesto: “¿Cómo iba a soportarlo con *este cuerpo mío sacado de un cuarto trastero?*” (Kafka, 2015, p. 174).

En una carta de 1904, veinte años antes de su muerte, sorprende una autofiguración que lo pone en indudable relación con el ayunador de su relato: “ese montón de paja que yo soy”. Recordemos que el ayunador, ya

ubicado en una especie de trastero al que van a parar las jaulas sin importancia del circo, en sus humillantes últimos tiempos se ha vuelto invisible, se ha reducido, bajo la paja sucia en la que ya nadie lo encuentra. Kafka apela aquí, al igual que en sus textos autobiográficos a una “retórica del autoempequeñecimiento” (Stach, 2016, p. 386) característica en sus figuras de artistas.

En 1922, cuando Kafka escribe “Un artista del hambre”, también inicia la redacción de *El castillo*, que luego abandonará y quedará inconclusa. Es también el año en que escribe “Investigaciones de un perro”. Señalamos esto con total intención, dado que, a la soledad, el aislamiento y la imposibilidad que caracterizan a los artistas kafkianos dentro y fuera de la ficción, debemos considerar su condición semejante a la de los extraños e híbridos animales que pueblan sus historias. No es casualidad que, como ya señalamos, el ayunador termine sus días enjaulado en un circo y que, en su lugar, luego de su desaparición, subyugue al público una pantera de afilados dientes y mirada potente, símbolo del espectáculo del horror que halla en el espacio de los medios masivos un público fascinado ante la visión, desgarradora y paralizante a la vez, de lo inhumano. El espectáculo central del terrible animal no necesita de palabras. En sus fauces solo hay el silencio. Nada queda del ayunador insatisfecho, insomne, hambriento de un hambre que la comida, lo material, no puede satisfacer. Sus inquietudes extremas ya no pueden ser comprendidas por el público. Se ha operado un cambio, el antiguo interés por el sufrimiento del ayunador desaparece, es algo que sobreviene casi de repente. Seguramente, había razones profundas para que se diera ese cambio, nos dice la voz narradora, pero ¿quién sería capaz de hallarlas?

Como hemos señalado, al igual que los animales kafkianos, las figuras de artistas pertenecen al ámbito del espectáculo circense: ejercen su efímera fascinación debido a su extrañeza, porque encarnan “lo otro” de un modo absoluto, como lo son los animales respecto de nuestro mundo humano. Incomprendidos ambos, silenciados por una mirada ordenadora, dadora y desabastecedora a la vez de toda condición y jerarquía, artistas y animales están excluidos para siempre, porque son capaces de ver y hacer ver lo que bajo tanta convención naturalizada se pierde de vista: la violencia que encierra todo orden, la desconfianza hacia lo diferente y ajeno, la imposibilidad de una real comunicación. Artistas y animales son también ellos partícipes de un tercer grupo de personajes kafkianos:

el de los extranjeros, como Gregorio Samsa devenido en insecto, expulsado de lo humano, como Peter el Rojo, como el propio extranjero de “En la colonia penitenciaria”, entre tantos otros. Extranjera, sin dudas, es también “Josefine la cantora” para su pueblo. En este relato de 1924, de acuerdo con Rodolfo Modern (1986), se trata del “problema del artista en el seno de la comunidad” (p. 175). El narrador claramente pertenece al mundo narrado y su discurso es una especie de contrapunto permanente con el de la cantante roedora, cuyo punto de vista sobre su propio arte y la función que cumple no coincide en absoluto con el del narrador, también él un ratón parlante semejante a los animales que pueblan las fábulas. Aunque esta característica del don del habla está puesta en duda, de ahí que es probable que debiéramos considerar este discurso compuesto de chillidos más que de palabras y que lo que Josefine cree canto tal vez no sea más que el chillido propio de los de su especie que, paradójicamente están dominados por una “amusicalidad”. En la figura de esta pequeña artista animal también aparecen esbozados los estigmas de la debilidad de su cuerpo (“apenas si rebasa los límites del chillar habitual -claro... quizás no le den las fuerzas ni siquiera para lograr ese chillido habitual” (Kafka, 2013, p. 262), lo sospechoso de su arte y, por supuesto, la incompreensión (“como ella dice, hace tiempo que ha aprendido a no esperar una verdadera comprensión”), su imposibilidad misma (“claro que canta -así opina ella- para oídos sordos”) (2013, p. 265). El narrador duda acerca de qué sea lo que fascina al pueblo de los ratones, si es el canto mismo o “el solemne silencio que rodea a la débil vocecilla” (2013, p. 264). Como las otras figuras de artistas que traza Kafka en su libro póstumo, Josefine comparte con ellos ese aspecto “incurablemente pueril” (Robert, 1970, p. 17) de los artistas kafkianos. El narrador señala varias veces aspectos del mundo infantil también en el pueblo de los ratones. Insiste en que su astucia es inocente, que su cuchicheo infantil y el chismorreos solo se limita a un “movimiento de los labios”. En realidad, este narrador es él mismo alguien que dudosamente sea una autoridad sobre el canto. Más bien es un simple ratón que opina y deja las actitudes de Josefine, en tanto artista, en tela de juicio, puesto que no duda en marcar que es autoritaria, que se vale de medios indignos, que sobreestima su arte pretenciosamente. No hay nada de inocente en la astucia de este pueblo que ama el chismorreos y el cuchicheo infantil. Tal vez porque este dudoso pueblo cuida a Josefine como si fuera un padre “que se hace cargo de un niño, cuya manecita se extiende hacia

él, *uno no sabe si pidiendo o exigiendo*" (Kafka, 2013, p. 268). Bien sabemos que en el universo kafkiano los padres no son fiables. Irremediablemente, por esta relación imposible entre Josefina y el resto de los ratones, ella y su arte desaparecerán y "la creciente liberación del olvido" la alcanzará como a sus hermanos, los mortales animalitos. Para Elias Canetti (2023), este relato "Es la descripción que Kafka hace de la *masa*". Pero también, el silbido de Josefina, su chillido, es "el silbido de su pulmón"; la debilidad de la cantora es la suya propia. En todo caso, un problema no menor que este relato plantea es el del silencio, algo que ubica al escritor checo en un lugar fundamental de la literatura moderna que sin pausa nos interroga aún hoy y que George Steiner ha planteado claramente al preguntarse cómo puede hablar hoy el escritor, el poeta, "en una época en que los hombres están obligados a silbar o chillar sus sufrimientos, como insectos o ratones" (1969, p. 16).

El lenguaje, la más humana de las cosas humanas, el verbo, fue en un principio. Kafka nos interpela sobre el final, nuestro final. Quizás por esto mismo, a cien años de su muerte, su escritura, con sus seres y hechos extraños, aunque profundamente iluminadores, nos sigue convocando como el primer día.

Referencias

AA. VV (1969). *Kafka*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

Benjamin, Walter (2014). *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Blanchot, Maurice (1991). *De Kafka a Kafka*. México: F.C.E.

Canetti, Elias (2023). *Sobre Kafka. El otro proceso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Heller, Erik y Beug, Joachim (1983). *Escritos de Kafka sobre sus escritos*. Barcelona: Anagrama.

Janik, Allan y Toulmin, Stephen (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus.

Kafka, Franz (2013). *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.

Kafka, Franz (2015). *Diarios*. Buenos Aires: Debolsillo.

Landsberg, Paul-Lois., Lukács, György y Savage, Dereck (1961). *Tres ensayos filosóficos sobre Kafka*. México: Insurgentes.

Modern, Rodolfo (1986). *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX*. Buenos Aires: Fraterna.

Robert, Marthe (1970). *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona: Anagrama.

Stach, Reiner (2016). *Kafka*. Barcelona: Acantilado.

Steiner, George (1990). *Lenguaje y silencio*. México: Gedisa.

Wagenbach, Klaus (1981). *Kafka*. Madrid: Alianza.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



El arte expulsado del paraíso. [Anotaciones en torno a Franz Kafka: transformaciones inquietantes y correspondencia familiar]

Fernando Castro Flórez*

La culpa burocratizada

Parece como si el motor de todas las acciones en Kafka fuera la vergüenza y el poder de la humillación impusiera su ley sin límite. La humillación se ejecuta en público, en un proceso judicial completamente incompresible o, peor, interminable, aunque la condena ya ha sido dictada. Hay, sin duda, un movimiento anómalo de fascinación y rechazo hacia la intimidad que es considerada como un lastre o una prisión; el sujeto, en todos los sentidos, precario está sometido a la inspección generalizada, revelándose que ese es el ámbito exterior en el que los débiles son sacrificados. Kafka, como apuntara Elias Canetti, reconoce, en todo momento, la vulnerabilidad de su cuerpo que es, paradójicamente, motivo de angustia y condición necesaria para su obsesiva tarea de escritor: necesita del desamparo y de la soledad para concentrarse en una escritura que parece estar “condenada” al fracaso.

En el fondo, Kafka encuentra en su idea de libertad (una “vida extravagante” que, en realidad, le destinaba a un sótano con una mesa para escribir cuando había pasado prácticamente toda su vida en un despacho de una compañía de Seguros) la misma complacencia que consigue por medio del ejercicio global de la culpa. Extraer, en la escritura, sus más preciados frutos de las ruinas y de la sordidez existencial. Esta es la “esperanza” del humillado, como si cada caída pudiera transformarse en el milagro de su ascenso. La mimesis de la dominación es, en cierta medida, una lucha contra la sumisión, un modo de subvertir esa la “subjetividad-sujetada”, una transgresión del *sometimiento* a las siniestras (valga este término determinado freudianamente) condiciones familiares.

* Universidad Autónoma de Madrid / fernando.castro@uam.es

Los relatos de Kafka endurecen el poder, enfrían el carisma, lo rutinarianizan en una clave que podría enlazarse con los análisis weberianos del desencantamiento del mundo y, sobre todo, con la importancia de la ética protestante en la dinámica capitalista. La burocratización de la vida en todos los ámbitos es uno de los “legados” kafkianos.

Adorno consideraba que Kafka había contribuido a la difusión de lo falso con sus taxonomías aparentemente delirantes y pavorosamente precisas del poder burocratizado. Kafka produce un extrañamiento similar a la locura de la que tuvo que rescatar sus imágenes y gestualidad paródicamente “ceremonial”. El sujeto está amenazado por lo ambiguo, lo amorfo, innominado, febril en su tensión expresionista.

En la última de sus cartas a Felice, ofrece, como si fuera necesario auto-humillarse, una prueba de su carácter culpable, retomando el combate de Caín y Abel: “«Ser dichoso en la desdicha», lo que, ciertamente, significa, al mismo tiempo «ser desdichado en la dicha» (aunque quizá la primera fórmula es más decisiva), fue la sentencia que se oyó pronunciar cuando Caín fue estigmatizado. Significa que ya no se puede marchar al mismo paso que marcha el mundo, significa que quien es portador del estigma ha abatido el mundo con sus golpes y que, incapaz de volverlo a poner en pie con vida, corre acosado entre sus ruinas. No es que sea desdichado, eso no, puesto que la desdicha es cosa de la vida, y ésta él la ha quitado de en medio, pero la contempla con ojos extremadamente lúcidos, y en estas esferas semejante cosa significa algo parecido a lo que significa la desdicha”. Kafka tenía un reloj que atrasaba y, en esta insignificancia, cifraba su incapacidad y su decisión de *no marcar el paso*: es un secreto saboteador de lo real cuando está “camuflado” como el más intrascendente de los burocratas. “La mugre –escribe Walter Benjamin sobre Kafka– es elemento vital del funcionario”. Hasta tal punto es la suciedad un atributo “esencial” de los funcionarios, que casi podría considerárselos parásitos. Conocemos y sufrimos sus maquinaciones. Nos empantanamos en los entresijos de la “demora burocrática”.

Devenir animal

Las “transformaciones” kafkianas tienen a empequeñecer al sujeto y a producir un *devenir-animal*. Los animales de Kafka son lugares de tránsito en una huida de toda sujeción. Reducirse y situarse en el lugar de los animales



es la única posibilidad de salvación, de escapatoria frente a un poder dis-tancia, pero en implacable y, en definitiva, presente en lugares insospe-chados. No duda en señalar a ese poder como *la culpa*.

Los animales son para Kafka los depositarios de lo olvidado y también los que se dedican, de un modo obstinado y enigmático, a la reflexión. Lo olvidado es, en parte, la potencia que el lenguaje tiene para dar cuenta del dolor, tiene la intensidad del sufrimiento, vinculado al adiestramiento que se requiere para estar en poder de las palabras. Los animales de los cuentos de Kafka ofrecen imágenes extraordinarias de la literatura como un *esfuerzo de lenguaje*, esto es, una pugna con los límites de lo enunciable. Esos anómalos animales pierden la palabra o la han adquirido y gracias a ella “informan”, cantan con silbidos, se expresan con una desgarradora y repentina profundidad como los chacales, hacen movimientos extraños que parecen indicar que desean decir algo o guardan silencio allí donde se desearía escuchar algo hermoso como en el caso de las sirenas.

La *reducción* kafiiana es el resultado de la declinación en la que viven los animales: la fragilidad se consume en una *ontología de la decadencia*. El acontecimiento extraordinario de la aparición de un topo gigante “hace ya tiempo que volvió a caer en el olvido” sin investigación más precisa; el extraño cruce de gato y cordero parece que anhelara su muerte; el simio que informa a una Academia afirma su incapacidad para el recuerdo una vez abandonada aquella “simiedad”, borrándose las experiencias animales cuando se adquiere la capacidad lingüística; el cazador Graccus, cargado de una culpa de la que nada quiere saber, se convirtió en mariposa; el jefe de familia no puede soportar la idea de que Odradek, esa suerte de marioneta, le sobreviva; “el interés por los ayunadores ha disminuidos muchísimo” y en su jaula se exhibe esplendorosamente una pantera; Gregor Samsa recurre al lenguaje allí donde esta posibilidad le está negada, literalmente desaparece, convertido en algo *abyecto*, un resto equivalente a la basura. El olvido y la muerte son las potencias que limitan a estos seres que Kafka describe con familiaridad o casi con ternura.

Rilke advierte, en las *Elegías de Duino*, que los animales recuerdan el fondo de inanidad y miedo al hombre cegado por la cotidianeidad e incapaz de experimentar la muerte propia. No podemos recurrir ya ni a los ángeles ni a las sirenas, ya no hay posibilidad para el heroísmo. Son los chacales, con más fuerza inquietante y poética que los perros, los que

transmiten el profundo deseo de *aire respirable*, animales que imponen el llanto en su desesperada búsqueda de “pureza”.

Torturados por nosotros mismos

Vivimos, en cierta medida, en la *colonia penitenciaria* descrita por Franz Kafka, intercambiando, en plena escalada conspiranoica, los roles de vigilante y vigilado, con una sórdida legitimación de la *tortura*, cimentando un inconsciente político de orden fóbico. El relato kafkiano contiene imágenes del sufrimiento que es difícil olvidar, sobre todo cuando sospechamos que ese “mecanismo punitivo” nos determina en nuestra época desquiciada. Cada uno de nosotros atraviesa en el relato todos los estados “subjetivos” incluyendo la condición de condenado, oficial, explorador e incluso *máquina*. Kafka ha demostrado su capacidad visionaria en esta “evocación histórica” describiendo un mundo que el nazismo, pocos años después convertiría en una aberrante y racionalizada estetización de la política que tuvo como consecuencia el universo *concentracionario*.

El mundo kafkiano en declinación tiene un rasgo que podría ser interpretado como un signo de compasión pero que es, sin embargo, su mecanismo secreto: el afán *autojustificador*, la necesidad de obrar amparado en una antigua legitimidad “carismática” que ahora funciona *en secreto*, por mera inercia, mientras los “ejecutores” del sufrimiento esperan el retorno de aquel poder omnímodo. La fuerza de la decadencia se sostiene en una ley que solo puede entenderse como transmisión del dolor. La máquina de tortura mantiene legible una inscripción que no puede leerse y que “sin embargo está clara”. El verdugo anhela la *comprensión* de la ley que, paradójicamente, sólo se da cuando la muerte impide toda comprensión.

La descripción del momento en el que se descifra la culpa es la más cruel revelación de la fascinación por el dolor ajeno: el torturado descifra con sus heridas y “en ese momento uno desearía colocarse con él bajo la Rastra”. La tortura se transforma en *violencia sacralizada*; el oficial, en actitud casi oratoria, no puede evitar el deseo mimético, el vértigo atroz de ser víctima y verdugo a la vez. En la colonia penitenciaria se ha abierto lo que Rene Girard llama la *crisis sacrificial* en la cual el ritual se ha desordenado por no estar respaldado por la “unanimidad” (el oficial es el único partidario de ese “procedimiento judicial” y el único transmisor de la tradición del antiguo comandante). En esta “mala” racionalización de la violencia se

encuentra la exigencia del intercambio de papeles, la dualidad monstruosa que conducirá a la autoinmolación. Kafka muestra una enorme sutileza en el análisis del poder presentando el antiguo ritual en el que *todos* “venían sólo para ver”, aunque muchos dejaban, en el último momento, de mirar y permanecían con los ojos cerrados, pero *todos sabían*: ahora se hace justicia. Tenemos, frente a tal atrocidad, que cerrar los ojos para oír la culpa a la que pretendemos sustraernos. “¡Cómo absorbíamos –escribe Kafka– todos esa expresión de transfiguración que aparece en el rostro martirizado, cómo nos bañábamos las mejillas en el resplandor de esa justicia, por fin lograda y que tan pronto desaparecería!”. Ya no hay ojos para el sacrificio, la máquina del castigo funciona sola y su soledad es la del sacrificio celebrado a escondidas: la comunidad se avergüenza de su propia vergüenza.

En el acto sacrificial, de acuerdo con la tematización de René Girard, se afirma la unidad de una comunidad que surge en el paroxismo de la división, esto es, a partir del desgarramiento provocado por la discordia mimética que generan las represalias vengadoras, la “vendetta” interminable. La comunidad vuelve a sentirse tranquila y solidaria a costa de una víctima que no está únicamente incapacitada para defenderse, sino que tampoco suscita venganza; su muerte no podrá provocar nuevas agitaciones y hará que se supere la crisis, ya que une a todo el mundo contra ella. El sacrificio no es sino una violencia más, aunque pretende ser *la última palabra*. Se necesita que la víctima sea completamente arbitraria o, mejor dicho, que no tenga responsabilidad. La víctima, en esta dinámica de *hostilidad*, es un chivo expiatorio, un ser inocente sobre el que caerá una ley, como podemos ver en el *Levítico*, inflexible. Ese ser que “aparta los castigos” (la palabra griega *apopompaïos* traducida en la Vulgata como *caper emissarius*) es, en definitiva, el receptáculo de las angustias y conflictos colectivos.

La multitud que contemplaba el sufrimiento del condenado en la “colonia penitenciaria”, la colectividad que sostenía y estaba sujeta a ese procedimiento punitivo, ha sido sustituida por lo que Kafka describe como un “nuevo espectáculo” de la discusión del procedimiento judicial. El nuevo comandante ha construido una galería, siempre llena de espectadores, en la que se ejecuta el ritual de las “órdenes del día” y las deliberaciones interminables. Es ejercicio del poder se convierte en espectáculo complaciente: una nueva *maquinación* más sutil. La lógica de la venganza se vuel-

ve esquizofrenia, ésa es la resolución del oficial escribiendo el “Sé justo en su propio cuerpo”.

Una carta (infantil) siempre llega a su destino

El desdichado y desolado no encuentra esa potencia del olvido que le permita el sosiego de la desposesión. Kafka desea ese olvidar las heridas familiares, aspira a deformar y volver irreconocible la realidad: su nostalgia de la felicidad se torna infantil contemplando cómo se “transforman” las cosas, encontrando en cada deformación una rara esperanza de redención. Lo excluido está, sin embargo, escrito con más dolor incluso que el producido por la máquina de tortura bajo la piel. El olvido hace extraña nuestra duración: la inmortalidad es para Josefina la cantora un modo de ingresar en la “exaltada redención del olvido”.

Kafka recordaba la herida que le consumía, el sufrimiento que le producía lo “familiar” como puede apreciarse en la tremenda *Carta al padre*, el más descarnado de los “tribunales”. El padre, imparable en su pulsión sancionadora, es asimismo el acusador, tomando el pecado del que acusa al hijo la proporción de un pecado hereditario. Sin duda, un amor excesivo estaba velado tras ese odio insensato al padre; la confrontación con las instancias paternas es casi más violenta que el complejo de Edipo, dotando a la culpabilidad de una sombra extremadamente inquietante.

Nuestra *catarsis* no libra a la tierra de monstruos, al contrario, la “exhibición permanente de nuestra vida” no genera otra cosa que *tristeza diseñada algorítmicamente*. Estamos empantanados en “un mundo feliz” y, en esta *pseudo-conectividad* que, literalmente, aplanar el mundo, tenemos menos angustia “kafkiana” que “diversión”, tal y como la describiera Aldous Huxley, agotadora. Evidentemente no nos interesa el espectáculo de los “ayunadores”, al contrario, nos atiborramos con el *exhibicionismo influencer*, consumimos naderías sin “temor ni temblor”.

Hoy, consumada la amnesia colectiva, hay una *vitrina para cada cosa*, da igual que sea una cursilería, una consigna o una cagarruta. Lo decisivo es que, incluso el accidente, ha encontrado su museo, ese lugar obsceno que todavía llamamos *televisión*. Perseguimos, sin darnos cuenta, *nuestras sombras* atrapados, ciertamente, en una *tierra de ninguno*, cuando la lógica de la exclusión se impone en un mundo en el que parece como si “todo lo humano nos fuera ajeno”.

Hemos amplificado, hasta el delirio global, el teatro natural de Oklahoma al que están invitados a presentarse todos los que quieran ser artistas. Cada quien tiene que estar en su lugar y comenzar a *actuar*. El mundo es un teatro del mundo en el que se da rienda suelta a la vocación histriónica: todos contentos y exitadísimos. El idiota en escena descrito en *Macbeth* como aquel que “no significa nada” está, en las ruedas de hámster cibernética, entregado a la “performatividad sin freno”. La pasión de pasar hambre como entretenimiento obedece al dictado de la publicidad. Tenemos que librar, en la época en la que están todas las pantallas encendidas simultáneamente, una batalla sin cuartel para captar la atención. Kafka sabía que el artista del hambre (una alegoría de la necesidad de soledad del escritor) no era, “estrictamente hablando”, nada más que un obstáculo en el camino a los establos. El ayunador que “no encontró una comida” que le gustara es, en un maestro intempestivo del *arte de la negatividad*, un compañero en la distancia de Bartleby, otro ser afectado por la “cartas muertas”.

Para condensar el imaginario de Kafka es fundamental recordar una hermosa anécdota que contó su compañera final Dora Diamant. En una ocasión mientras paseaban juntos por el parque municipal de Steglitz, en las afueras de Berlín, encontraron a una niña llorando. Lloraba porque había perdido a su muñeca. Kafka trató de consolar a la niña, pero no había forma. “Pero si tu muñeca no se ha perdido”, dijo él de repente. “Tan sólo se ha ido de viaje. Acabo de verla hace un rato y he hablado con ella. Me ha prometido que te escribirá. Mañana a esta misma hora ven aquí. Yo te traeré la carta” (Kafka cit. en Koch, 2009, p. 268). En aquel momento, la pequeña dejó de llorar. Y al día siguiente, Kafka llevó realmente la carta, en la que la muñeca contaba sus aventuras durante el viaje. De ahí surgió una auténtica correspondencia de muñeca que se prolongó durante varias semanas y que tan sólo acabó cuando el escritor enfermo tuvo que cambiar de residencia y emprender el último viaje que le llevó a Praga y, después, a Kierling donde falleció, con largos padecimientos, de tuberculosis. Al final no olvidó dejarle a la niña una muñeca, asegurando que era la antigua, la que había perdido, que sólo a causa de todo lo vivido en aquellos lejanos países había sufrido ciertos cambios. Esas muñecas que, como Rilke escribiera hermosamente, nos han enseñado, en su cercanía absoluta, que la ternura es intransitiva y que la distancia puede abrirse en unos ojos vidriosos, pueden convertirse en seres que *nos correspondan*.

En el mundo de Kafka, la belleza puede surgir en el abismo de la desesperanza. Para el escritor checo no somos otra cosa que “pensamientos nihilísticos, pensamientos suicidas en la cabeza de Dios”. Dado que hay esperanza, pero no para nosotros, la escritura kafkiana ofrece leyendas dialécticas, por emplear la fórmula benjaminiana, “en el instante del peligro”. El primero de los precursores de Kafka que Borges cita es Zenón, el filósofo de las paradojas que problematizó el movimiento y la temporalidad. En realidad, sus relatos tienen el mismo sentido que tenían en Sheherezade: demorar lo inevitable, sedimentar en la escritura la implacable llegada de la muerte.

W.H. Auden manifestó que Kafka, mucho más que Dante Shakespeare o Goethe, es el escritor más importante “para nosotros” porque sus problemas son “los problemas del hombre actual”. Lo kafkiano es, en nuestra dinámica de obscenidad, un resto extraño, capaces no solo de “sobrevivir” a la vergüenza sino de viralizar nuestras tonterías. Walter Benjamin señaló que, entre las criaturas de Kafka, son especialmente importantes los tontos, verdaderamente incansables, insomnes y, en cierto sentido, emparentados con los sórdidos asistentes. “El artista del hambre –escribe Benjamin en 1934 cuando el nazismo ya le había condenado al exilio más amargo– ayuna, el guardián de la puerta calla y el estudiante se desvela. Así de recónditas son en Kafka las reglas del ascetismo”. A pesar de todo, puede surgir el deseo de ser un indio o percibir en el silbido “común” y magnificado (gracias al silencio colectivo) de la ratina Josefina “un algo de la pobre y corta infancia perdura”, algo de felicidad perdida, el atisbo de una pequeña e inconcebible alegría imperecedera. Todos (al fin “kafkianos”) perdidos, *sin nombre*, esperando en un umbral (hacia una Ley “inhóspita”) que deberíamos haber cruzado.

Referencias

Adorno, Theodor (1969). Apuntes sobre Kafka. En *Crítica cultural y sociedad I*. Barcelona: Ariel.

Benjamin, Walter (1980). Dos iluminaciones sobre Kafka. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (1991). Kafka. En *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

Canetti, Elias (1983). *El otro proceso de Kafka*. Madrid: Alianza.

Kafka, Franz (2023). *Obra completa*. Barcelona: Debolsillo.

Koch, Hans-Gerd (2009) (Ed.) *Cuando Kafka vino hacia mí...* Barcelona: Acantilado.



Lecturas de Kafka, un siglo después (1a ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Kafka, la literatura como cábala

Francisco Salaris*

La relación entre su literatura y la cábala aparece planteada por Kafka en una famosa entrada de su diario, el 16 de enero de 1922. Kafka comienza constatando una sensación de “hundimiento”, que parece provenir de una disociación cada vez más acelerada entre el mundo exterior y el mundo interior, disociación que se expresa en términos temporales: “Los relojes no coinciden, el reloj interior corre de una manera diabólica o demoníaca o en todo caso inhumana, el reloj exterior sigue su marcha habitual titubeando” (Kafka, 2015, p. 538). Este salvajismo puede redundar, anota Kafka, o bien en una observación cada vez más concentrada de sí mismo, o en la soledad, que “se vuelve ahora completamente inequívoca y llega a su extremo” (p. 538). Lo curioso es que esta soledad se representa luego mediante la imagen de una “caza” [*Jagd*] que “pasa por medio de mí y me desgarr”. A continuación, para la “caza” se propone otra expresión, aparentemente análoga pero más explicativa: “asalto a la última frontera terrenal” [*Ansturm gegen die letzte irdische Grenze*]:

«Caza» es solo una imagen, también puedo decir «asalto a la última frontera terrenal», asalto desde abajo, desde el hombre, y, como también eso es una imagen, puedo sustituirlo por la imagen del asalto desde arriba, hacia mí, que estoy abajo.

Toda esta literatura es asalto a la frontera y fácilmente habría podido evolucionar, si no se hubiese interpuesto el sionismo, hacia una nueva doctrina secreta, hacia una cábala. Hay indicios en ese sentido. De todos, aquí haría falta un genio inimaginable, un genio que eche de nuevo sus raíces en los siglos pasados o que cree de nuevo los siglos pasados, y que no haya gastado sus fuerzas en hacer todo eso, sino que solo ahora comience a gastarlas. (pp. 538-539)

La cábala, que en hebreo significa “tradición”, parece proyectarse en la cita de Kafka hacia el futuro: adquiere un carácter entre profético y utó-

* Universidad Nacional de Córdoba / francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

pico, que también sería el de la literatura. Esta proyección, sin embargo, no deja de ser tradición: se trata de una tradición “creada”, con apariencia de algo vetusto. Otro de los términos vinculados estrechamente con la cábala –y con la literatura de Kafka– es el de “interpretación”, por lo que podemos pensar su idea de obra como una postergación permanente de la interpretación definitiva y como la acumulación de interpretaciones provisionarias. La referencia al sionismo como obstáculo de la concreción de una nueva cábala podría deberse, en este sentido, a su carácter material, es decir, anclado en la materialidad de una propuesta histórica.

Para atribuirle a algo muchas interpretaciones, nunca conclusivas, debe existir el supuesto rector de que hay un mensaje por descifrar. Robert Alter, de hecho, observa que “Kafka comprendió profundamente que el judaísmo era un sistema orientado al mensaje, e hizo de la cadena triádica judía de revelación, ley (el mensaje) e interpretación el eje central de la mayor parte de su ficción” (1993, p. 92).¹ La forma en que la ley se revela mediante la interpretación –o, más precisamente, la forma en que la ley no se revela y en realidad se ausenta mediante la interpretación– varía en los diferentes textos de Kafka, pero existe la tendencia a identificar la ley –que aparece en sus relatos y novelas de esa forma, como Ley– con el Dios infinito, oculto de la cábala judía. La tensión entre la ley y la interpretación es la tensión entre lo “indestructible” –para tomar una expresión de Kafka– y la niebla –para tomar una expresión de Scholem– que constituye la historia de la tradición mística.²

En su discurso de 1974 ante la Academia Bávara de las Artes, Gershom Scholem vincula estrechamente las obras de Kafka con la Biblia Hebrea y con el Zohar por el carácter fundamentalmente exegético de la narración.

1 Todas las traducciones son mías cuando no se indica una edición en español en las referencias.

2 La niebla es un elemento recurrente en los textos de Scholem. La primera de sus *Tesis ahistóricas sobre la Cábala* recoge precisamente la preocupación del filólogo por la posibilidad de que la ley desaparezca en el estudio y la interpretación: “La filología de una disciplina mística como la Cábala tiene en sí algo irónico. Se ocupa con un velo de niebla –la historia de la tradición mística– que envuelve el *corpus*, el espacio de la cosa misma: una niebla que, por cierto, sube de ésta. ¿Queda en ella visible para el filólogo algo de la ley de la cosa misma, o lo esencial es justamente lo que desaparece en esta proyección de lo histórico?” (Scholem, 2001, p. 67). Nótese que la figuración de lo histórico como niebla tiende a despotenciar su carácter esencial y a exaltar el carácter único, ocultamente tangible, del “*corpus*”.

“En porciones substanciales de sus escritos”, dice Scholem, “hay una especie de canonicidad, es decir, están abiertos a una interpretación infinita. Y muchos de ellos, especialmente los más impresionantes, constituyen en sí mismos actos de interpretación” (Scholem citado por Alter, 1991, p. 69). Quizás el caso más paradigmático –porque escenifica un procedimiento que se repite en relatos más tardíos– sea el de la parábola “Ante la ley” tal como se la incluye en *El proceso*. Luego de la parábola, que recupera elementos de los cuentos hasídicos y que surge de “los escritos que preceden a la ley” (Kafka, 1984, p. 200), el clérigo le presenta a Josef K. un abanico de interpretaciones que tienden a poner cada vez más en suspenso la relación del sujeto con la propia historia. La exégesis de la parábola toma la forma de una conversación –que se va a mantener, de manera mucho más implícita, en otros relatos– y parte de un cuidado especial por la palabra escrita, un cuidado que tiende a identificar “tonos”, modulaciones y entonaciones en el intercambio entre los personajes. La exposición del clérigo, además, deja expuesto un campo de lucha desde el cual se piensa la Ley: “Yo me limito a exponer las diversas tesis en presencia. No atribuyas demasiada importancia a las glosas.³ La escritura es inmutable y las glosas no son con frecuencia más que la expresión de la desesperación que experimentan los glosadores” (p. 202). El énfasis en la inmutabilidad contrasta con la disolución que la conversación sucesiva opera en la parábola y que enfrenta la impaciencia de Josef K. con la paciencia de la tradición que representa el clérigo. “Ante la ley” es ejemplar no sólo porque lleva a pensar las posibles imbricaciones que la ficción de Kafka establece con lo mítico (cf. a modo de ejemplo Sandford, 1975), sino también porque la exégesis infinita expuesta a la que es arrojado el relato representa, a pequeña escala, lo que Calasso llama “conmestión”: “el orden social se superpone al orden cósmico hasta cubrirlo y fagocitarlo. Pero conserva de él la majestad y las articulaciones, aunque cancelando su memoria” (2018, p. 30). En los relatos herederos de “Ante la ley” (“La construcción de la muralla china”, “Josefina la cantora” o textos breves como “El silencio de las sirenas” y “Prometeo”), la conmestión se ha producido y la exégesis acaba por fagocitar la ley, lo que mantiene a la historia en un nivel de permanente virtualidad y la lanza hacia la posibilidad de una tarea hermenéutica infinita. A esto precisamente se refiere Bloom (1999) cuando sugiere que la cábala constituye

3 En el original en alemán la palabra es *Meinungen*, opiniones (Kafka, 1985, p. 185).

una teoría de la escritura, ya que supone una cadena de lecturas y de malas lecturas que vuelven multiforme y potencial la existencia de un origen.⁴

La puesta en duda del origen, por su parte, pone en duda también el carácter verdaderamente simbólico de la escritura. ¿Acaso las líneas de “Acerca de la ley” están *en el lugar de otra cosa*, o más bien son la cosa en sí misma? Esta posibilidad de un “grado cero del significado” (Alter, 1993, p. 92) es atribuida también por Scholem a la cábala luriánica,⁵ y el propio Scholem la intuye también en la escritura de Kafka, a la que percibe, en su parecido con la lengua del Juicio Final, como “lo prosaico en su forma más canónica” (Scholem en Benjamin, 2020, p. 87). Hay, sin embargo, algunas huellas que nunca dejan de insinuar la presencia de un pasado remoto y que escamotean siempre el carácter de *cháchara* que podrían adoptar las interpretaciones. Benjamin insinúa dos tipos de resabios: el “rumor sobre las cosas verdaderas” y la necesidad, expresada, por ejemplo, en los “ayudantes” kafkianos (2020, p. 115). Sin embargo, resta la sospecha de que estas huellas sean en realidad productos de la exégesis, que nunca cesa de generar efectos de lo real e imaginarios de las escrituras primigenias. Las deducciones que hacen los exégetas de la parábola del clérigo se inclinan, en algunos casos, a sobreinterpretar las inflexiones del texto y a imprimirle un *sonido*, es decir, una suerte de elemento extratextual que sin embargo se incorpora rápidamente a la textualidad de la exégesis. Cuando el clérigo indica que sólo basta con que se consideren como “necesarias” las interpretaciones existentes de la parábola, Josef K. enuncia una de las máximas de la conmisión exegética: “Elevaría la mentira a la altura de una regla del mundo” (1984, p. 205).

Pero más allá de la posibilidad de considerar el carácter ficcional de lo que permanece oculto, lo cierto es que, como se indicó al principio, la exégesis presupone la existencia de un mensaje; en este sentido, exalta su carácter simbólico, independientemente de las presencias o de las ausen-

4 “More audaciously than any developments in recent French criticism, Kabbalah is a theory of *writing*, but this is a theory that denies the absolute distinction between writing and inspired speech, even as it denies human distinctions between presence and absence. Kabbalah speaks of a writing before writing (Derrida’s «trace»), but also of a speech before speech, a Primal Instruction preceding all traces of speech” (Bloom, 1999, p. 62).

5 “El lenguaje materialista de la cábala luriánica, sobre todo cuando deduce el *tsimtsum* (la autocontracción de Dios), induce a pensar si el simbolismo que se sirve de estas imágenes y estas palabras no será ya la cosa misma” (Scholem, 2001, p. 69).

cias que encubran estos símbolos. Scholem ha señalado ya el resurgimiento mítico que caracteriza a la Cábala frente al judaísmo rabínico medieval:⁶ si para este último la pureza de Dios entra necesariamente en colisión con el pensamiento mediante imágenes, en la cábala hay una preeminencia de los símbolos con respecto a los conceptos (Scholem, 1988). En este sentido, también pueden establecerse vinculaciones entre la escritura kafkiana y el mito como procedimiento epistemológico de una narración. Estas idas y vueltas –la condición simbólica de la ley como condición de la exégesis pero a la vez la posibilidad de un grado cero del significado; la existencia de huellas de la *cosa en sí* pero a la vez la insinuación de una *nueva doctrina secreta* que las cree como visiones de un pasado inventado– son algunos de los problemas que se abren al pensar la escritura de Kafka como una cábala.

Una escena de un texto fundamental de Kafka, “En la colonia penitenciaria”, puede ayudar a indagar un poco más en el carácter cabalístico de su literatura. El relato gira en torno a una máquina de matar que talla sobre el cuerpo de los condenados la disposición que estos han quebrantado. Las agujas de la máquina comienzan rozando superficialmente la piel y, a lo largo de varias horas, la distancia entre aguja y cuerpo se va achicando hasta que el condenado muere perforado. Esta máquina sólo funciona cuando el oficial, su único defensor en un Estado que ha pasado ya a sistemas judiciales y punitivos más modernos, introduce unas placas en las que está escrita la ley violada. Así, el condenado que aparece en el cuento, que ha faltado el respeto a su capitán, debe morir con la máxima “Honra a tu superior” grabada en todo el cuerpo.

Ahora bien, cuando el oficial enseña al explorador la placa con la sentencia, este se queda sorprendido: “El explorador habría querido decir algo elogioso, pero solamente vio líneas laberínticas que se entrecruzaban de diversas maneras, que cubrían tan apretadamente el papel que sólo con dificultad podía uno distinguir los intersticios en blanco” (2009, p. 182). Esta *escritura con arabescos*, que esconde el mensaje ante los ojos de los no iniciados, representa el gesto de la exégesis devorando las historias que

6 Scholem considera que el Séfer ha-Bahir, que aparece en la Provenza alrededor de 1180, es el libro que introduce el pensamiento mítico en el misticismo judío. Allí se pone en crisis la pureza de la noción de Dios –una pureza que podría convertir a Dios en un concepto vacío– y se *representa* a Dios mediante diferentes imágenes.

expresan la ley. No porque las interpretaciones sean meros adornos, como los arabescos, sino porque los arabescos tienden a ocupar grandes espacios de una página en blanco en la que, precisamente por su blancura, podría inscribirse el Dios oculto de la cábala. La imagen adquiere fuerza de su absoluta literalidad: la escritura tapa la placa en blanco, de la misma forma que la escritura tapaná el cuerpo de los condenados.

La escritura, entonces, se concibe con arabescos no por un exceso de retórica, sino por su carácter siempre potencial, por su posibilidad de devenir “caza” o “asalto” desde abajo o desde arriba. Estos arabescos, a la vez que esconden lo esencial de la ley –de manera tal que la confirmación de lo que dicen las placas sólo depende de la credibilidad que el lector decida otorgarle al desquiciado oficial–, constituyen una amenaza permanente de textualización de la verdad, de exégesis tan proyectada hacia el futuro que acaba por olvidar los rasgos fundacionales del pasado.

De esta manera, Kafka invierte la fórmula del Romanticismo de Jena según la cual la obra debía incorporar a su propia crítica, y construye una crítica que posterga siempre la obra, hasta sumir su existencia en la virtualidad. Lo que tiene poder de asalto, en el funcionamiento de la máquina de la colonia penitenciaria, es precisamente la exégesis más que la ley, porque son las líneas innumerables las que acaban matando al condenado. Sin embargo, la exégesis parece la condición necesaria de la ley, ya que es mediante la confusión de la escritura que se crea, por vías negativas, algo así como la sospecha de una entidad profunda, que justifica una larga tradición posterior.

El antiguo comandante, en tanto representante del sistema que incluía a la máquina como expendedora de la ley, es el dueño de las placas que indican la condena, y, por lo tanto, el único que puede entender la escritura, unir el signo con el significante. El problema que está en el núcleo del relato es, justamente, la imposibilidad de convivencia de una esfera elevada, que no es visible pero aun así conserva poder, con el mundo finito, que se desenvuelve en la materialidad de lo histórico. La estupefacción del explorador ante lo incomprensible de la placa –y la aceptación encefaleada del oficial, que tampoco la entiende– expresa este conflicto, que es constante en toda la obra de Kafka y que además es el eje del pensamiento cabalístico: al concepto abstracto y semivacío de Dios, típico del judaísmo medieval, le sucede una visión que, al menos desde su carácter paradójico

–Dios está oculto pero se expresa en la imagen mítica–, pone en relación al individuo con las instancias superiores.

Esta pesadilla de la interpretación *ad infinitum*, cuya acumulación termina despojando de sentido el mecanismo interpretativo hasta convertirlo en una excusa para la huida de la verdad, constituye un paroxismo de liberación que bien podría ser funcional para los críticos que se oponen a la interpretación, como Sontag. En su famoso ensayo “Contra la interpretación”, que rechaza la “agresividad abierta” del estilo interpretativo moderno (1996, p. 29), Sontag menciona a Kafka como un autor que ha sido asediado por los mensajes que la crítica ve en sus textos, pero no alcanza la conclusión liberadora de que es precisamente ese exceso lo que acaba decretando la autonomía de su obra.

La presencia de la cábala podría seguir rastreándose en otros textos de Kafka, particularmente en sus parábolas y en sus aforismos. La incorporación de los cuentos hasídicos, de anécdotas del Talmud o de argumentos de obras de teatro yiddish, que interesaron a Kafka particularmente durante el año 1911, forman parte del sustrato judío que, entremezclado con la cábala, conforma el mosaico que presentan muchas de sus obras. Pero lo que interesó en este trabajo fue fundamentalmente el modo de lectura y de escritura al que conduce ese material. Pensar la literatura de Kafka como una nueva doctrina secreta –aunque el proyecto nunca se concrete– implica una búsqueda de la verdad que, sin embargo, nunca deja de erosionarla. Mientras tanto, el “genio” que Kafka imagina dedicado a esa tarea no deja de gastar sus fuerzas.

Referencias

- Alter, Robert (1993). *Kafka as Kabbalist*. *Salgamundi*, 98/99, pp. 86-99.
- Alter, Robert (1999). *Necessary Angels. Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin, and Scholem*. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (2020). *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bloom, Harold (1999). *Kabbalah and Criticism*. Nueva York: Continuum.

Calasso, Roberto. (2018). *K*. Barcelona: Anagrama.

Kafka, Franz (1984). *El proceso*. Buenos Aires: Losada.

Kafka, Franz (1985). *Der Prozess*. Frankfurt: Fischer.

Kafka, Franz (2009). En la colonia penitenciaria. En *Relatos completos I* (pp. 169-210). Buenos Aires: Losada.

Kafka, Franz (2015). *Diarios*. Buenos Aires: Random House.

Sandford, John (1975). Kafka as Myth-Maker: Some Approaches to «Vor dem Gesetz». *German Life and Letters*, 29(1), pp. 137-148.

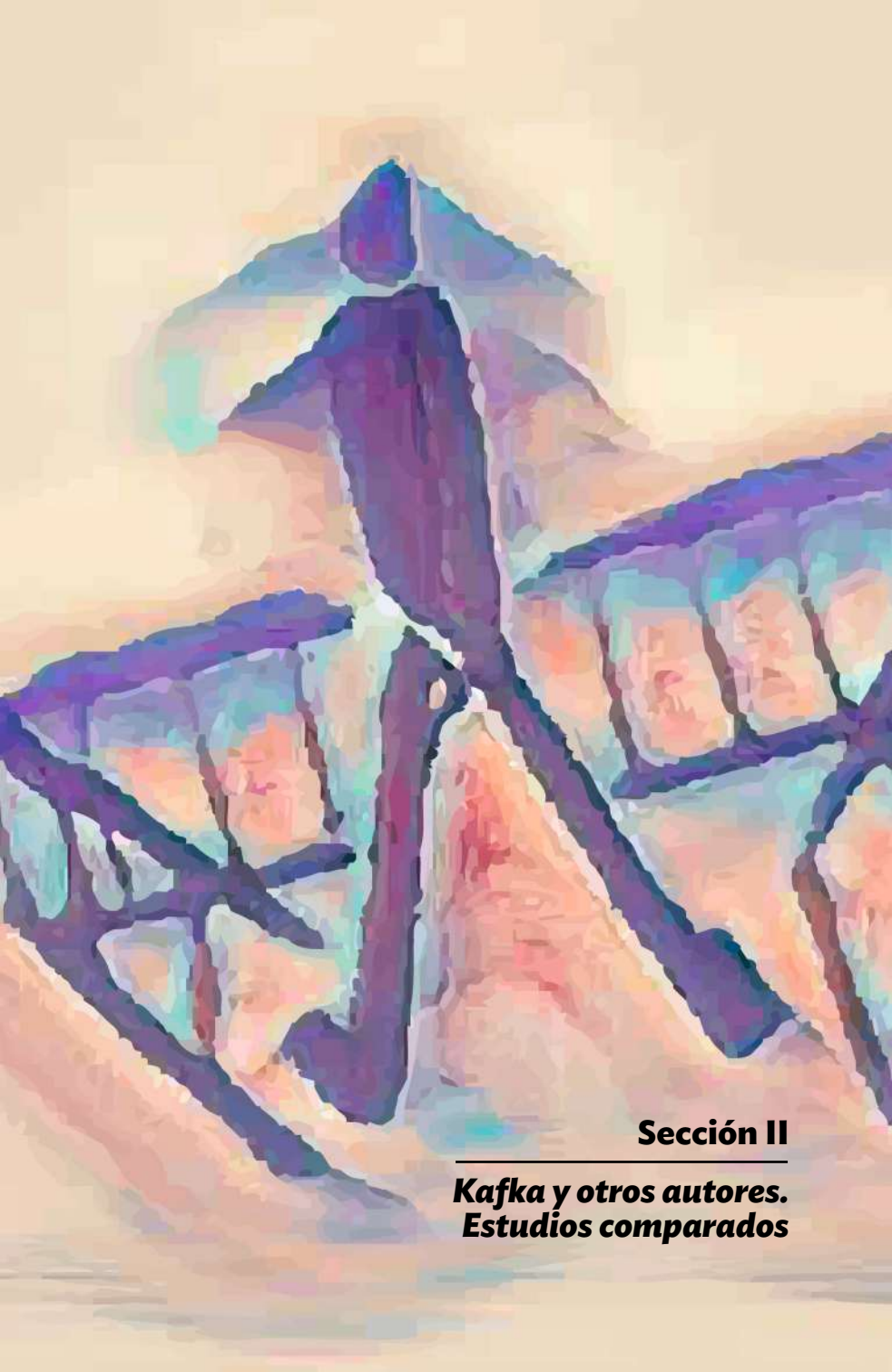
Scholem, Gerschom (1988). *La cábala y su simbolismo*. Buenos Aires: Raíces.

Scholem, Gerschom (2001). Diez tesis ahistóricas sobre la Cábala. En «todo es cábala...». Diálogo con Jörg Drews, seguido Diez tesis ahistóricas sobre la Cábala (pp. 65-77). Madrid: Trotta.

Sontag, Susan (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Sección II

***Kafka y otros autores.
Estudios comparados***



Lo absurdo historizado y los juegos del lenguaje ante lo siniestro.

Kafka en escrituras argentinas

Jorge Bracamonte*

“(…) ¿entenderá lo que tuvo que costarme hacerme humano?
Un día desperté en un cuarto cerrado bajo llave, con la ventana
clausurada y constantes penumbras, en una ciudad que más tarde
sabría que se trataba de Berlín.”

Pablo Farrés, *Literatura argentina*

1 Kafka según Tardewski: En una entrada del 7 de noviembre de 1978 de *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (2017), Ricardo Piglia menciona su lectura de *La dictadura alemana* (1973), de Karl Bracher. A partir de la etapa de vagabundeo de Hitler por Praga y Viena, entre 1909 y 1914, que es cuando “Hitler dice llamarse artista”, Piglia especula, a partir de los huecos que Bracher deja, lo siguiente:

En esos años (reaparece en 1913, en Múnich), digamos que Hitler se encuentra con Kafka. Caminan juntos por las calles de Praga. “El antisemitismo como ciencia oculta” (según Hitler). Los dos, por otra parte, son “artistas” excluidos que sueñan grandes construcciones. Construir, entonces, un relato que ayudaría a explicar cómo y por qué Kafka se anticipó de modo tan providencial a las realidades del nazismo. Hitler le contaba sus planes, etc. Kafka, por supuesto, fue (era) el único en no tomarlo por loco. Nueva explicación, además, de su decisión de hacer quemar sus escritos. Existe un retrato pintado por Hitler: una tarjeta postal y, en un rincón, la figura de K. Por lo demás, Hitler, digamos, estaba en Praga porque había eludido “el deber de revista y alistamiento militar que se cumplía entre 1909 y 1910”. Un desertor, atado además a su “nostalgia de Múnich, ciudad de las artes”. (Piglia, 2017, p. 84)

* Universidad Nacional de Córdoba, Conicet / jorgebracam@gmail.com

Esta es la base del célebre pasaje del encuentro Kafka-Hitler según *Respiración artificial* (1980), escrita y compuesta entre 1976-1979. Desde allí en la novela de Piglia, el filósofo Tardewski, el narrador de este pasaje, a partir de lo supuestamente escuchado a Hitler por Kafka, especula por qué *El proceso* puede haber anticipado la persecución implementada por los nazis ya desde 1933, sobre todo contra los judíos. Lo cual, a su vez, le permite a *Respiración artificial*, en su contexto inicial de edición, aludir a los efectos de censura, represión y persecución instaurados en la sociedad argentina hacia 1980. Frente a lo ominoso que trama, desde lo histórico-político, lo real en nuestro país durante aquellos años, *El proceso* funciona como metonimia del otro “Proceso de Reorganización Nacional”. La novela de Piglia invita a leer aquel relato en tanto posible alegoría, pero a su vez conjetura ficcionalmente que esa alegoría se puede haber generado -en parte- en el delirio de un joven Hitler escuchado por Kafka en un bar de Praga, que a la vez que desemboca por una parte en la gran narración del autor checo asimismo lo hace en el panfleto de autoritarismo programático titulado *Mi lucha*. Releído el estudio de Bracher, y complementándolo con biografías del escritor de *El castillo* como *Kafka. Los años de decisiones*, encontramos que dicho encuentro sólo fue posible gracias a la inventiva pigliana. Y leemos en *Respiración artificial*:

La utopía de un mundo atroz convertido en una inmensa colonia penitenciaria, de eso le habla Adolf, el desertor insignificante y grotesco, a Franz Kafka que lo sabe oír, en las mesas del café *Arcos*, en Praga, a fines de 1909. Y Kafka le cree. (Piglia, 1988, p. 264)

El Kafka aquí manifiesto es, por una parte, el del encuentro con Hitler y que luego, por devenir un artista que sabe oír el rumor de la historia, anticipa en sus ficciones los terrores del siglo XX. Este Kafka ha sido descubierto por la habilidad de Tardewski para leer en los márgenes, quien a su vez, por aquella preocupación kafkiana por el mundo, lo opone a Joyce, escritor al que, según Renzi, “le importaba un carajo el mundo”. Pero además Tardewski vincula su descubrimiento inicial de Kafka, el escritor que más lo ha signado, a la “influencia” de su maestro Ludwig Wittgenstein. Tardewski evoca:

En 1936, como complemento a su curso sobre lenguaje natural y lenguaje formal, Wittgenstein había invitado al crítico checo Oscar Vazick a dar un seminario sobre Kafka en Cambridge. El uso conciso y casi artificial del alemán que hacía Kafka interesaba especialmente a Wittgenstein, que veía ahí la confirmación de algunas de las hipótesis que desarrollaría luego en sus *Investigaciones filosóficas*. (Piglia, 1988, pp. 224-225)

Ni en *Investigaciones filosóficas* ni en las biografías del filósofo austríaco se menciona entre sus lecturas a Kafka; y precisamente por esto resalta esta otra verosímil invención ficcional pigliana. El Kafka que entonces surge es el de su lenguaje. En parte parafraseando a Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka. Por una literatura menor*, Tardewski afirma:

Kafka manejaba el alemán como si fuera una lengua muerta y su condición de bilingüe, su pertenencia a la minoría de habla alemana en medio de una población mayoritariamente eslava, su situación desplazada y como ajena respecto al lenguaje sirvieron, al ser expuestas y analizadas por Vazick (...) como ejemplo práctico de alguno de los problemas teóricos expuestos por Wittgenstein. (Piglia, 1988, p. 225)

La novela de Piglia de 1980 muestra un Kafka distinto, atento a lo ominoso en lo real histórico, y que supo construir desde su literatura nuevas maneras de posibles usos del lenguaje. Y sobre todo es un personaje de ficción en una novela argentina. Indica, para ser coherentes con el código formalista que *Respiración artificial* sugiere usar para su propia lectura, una culminación de lo kafkiano en el sistema literario argentino: cuando Kafka deviene también una lengua literaria argentina -lengua literaria que además problematiza lo histórico-, sobre la cual trabaja como umbral la narrativa argentina posterior. Ahora bien: ¿Qué líneas genealógicas de Kafka hacia el pasado en nuestra literatura ha retomado y puede haber llevado a la culminación la novela de Piglia? Propongo algunas conjeturas.

2. Entre Borges y Martínez Estrada. Borges como lector, y luego como traductor, puede que sea el primer escritor argentino marcadamente incidente para una circulación cada vez más expandida de los efectos de la obra de Kafka en Argentina. A lo largo de su obra vuelve una y otra vez

sobre diversos aspectos del mundo del escritor de *El proceso*, incluso en el último tramo de su producción –“Un animal soñado por Kafka” en *El libro de los seres imaginarios* (1967) o sus prólogos a su *Biblioteca Personal*, por ejemplo-. Pero tanto como reseñador como traductor, y sobre todo como singular lector, desde la década de 1930 Borges marca modos de recepción, usos, resignificaciones y reescrituras fundamentales a futuro. Su concepción de lo ominoso y fantástico, sus reformulaciones de lo extraño e incluso algunos tópicos que devienen cifra en su poética -como la concepción laberíntica de lo real- dialogan con aquella recepción y nuevos usos de Kafka -no exclusivamente, claro está-. Pero considero que siempre lo central en Borges sobre Kafka está en tratar de dar cuenta del impacto de las escrituras de Kafka en las maneras de pensar sobre lo literario, y desde allí Borges sugiere que el escritor de *La metamorfosis* impulsa a leer de una manera totalmente diferente nuestras formas de comprender el mundo. Esto conmueve a Borges, a quien por supuesto asimismo impresiona el perfil de aquel autor; lo cual se nota en sus reseñas sobre *The Trial*, del 6 de agosto de 1936, y en un perfil publicado el 29 de octubre de 1937, en la revista *El Hogar*. En la primera señala:

La intensidad de Kafka es indiscutible. En Alemania abundan las interpretaciones teológicas de su obra. No son injustas -nos consta que Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard-, pero tampoco son necesarias. Un amigo me indica un precursor de sus ficciones de imposible fracaso y de obstáculos mínimos e infinitos: el eleata Zenón, inventor del certamen interminable de Aquiles y la tortuga (Borges, 1996, p. 306)

Borges encuentra afines su poética y la de Kafka, sobre todo por los aspectos microscópicos de abordar lo real entre lo pensable y lo artístico, en una interacción donde pensamiento y ficción se potencian. Ya en 1932 había publicado “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga” de *Discusión*, que manifiestan esa temprana reescritura kafkiana, sobre todo en un registro ensayístico que precisa la noción de postergación indefinida del acercamiento a lo real propio de las obras de Kafka. Dichos ensayos y luego su paradigmático “Kafka y sus precursores” de *Otras inquisiciones* (1952), señalan cómo la obra del escritor praguense fue un optimizador del modo de leer borgiano que llevó, a partir de su redescubrimiento de precursores en los pasados literarios, a la clave de

maneras de leer literaturas futuras, lo cual luego la teoría literaria conceptualizaría como hipotextualidad, intertextualidad e hipertextualidad.

En varios relatos de Borges Kafka está implícito en las atmósferas que los traman, pero está explícito en ciertos ensayos estratégicos. Cuando Piglia convierte a Kafka en personaje referido en su novela, culmina algo que ya estaba en aquellas líneas reflexivas abiertas por Borges, pero lo concreta como personaje, voz-textual, y además agrega que Kafka no fue sólo un extraordinario lector -algo subrayado por Borges-, sino además alguien que supo escuchar lo porvenir latente en el presente.

Borges, o Cortázar muy coyunturalmente en narraciones como *El examen*, o la estética de la crueldad de Juan Rodolfo Wilcock -también traductor de Kafka- son algunas de las recepciones de aspectos de lo kafkiano en nuevas y diferenciadas poéticas autorales; poéticas que en distintos momentos convergen en constelaciones como la de la revista *Sur*. Pero acentuó la recepción de Kafka por la reflexión desde la escritura de Ezequiel Martínez Estrada, también ligado en algún momento a aquella constelación. Porque Martínez Estrada incorpora efectos de lo kafkiano en su propia manera de ver la realidad local, nacional y mundial, y esto tanto en planos de pensamiento existencial como literarios como ideológico-políticos. En el caso de Borges, lo kafkiano resulta afín a su escepticismo epistemológico y en sus maneras de leer el mundo -no sólo lo literario-; en el caso de Martínez Estrada resulta afín a su pensamiento pesimista, a su poética e incluso en sus maneras de comprender las interacciones difíciles y hasta tortuosas entre los sujetos y las instituciones de la vida social y cultural. Tanto en Borges como en este último autor lo kafkiano sintoniza con el absurdo, pero en Borges es un absurdo de carácter cognoscitivo que tiene efectos en el trabajo con el lenguaje y lo compositivo, mientras que en Martínez Estrada asimismo ayuda a examinar los complejos planos de lo social y político, desde una noción de un realismo invisible tras el aparente, tras el visible.

Martínez Estrada explicita que el realismo en Kafka es un “apocalipsis” en tanto “relación de lo que está oculto -por medio de símbolos-” (Martínez Estrada, 1967, p. 37), a partir del realismo visible, tal cual lo dice en “Apocalipsis de Kafka”, del 03-04-1960. Como en sus previos ensayos “Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka” (14-05-1944) y “Acepción literal del mito en Kafka” (marzo de 1950), Martínez Estrada reflexiona sobre el realismo detrás del realismo que a su vez le resulta afín

a su propia poética. Dice: “El mundo de Kafka (...) *es el mundo real*, y sólo puede ser expresando por el mito, por la metáfora, por el lenguaje de la intuición que hablamos cuando estamos dormidos, es decir, cuando nos sentimos reintegrados al sentido nocturno y orgánico de la vida.” (1967, p. 34-35). Y agrega que ese mundo configura

una Teodicea negativa, que al suprimir la necesidad de Dios suprime al mismo tiempo la necesidad de un orden normativo para el acontecer y para la conducta pública y privada del hombre; el de una sociología en que es indispensable separar el orden convencional, institucionalizado, del proceso “incardinable” del acontecer caprichoso dentro de aquel diagrama teórico; y el de una psicología de acciones y reacciones puramente mecánicas, sin conciencias ni pautas de volición que autodeterminen nada. (1967, p. 31).

Martínez Estrada inicia una doble vertiente de reescritura de lo kafkiano en las escrituras argentinas. Por una parte, un diálogo que pretende entre su metafísica y la que lee en el escritor praguense, esa realidad invisible donde brota la estructura absurda del mundo contemporáneo, pero que además Martínez Estrada, tal como observa que Kafka lo logra, suele relatar en historias donde los sujetos se pierden indefinidamente en estructuras burocráticas que terminan funcionando como mecanismos ontológicos, con una lógica y mecánica propias. *Sábado de gloria* (1944) resulta una novela breve que manifiesta aquello, a partir de la historia de un empleado que espera la resolución de su licencia por vacaciones -presionado por su esposa- justo en un sábado donde acaba de asumir un gobierno producto de un golpe de estado. El dato de un sábado laborable en la administración pública ubica la historia antes de la asunción del peronismo, pero así como la configura Martínez Estrada hace que este relato ya implique un presentimiento por parte del escritor de la supuesta “amenaza histórica” que luego verá en dicho movimiento, si bien a la vez la narración se conforma como una mirada que va más allá de la coyuntura. En alguna instancia, inserta un collage de registros de distintos momentos históricos argentinos, por diferentes autores, que permiten apreciar cómo lo que se narra en el presente tiene continuidades y diferencias con otras coyunturas, sugiriendo una dinámica transhistórica, que aquí sería lo invisible tras lo real visible. El material argentino en este relato

resulta palpable -como cuando se manifiesta la grosera habla del militar que asume como jefe de la repartición donde ese empleado trabaja- y el absurdo es entonces una puerta del humor, que es un rasgo decisivo, tras una atmósfera trágica, tanto en las narraciones de Martínez Estrada como en las de Kafka.

La otra vertiente en la cual Martínez Estrada muestra afinidad con Kafka es la compositiva, pero en una línea diferente a la de Borges. Me refiero a trabajar con géneros literarios supuestamente menores para desde allí armar un relato. Su novela breve *Marta Riquelme* (1949) es un prólogo sobre unas *Memorias* que la burocracia de una empresa editorial privada ha extraviado y sobre cuyo origen y la tortuosa vida de su autora leeremos por el prólogo, sin nunca conocer aquellas *Memorias*. Gesto inventivo que nos recuerda el uso artístico de las cartas y el diario por Kafka -quizá su principal obra según Deleuze y Guattari-, y que anticipa aquello que también Piglia retoma y lleva a nuevas posibilidades. Subrayo estas dos vertientes porque la primera -la metafísica-, pero de modos singulares, es retomada dos escritores de provincias que comienzan a ser conocidos desde las décadas de 1950 y 1960.

3. Entre Antonio Di Benedetto y Daniel Moyano. En los casos de estos escritores estamos ante la situación de que Kafka estaría en las líneas genealógicas de “Di Benedetto y sus precursores” y “Moyano y sus precursores”. Además, en ambos casos, particularmente en Moyano, podríamos pensar realmente en “Otro Kafka diferente, pero de provincias argentinas y de origen humilde”.

Como ya lo he apuntado en anteriores ensayos, para Di Benedetto el mundo es no sólo lo ominoso, sino que allí mismo anida lo raro y espeluznante. Comparte presupuestos similares a Kafka, y en este sentido acentúa una de las vertientes que ya aparece en Martínez Estrada, en el sentido de una inusitada correlación entre una perspectiva metafísica, el lenguaje y la escritura o, si queremos, una perspectiva sentipensante absolutamente escéptica, el lenguaje y la escritura. A su vez, estas dos poéticas resultan muy localizables. Ya desde su primer libro de cuentos, *Mundo animal* (1953), se puede apreciar la afinidad con el autor de “Investigaciones de un perro”. Ya sea por los géneros, centralmente lo alegórico reescrito de manera vanguardista que le permite organizar la forma de sus relatos, como

por lo siniestro contado desde la intimidad, en general corporal a la vez que extrañado. Acontece paradigmáticamente en “Mariposas de Koch”, por lo que le ocurre a quien cuenta acerca de sus escupitajos devenidos mariposas que “caen pesadamente al suelo, como los cuajarones que decís que son, es sólo porque nacieron y se desarrollaron en la obscuridad, y por consiguiente son ciegas (...)” (Di Benedetto, 2007, p. 44), con lo cual en su conjunto el relato manifiesta sin decirlo el padecer de un tuberculoso. El conjunto de los cuentos de *Mundo animal* como luego sus novelas, en particular la trilogía que se inicia con *Zama* (1956), sobre todo *El silenciero* (1964, 1974) y *Los suicidas* (1969), desde materiales muy diferentes a los de las obras de Kafka, trazan afinidades de posibles sentidos entre aquello construido por Di Benedetto y el escritor checo. Ya sea la espera que somete en una constante regresión a Zama, lo que culmina en el final absurdo e irónico del protagonista en el laberinto final de la selva paraguaya, ya sea el detallado accionar contra los ruidos desde lo micro del protagonista de *El silenciero*; en esos indicios pueden apreciarse ecos muy transformados, desde la propia visión y experiencia histórica, de fragmentos del corpus de Kafka.

En el caso de Moyano, en sus cuentos y en algunas de sus novelas -*El oscuro*, *El vuelo del tigre* y *Tres golpes de timbal*-, los sujetos que provienen de áreas rurales y se trasladan a ciudades o pueblos, ya vivan como marginales o logren ascender en la clase media sin que jamás puedan renegar de sus orígenes “humildes” -aún intentándolo-; sienten en algún momento la insignificancia de ver reducidas sus existencias a solamente *casi* un nombre. A veces esto es porque buscan reconectarse con una comunidad originaria -como ocurre con Eme en *Tres golpes de timbal*-. U otras veces porque es el espacio, el de un sobrenombre, aquel a que son reducidos por un poder autoritario que les ha ocupado su propio territorio, como ocurre en *El vuelo del tigre*. Si bien la afinidad de la poética de Moyano con Kafka se manifiesta similar a la vertiente metafísica de diálogo con aquella poética por parte de la de Martínez Estrada, y también en afinidad con la de Di Benedetto; este uso de letras o fonemas de las mismas únicamente resulta tan singular en Moyano como antes lo había sido en ciertas narraciones clave de Kafka.

4. Kafka después de *Respiración artificial*. Entre los escritores contemporáneos a Piglia, el uso resignificado desde sus propias escrituras resulta diverso, sobre todo por la valoración del aprendizaje en lo compositivo, como manifiesta César Aira en su ensayo “Kafka, Duchamp”, o por la apreciación de un artista integral como muy pocos de la Modernidad tal como Luis Gusmán reflexiona sobre el autor checo en *Kafkas*. Quedaría para otro estudio evaluar cómo lo kafkiano podría ser pensado desde las poéticas de estos singulares escritores argentinos, en particular desde sus ficciones. Pero que autores tan diferentes en sus poéticas subrayen la importancia del corpus y de la figura de autor de Kafka, ratifican aquella relevancia, en tanto genealogía y lengua literaria en sí misma en un idioma extranjero como el castellano de Argentina, que Piglia ensaya y figura en su novela de 1980.

En generaciones de escritoras y escritores más jóvenes, la presencia de lo kafkiano ya es un piso, ya resulta implícito como umbral en numerosas poéticas autoriales. Menciono ejemplos distintos, de épocas distantes. Por una parte, *El coloquio* (1990) de Alan Pauls (1959). A partir de un hecho policial imaginario que es una tragedia entre dos ex esposos, Pablo Daniel F. y Dora D., los investigadores durante gran parte de la narración digresionan e hipotetizan en torno al caso. Ellos llevan los nombres de Brod, “el agente más viejo”, Werfel “encargado del patrullaje nocturno” y Kalewska, médico y doctor, que acaba de obtener un premio nacional entre intelectuales, y además el hecho policial ha ocurrido en “el 36 de la calle Praga”. Primeriza novela del autor, para versionar la sobredeterminación del delito trabaja remitiendo directa o alusivamente a parte del entorno intelectual y vital de Kafka, en una potente trama intertextual que provoca sugestión y extrañamiento. Más cerca en el tiempo, en novelas como *El reglamento* (2013) y *Literatura argentina* (2020) de Pablo Farrés (1974), aprecio asimismo procedimientos definidos por la distancia para narrar eficazmente no solamente los efectos cotidianos de la violencia impresa y asimilada en el propio cuerpo, sino también cuando esa violencia se repliega en una perspectiva animal para contar un padecimiento humano. En esta escritura, lo implícito kafkiano, manifiesto en la cita que abre este ensayo, se imbrica con la abundante y diversa intertextualidad explícita con la cual juega y le otorga aún mayor potencia de sentidos -así podemos leer *Literatura argentina* sobre todo como una ocurrente variación de “Kafka y sus precursores” llevada al absurdo-. Finalmente se podría

decir que, con otros rasgos, en la obra de Samanta Schweblin (1978), en particular en cuentos como “Hacia la alegre civilización”, la estructura de la sintaxis misma remite a una atmósfera Kafka. En este cuento, donde los personajes sólo son nominados por el apellido -Gruner- o nombres de letras -Pe- o con cierto exotismo -Cho, Gill, Gong-, un hombre de repente no puede tomar un tren que lo vuelva desde un pueblo lejano a la gran ciudad debido a que le resulta imposible cambiar dinero y porque el tren repentina e inexplicablemente deja de parar en el pueblo. En un país donde desde la década de 1990 las líneas férreas, con idas y vueltas, se han ido erradicando -si bien el cuento elude toda localización-, la asociación con lo kafkiano se presenta en ese sino inescrutable de ir quedando, por razones que rompen la lógica habitual, varado contra su voluntad en ese lugar. Puede sorprender que, como ocurre en casi toda la obra de Schweblin, no haya ningún intertexto explícito ni del escritor checo ni de ningún otro. Pero ocurre que, como señalé al inicio, desde 1980 Kafka es ya una lengua literaria por momentos implícita en el sistema literario argentino, que circula tanto por relatos que se sirven del ensayo y que están más ligados a lo filosófico o a lo explícitamente histórico-político, como por otras modalidades tales la literatura de lo raro y espeluznante o la de anticipación¹. Y pasa que, desde 1980, ya ha quedado como un umbral para las posteriores escrituras.

Referencias

- Aira, César (2021). Kafka, Duchamp. En *La ola que lee. Artículos y reseñas (1981-2010)*. Buenos Aires: Random House.
- Avellaneda, Andrés (1983). Martínez Estrada. El nacimiento del narrador. En *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bracher, Karl D. (1973). *La dictadura Alemana. Génesis, estructura y consecuencias del nacionalsocialismo*. Madrid: Alianza, 2 volúmenes.
- Baum, Wilhelm (1988). *Ludwig Wittgenstein*. Madrid: Alianza.

¹ Pienso en la conjetural y verosímil mención de Kafka por Michel Nieva en su ensayo *Tecnología y barbarie*.

Borges, Jorge L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge L. (1996). *Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé.

Bracamonte, Jorge (2022). Lo siniestro, lo policial y lo especulativo: motores narrativos en Di Benedetto. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, CABA, UBA, Nro. 14 (2022).

Bracamonte, Jorge (2020). Daniel Moyano y la novela. *Enciudarte 4*, III, Número 4, Julio 2020. [tps://enciudarte.wordpress.com/numero-1-abril-2014/numero-4-julio-2020/](https://enciudarte.wordpress.com/numero-1-abril-2014/numero-4-julio-2020/)

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

Di Benedetto, Antonio (2007). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Di Benedetto, Antonio (2016). *Zama. El silenciero. Los suicidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Farrés, Pablo (2020). *Literatura argentina*. Nudista.

Farrés, Pablo (2013). *El reglamento*. Buenos Aires: Letra Viva.

Freud, Sigmund (2009). *Obras completas. XVII. De la historia de una neurosis infantil ("El hombre de los lobo") y otras obras (1917-1919)*. Madrid: Amorrortu..

Gusmán, Luis (2014). *Kafkas*. Barcelona: Edhasa.

Kafka, Franz (1975). *La muralla china*. Buenos Aires: Emecé.

Kafka, Franz (1980). *El proceso*. Buenos Aires: Losada.

Kafka, Franz (1971). *El castillo*. Madrid: Alianza.

Kafka, Franz (1984). *La metamorfosis; La construcción de la Muralla China y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.

Martínez Estrada, Ezequiel (1967). *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

Martínez Estrada, Ezequiel (2015). *Cuentos completos*. México: FCE.

Moyano, Daniel (2014). *El vuelo del tigre*. Buenos Aires: Corregidor, Colección EALA.

Moyano, Daniel (2012). *Tres golpes de timbal*. Córdoba: Alción.

Moyano, Daniel (2024). *Mi música es para esta gente. Cuentos completos. Tomo I*. Córdoba: Caballo Negro.

Nieva, Michel (2020). *Tecnología y barbarie*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Pauls, Alan (1990). *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé.

Piglia, Ricardo (1988). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.

Piglia, Ricardo (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama.

Rhees, Rush (Ed.). (1984). *Recuerdos de Wittgenstein*. México: FCE.

Schweblin, Samanta (2018). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Random House.

Stach, Reiner (2003). *Kafka. Los años de las decisiones*. Madrid: Siglo XXI.

Wittgenstein, Ludwig (2009). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Gredos.

Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.) Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.); Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)





Kafka, Melville y el des-habitar

Marcelo Burello*

*Si el Señor no construye la casa,
En vano se esfuerzan los constructores.
Salmos, 127: 1*

I

El de las fuentes de inspiración literaria ha sido -y sigue siendo- un desafío filológico acuciante en el caso de Franz Kafka (1883–1924), al punto de que podríamos hablar de una verdadera *anxiety of influences* entre sus estudiosos y especialistas. ¿A qué escritores leía el oriundo de Praga con mayor gusto, a cuáles aspiraba a parecerse (o en jerga técnica, en cuáles aspiraba a filiarse), de dónde sacaba la inspiración para su estilo y sus temas? Al respecto, sus escritos íntimos proporcionan algunas pistas ocasionales, pero nada demasiado contundente; nada, al menos, que tenga el suficiente valor explicativo y justificativo para dar cuenta de su colosal y crucial obra, tan refractaria a las incursiones de los eruditos como urgida de exégesis por parte del lector común. Así, pareciera que una fábula infantil, un chiste judío, una anécdota familiar, un manual técnico o un reporte burocrático podían suscitarle al autor impulsos creativos –concepto que tratándose de él en verdad suena demasiado pomposo– análogos o superiores a los de una lectura de literatura “alta”, lo que de veras sorprende en vista de la magnitud de su impacto literario.

Se me ocurre que tres factores concomitantes pueden haber coadyuvado para que el rastreo detectivesco de las influencias del gran autor checo se volviera eventualmente una obsesión, si no una pesadilla. Ante todo, su tremenda, su insondable originalidad; excepto alguna que otra evidente reelaboración de obras ajenas (pienso, por caso, en E. T. A. Hoffmann y Octave Mirbeau), Kafka parece haberse pasado la vida leyendo y escribiendo sin pretender acercarse a lo que leía, libre de contaminaciones. Además, su marginalidad. Salvo su relación –a una prudente distancia,

* Universidad de Buenos Aires / margbur@gmail.com

no exenta de envidia— con Franz Werfel, o su equívoco y esporádico contacto con el editor Kurt Wolff, el checo no participó de movimientos ni de cenáculos ni de revistas ni de nada que se pareciera al mercado editorial y literario de su contexto. Y por último, su olímpica prescindencia de fuentes explícitas, su gusto por referirse a escritores demasiado obvios y consagrados (como Cervantes, Goethe, Flaubert o Tolstoi, esos que cualquier ávido lector podría enumerar), o bien aludir a escritores por su vida y no por su obra (como Grillparzer), y para colmo hacerlo en epístolas a novias, en contextos sin mayores intereses literarios, o en conversaciones pasajeras con amigos (como Max Brod o Gustav Janouch), o en sus diarios, supuestamente destinados al fuego y acometidos como ejercicio terapéutico de grafómano compulsivo. Por todo esto, Kafka muestra de lleno una genuina carencia de aspiración a la alta literatura, donde los libros hacen sistema y las genealogías se veneran en forma de filiaciones personales y redes textuales. Incluso cuando condescendió a revelar de propia boca una influencia directa, como el caso de Charles Dickens respecto del episodio de “El fogonero”¹, la referencia fue vaga, furtiva, y lejos de aparecer en un paratexto, solo se dio en el ámbito privado. Y cuando listó sus presuntos referentes, lo hizo solo para evadir el compromiso matrimonial: al invocar como “parientes consanguíneos” a “Grillparzer, Dostoyevski, Kleist y Flaubert” en una carta a Felice Bauer, lo relevante termina siendo que “solamente Dostoyevski se casó” (Kafka, 2005, p. 409). Del impacto de esos gigantes en su escritura, nada.

Hoy en día, desde Klaus Wagenbach y sus estudios sobre las fuentes del praguense estamos al tanto del sustrato diverso de sus “En la colonia penitenciaria” y *El castillo*, sustrato que incluye un amplio arco que va de Dostoyevsky y Mirbeau hasta crónicas de viajes y melodramas judíos. Por lo demás, en la germanística ya era costumbre, al menos desde las señeras reseñas de Oskar Walzel y Kurt Tucholsky, alinearlos específicamente con Heinrich von Kleist². Pero la inmensa mayoría del corpus kafkiano sigue pareciendo surgido *ex nihilo*, o en todo caso, no inspirado a partir de la literatura misma, lo que promueve una búsqueda de fuentes que no se detiene, en parte porque esto es esencial al trabajo filológico, y en especial

1 V. Kafka, *Obras Completas*, II, p. 644 (anotación del 8 de octubre de 1917 en *Díarios*). Asimismo, v. Janouch, 1997, p.10.

2 En español, parte de la reseña de Tucholsky se halla citada por Wagenbach en Kafka, 1977, p. 66. Para la relación Kleist–Kafka en la crítica, v. Allemann, 1980.

porque necesitamos *humanizar* a un escritor tan sombrío y singular (“humanizarlo” en el doble sentido de devolverle entidad humana y a la vez, inscribirlo en la tradición humanista, o sea, libresca).

II

Uno de los autores que apareció algo tardíamente en la nómina de “precursores” kafkianos y que empero cada vez surge más a menudo en esa endeble plataforma impulsora es Herman Melville (1819–1891). En efecto, el binomio Melville/Kafka –o viceversa– se ha vuelto casi un lugar común de la Comparatística (en diversos ensayos, por ejemplo, Harold Bloom ha vinculado a uno con otro fluidamente), y no es infrecuente que hoy estos dos autores formen una constelación junto a otros como Knut Hamsun, Albert Camus, Samuel Beckett, o Maurice Blanchot, enlazados por temas como el absurdo, el hambre, el fracaso, y demás. ¿Cómo y por qué se dio esta asociación recurrente y puramente conjetural, en tanto no hay indicios de que el checo haya leído al estadounidense, y mucho menos de que lo haya estimado?

Lo primero que cabe decir es que el propio neoyorquino tardó en imponerse en la literatura mundial, pues fue recién en la década de 1920, y ante todo gracias a los esfuerzos del *scholar* Raymond Weaver, que el mundo se dio a la tarea de leerlo³. Vale decir que el nombre del aventurero autor de *Moby Dick* comenzó a circular por el mundo letrado más o menos al mismo tiempo que, gracias al fiel e infiel amigo Max Brod, el nombre de Kafka se volvía recurrente –y a la sazón, de culto– en los cenáculos franceses, aproximadamente hacia 1930. Por lo tanto, se trata curiosamente de dos escritores en asincrónica sincronía, que en vida apenas si conocieron la simultaneidad, pero en la muerte se consagraron juntos, cuando hubo un público dispuesto a visitar –y atesorar– sus obras. Dos autores franceses hablan de “contemporáneos en el espíritu de Kafka” (Albérès y de Boisdeffre, 1969, p. 127), en tanto hay una época que pone en sintonía a escritores previos y posteriores cual si se influenciaron mutuamente, y esta parece ser una buena idea para incluir al temporal y geográficamente lejano Herman Melville; si no hay una fraternidad manifiesta, digamos que al menos hay una afinidad electiva.

3 Y no se trató de un *redescubrimiento*, sino de un descubrimiento cabal: la obra de Melville había pasado desapercibida para críticos y lectores hasta entonces.

La otra peculiaridad es que la construcción de esa sociedad partió muy marcadamente del continente americano, acaso ante la necesidad de dar con una figura razonablemente equivalente a la de ese torturado escritor europeo que –como supo señalarlo W. H. Auden– alcanzó a representar a su época tal como Dante y Shakespeare lo hicieran con las suyas (cit. en Wolff, 2010, p. 93). De este emprendimiento americano mencionaré dos instancias, una del cono sur y otra del norte, que sin duda eclipsan a todas las demás.

Paradójicamente, en la variopinta saga de “precursores” de Kafka que no sin capricho dibuja Jorge Luis Borges en su clásico ensayo “Kafka y sus precursores”, fechado en 1951 e incluido en el libro *Otras inquisiciones* (1952), Melville *no* es invocado. Allí el porteño pasa lista a muy heterogéneos narradores y pensadores, detectando en ellos lo que llama “la idiosincrasia de Kafka” (1984, p. 86), hasta arribar a la célebre conclusión de que “cada escritor *crea* a sus precursores” (ibid.). Es en *otro* ensayo de ese mismo libro, sin embargo, en el dedicado a Nathaniel Hawthorne, que damos con el hermanamiento que venimos rastreando: al dar cuenta del estilo y los temas del autor de *La letra escarlata*, furtivamente, Borges indica que “ya estamos en el mundo de Herman Melville, en el mundo de Kafka” (1984, p. 53). Década y media más tarde, asimismo, en su *Introducción a la literatura norteamericana*, Borges retoma el binomio Melville/Kafka y alude a “*Bartleby*, cuyo ambiente coincide con el de ulteriores libros de Kafka” (1967, p. 26), constatación que nuestro insigne autor rubrica en el prólogo a la selección de Melville en su “Biblioteca Personal” al puntualizar que “*Bartleby*, que data de 1856, prefigura a Franz Kafka” (1985, p. 9), usando una expresión que ya había utilizado en el ensayo sobre Hawthorne de 1952 para decir lo mismo de éste, pero respecto de Kafka.

Del otro lado del Nuevo Mundo, por su parte, Albert Spaulding Cook, en un artículo de 1960, y Maurice Friedman, en un grueso volumen sobre los “rebeldes problemáticos”, de 1963, establecieron la pareja como par productivo en los Estados Unidos⁴. Todo indica que fue este último y exitoso libro (que conocería una reedición con leves cambios años más tarde), con su enfática afirmación de que “*Bartleby*” sería una “*remarkable*

4 Una hoy inhallable pero ocasionalmente mencionada tesis doctoral californiana había abordado ya el contraste entre nuestros autores: titulada “Melville and Kafka” y compuesta por un tal Leonard Hoffmann, fue presentada en la Universidad de Stanford en 1951.

anticipation of Kafka" (Friedman, 1963, p. 82) y hasta su osada tesis de que el destino del escritor checo se dejaría comparar con el del Ishmael de *Moby Dick* (ibid., p. 291), el que sentó definitivamente las bases de un vínculo palmario entre ambos autores.

Una vez acrisolada esta sociedad en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, años de angustia y rebelión, en los que el mundo se volvía más y más absurdo y violento, la vinculación entre uno y otro escritor adquirió carta de ciudadanía a escala planetaria (si bien conservando un marcado énfasis en el mundillo norteamericano), y pronto fue dable hallarla en trabajos académicos y divulgativos de todos los continentes, cual presupuesto epistemológico aceptado. En los años setenta, un artículo de Stern –luego recogido por Harold Bloom en su antología crítica sobre Melville– y uno de Stempel y Stillians ya podían comparar uno y otro autor con naturalidad (cfr. por ejemplo Stempel y Stillians, 1972, p. 269), y con el tiempo el puente intertextual se hizo incluso evidente en el ámbito germano parlante, al punto de que un especialista señalará a comienzos del siglo XXI que en la investigación sobre Melville "German and Austrian scholarship has exhibited its own range of interests, whether religio-philosophic and with an eye to Schopenhauer and Heidegger, or more literary with Kafka as a recurring point of comparison" (Lee, 2006, p. 47)⁵.

En la actualidad, como saldo de este fervor comparativo, la crítica opera con pleno consenso al menos en dos alineamientos textuales específicos: "Bartleby, el escribiente" forma pareja con "El artista del hambre" y/o "La metamorfosis", así como *Moby Dick* lo hace con *El castillo*. En estas obras, al menos, las relaciones intertextuales han sido estudiadas –por no decir explotadas– a fondo, y poco habría que agregar al respecto.

III

Para convalidar e iluminar la vinculación entre la ficción del neoyorquino y del praguense, al final quiero enfocarme en una penúltima relación textual, aparentemente desatendida hasta ahora: la del relato de Melville "I and my Chimney" ("Yo y mi chimenea"), publicado en la revista *Putnam's Monthly*, en 1856, y el de Kafka "Der Bau" ("La construcción", "La madri-

5 El autor no hace ninguna referencia concreta. Un caso fundacional sería el de Klaus Ensslen, de 1966 (v. bibliografía final), que tal vez sea el primer estudio en alemán donde Melville es comparado con Kafka.

guera”, o “La obra”, como lo quieren las *Obras completas* en español), extraído de los escritos póstumos y publicado en la revista *Witiko*, en 1928⁶. Resulta evidente que, leídas de manera consecutiva, sin importar el orden, ambas piezas casi parecieran salidas de la misma pluma, y ni el más de medio siglo ni el océano que en su momento las separó bastarían hoy para distanciarlas.

En principio, digamos que se trata de narraciones que pertenecen al importante subgrupo de lo “arquitectónico-topográfico” dentro de las respectivas producciones de nuestros autores, un grupo que sin duda recoge el guante de la tradición gótica y su obsesión por las residencias siniestras para reelaborarla con parejas dosis de ironía. Pues además de numerosos y sustanciosos pasajes aislados en sus novelas, donde los recovecos de un hotel o los compartimentos de un barco trascienden por mucho la categoría de mera ambientación y ascienden a objeto tematizado por derecho propio, y además de sus célebres relatos sobre oficinas como laberintos y prisiones, en ambos escritores puede constatarse otra serie de breves textos que puntualmente enfocan el asunto de la espacialidad: en Kafka, por ejemplo, lo que conocemos como “En la construcción de la muralla china” o “El escudo de armas de la ciudad”, y en Melville, los relatos “La galería” o “El campanario”. En esta red textual atinamos a reconocer, a fin de cuentas, parte del *common ground* que nuestros autores compartían en tanto lectores: los despachos pesadillescos de Gogol y las claustrofóbicas mazmorras de Poe; asimismo, no puede desestimarse el papel de los momentos más sombríos de la Biblia, con la que el calvinista Melville y el judío Kafka sostuvieron siempre una relación de tensión, más allá de la fe o el escepticismo⁷.

Analícemos, entonces, las analogías puntuales entre “Yo y mi chimeña”, donde un abrumado padre de familia se pierde en introspecciones angustiosas para impedir que nada suceda a su alrededor, y “La obra”, donde un topo pondera sus méritos y deméritos como constructor subterráneo, analogías que ponen virtualmente al primer texto en la condición de

6 Para un detalle bibliográfico de este rapsódico texto, cfr. Kafka, 2007, pp. 821–822.

7 Hoy ya es un lugar común de la crítica afirmar que sin el Libro de Job no existiría obra literaria alguna ni de uno ni de otro. Más que un *Zeitgeist*, así, puede decirse que nuestros autores compartían una cosmovisión, fuertemente informada por una matriz religiosa.

precursor hipotético y anticipador potencial del segundo. Para empezar, los respectivos narradores: ambos enuncian en primera persona del singular, con un tono autoapologético y paranoide que recorrer un arco que va del orgullo altisonante al vergonzoso temor (con un juego de palabras podríamos sugerir que para ambos personajes la vivienda inicial acaba volviéndose “sobrevivienda”: las acogedoras moradas terminan semejando lugares de peligro, si no, directamente, sepulturas). “He provisto a la obra de todo lo necesario y me parece lograda” (Kafka, 2007, p. 320), afirma de entrada el diminuto narrador de “La obra”, para luego entregarse a la angustia monomaniaca. “Hace ya siete años que no me muevo de casa”, asevera en el último párrafo el agrio narrador de “Yo y mi chimenea”, y remata: “mi chimenea y yo no nos rendiremos nunca” (Melville, 2010, p. 297). Luego, el nulo o escaso hilo argumental revela que estamos en presencia de declaraciones, y más aún, de *confesiones*, cuyo tema al parecer es el de la ruina de la morada de los narradores, pero que paulatinamente deviene, por fácil metonimia, el del propio cuerpo, y en última instancia, el de su mismísima subjetividad: la estabilidad o funcionalidad del espacio que se habita en verdad es solo la superficie de una profunda y amenazante crisis del habitante, que no es un morador cualquiera o eventual, sino el legítimo heredero, el altivo dueño, o el ufano constructor⁸. No importa si al gruñón protagonista de “Yo y mi chimenea” lo hostigan más las personas con quienes convive (significativamente, todas mujeres) que los agentes externos, como sucede con el frágil animalito kafkiano: lo relevante es que ambos héroes –si así es dable llamarlos– se aferran a una morada asediada, cuyos ámbitos funcionan como partes de su propio ser y cuyo riesgo estructural, por ende, asume la forma de una invasión a la propiedad que a la vez es una enfermedad del propietario.

El clima opresivo, los procedimientos sin causa aparente, la alienación planificada, las distorsiones afectivas, el recurso de una narración anti-épica, los temas de la postergación infinita y los castigos sin culpa: todo esto emparenta a nuestros autores de un modo amplio, por supuesto, y los subsume en la copiosa corriente de –por decirlo *grosso modo*– contradictores de la racionalidad y el optimismo modernos. Lo notable en las dos breves piezas que aquí invocamos es su cuestionamiento explícito y

8 Los hispanoparlantes podríamos denominar el tema de fondo el de la “casa tomada”, en honor al relato de Julio Cortázar que le diera forma arquetípica en nuestro medio.

angustiante de una instancia por demás fetichizada desde el advenimiento de la sociedad burguesa y su lema “*My home is my castle*”⁹: la del domicilio como dato crucial de la persona, la del hogar como sanctasanctórum del sujeto moderno, la de la residencia propia como refugio último. Como bien sabemos gracias a una línea de estudios de raigambre fuertemente francesa (en cuyo origen acaso pueda invocarse al arquitecto y teórico Eugène Viollet-le-Duc), la vivienda representa una conquista fundacional y fundamental para la civilización occidental, al grado de que la humanidad no puede representarse su sola existencia y su dignidad sin ella. “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones e ilusiones de estabilidad (2000, p. 37)”, señala Gaston Bachelard en su clásico topoanálisis, para añadir, en consonancia con los relatos que aquí comentamos, que “físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde” (ibid., p. 94). Porque como el psicólogo Patrick Avrane no se cansa de repetirlo en un reciente ensayo sobre la cuestión, “la casa es un refugio” (2021, *passim*). Y es que, en efecto, para sus habitantes una morada puede reducirse a dos aspectos elementales, que posibilitan y afianzan nuestra idea misma de existencia: la casa permite un enlace discrecional entre el interior y el exterior, por un lado, y garantiza una permanencia, por el otro. La “casa-habitación” (Bachelard, 2000, p. 79) no es un mero lugar, sino *nuestro* lugar, *el* lugar donde además de existir, somos quienes somos. Y los textos de Melville y Kafka dan un flagrante y sarcástico mentís a ese credo: en ciertos momentos, para ciertas personas, en las viviendas simplemente no se puede vivir...

Concluyo, pues, proponiendo que ambos relatos presentan lo *Unheimliche* freudiano como lo *Unhäusliche*, y el espacio habitable, como des-habitable, no en el sentido de que se lo abandona (lo que sería algo saludable), sino en tanto se permanece en él, incluso con vano orgullo, pero a un enorme costo físico y psicológico. Si el verbo inglés “*dwelling*” y el verbo alemán “*wohnen*” designan la idea del habitar propio del hombre¹⁰, con la seguridad y la hospitalidad que resuenan en esa acción, en la narrativa de Melville hay *undwelling* y en la de Kafka, *unwohnen*. En la vida moderna, a sus ojos, somos prisioneros –no habitantes– de nuestras moradas: la sociedad es una retícula opresiva, y cuanto más nos replega-

9 Expresión inglesa plasmada inicialmente por Sir Edward Coke en sus *Institutes of the Laws of England*, de 1628, al conceptualizar el derecho de propiedad.

10 Remito para esto a las ingeniosas especulaciones de Spurr, 2012, pp. 52–54.

mos en nuestros refugios, más caemos en una trampa siniestra, de la que eventualmente ya no podremos salir.

Referencias

- Albérès, R. M. y de Boisdeffre, Pierre (1969). Mitos e influencias kafkianas. En VVAA, *Kafka* (pp. 119–130)). Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Alleman, Beda (1980). Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich. En David, C. (Ed.). *Franz Kafka. Themen und Problemen* (pp. 152–172). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Avrane, Patrick (2021). *Casas. Cuando el inconsciente habita los lugares*. Buenos Aires: La cebra.
- Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE.
- Borges, Jorge L. (1967). *Introducción a la Literatura Norteamericana*. Buenos Aires: Columba.
- Borges, Jorge L. (1984). “Kafka y sus precursores”, “Nathaniel Hawthorne”. en *Obras Completas*, 2. Buenos Aires: Círculo de Lectores/Emecé.
- Borges, Jorge L. (1985). “Prólogo” a Herman Melville, *Bartleby*, *Benito Cereno*, *Billy Budd*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Cook, Albert S. (1960). “Romance as Allegory: Melville and Kafka”. En *The Meaning of Fiction* (pp. 242–267). Detroit: Wayne State University Press.
- Ensslen, Klaus (1966). *Melvilles Erzählungen: Stil-und strukturanalytische Untersuchung*. Heidelberg: Carl Winter.
- Friedman, Maurice (1963). *Problematic Rebel. An Image of Modern Man*. New York: Random House.

- Janouch, Gustav (1997). *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*. Barcelona: Destino.
- Kafka, Franz (1977). “En la colonia penitenciaria”. *Con materiales para un relato* (Ed. de K. Wagenbach). Madrid: Guadarrama.
- Kafka, Franz (2005). *Obras completas, Tomo III* (Trad. de J. R. Wilcock et al.). Madrid: RBA/Aguilar.
- Kafka, Franz (2007). *Obras completas, Tomo II* (Trad. de J. J. del Solar et al.) Madrid: RBA/Aguilar.
- Lee, Robert (2006). “Melville’s World Readers”. En W. Kelley (Ed.). *A Companion to Herman Melville* (pp. 35–51). Singapore: Blackwell.
- Melville, Herman (2010). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Spurr, David (2012). *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Stempel, Daniel, y Stillians, Bruce M. (1972). Bartleby the Scrivener: A Parable of Pessimism Author. *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 27, No. 3, pp. 268–282.
- Stern, Milton (1979). Towards ‘Bartleby the Scrivener’. En Macmillan, Duane J. *The Stoic Strain in American Literature* (pp. 19–41). Toronto: University of Toronto Press.
- Wolff, Kurt (2010). *Autores, libros, aventuras*. Barcelona: Acantilado.

Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.) Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.); Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)





La conciencia del absurdo y la ruptura del tiempo como síntomas del fracaso existencial en la obra de Kafka y Buzzati

Annalisa Farina*

En el presente trabajo me propongo abordar, de manera comparada, las obras *La metamorfosis* y *Carta al padre*, de Franz Kafka, y *El desierto de los tártaros* y algunos de los cuentos de Dino Buzzati, poniendo en relieve tanto los puntos de contacto cuanto las diferencias, como posibles reacciones a la derrota existencial del individuo. Apelo al sentido del absurdo desde una perspectiva doble, hermenéutica y estética, intentando perfilar las soluciones formales y estilísticas que se presentan en la obra de los dos autores, aunque se trate de expresiones que dan cuenta de realidades históricas y sociales diferentes.

Entiendo que el absurdo, la fragmentación y dilación del tiempo, hasta su subjetivación, se corresponden, en las obras de estos autores, con la representación de la crisis existencial del hombre y la caída de certezas, y que estas situaciones obedecen al relativismo cognitivo y al naufragio existencialista de la razón, de las que ambos dan muestras.

El proceso histórico que acompaña a los dos autores provoca una alteración en el concepto de progreso y en la fe en las realizaciones del hombre, sumergiéndose, nuevamente, en un sentido dramático de precariedad de la vida. Así, en respuesta a las preguntas humanas sobre la situación de aquella época nació el Existencialismo, que es la base de la obra de los autores Kafka y Buzzati, nacido como sistema de pensamiento que centra su atención en el individuo, la precariedad de la existencia, su banalidad, la angustia, la desesperación, la posibilidad de la vida, la esperanza, el fracaso, que lo confronta con la dicotomía autenticidad/inautenticidad y lo libera de un “ser” que le da sentido y fundamento.

Por un lado, el sentido de la existencia estrecha de Gregor Samsa, en una sociedad en la que tanto en el trabajo, como en el hogar, se siente constreñido –por limitaciones sociales que socavan su autenticidad y lo hacen sentir como un inadaptado–; y por otro lado, Giovanni Drogo,

* Universidad Nacional de Córdoba / afarina@escueladantecordoba.edu.ar

el protagonista de la obra analizada de Buzzati, que decide encontrarle sentido a una existencia que se plantea vana, a través de la búsqueda de acciones heroicas que, sin embargo, nunca llegarán, con la consiguiente angustia de sentirse situado en un mundo en el que la existencia pierde valor y el género humano sufre un jaque.

En un pasaje del texto *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, Karl Jaspers, filósofo existencialista, se da una visión clara de este momento de cambio de época, debido a la caída de las certezas y las preguntas que surgen espontáneamente:

Mas ¿de dónde procede este velo, esta nuestra “realidad” empírica, que no es en sí mi auténtico ser? ¿Hubo un primero y originario engaño? ¿Un proceso histórico en el que se oscureció lo que alguna vez había sido claro? ¿Un acto del sortilegio engañoso de la creación del mundo? La respuesta no aparece, o bien ésta se formula en cifras que dejan perderse justamente aquello de lo que aquí se trata, el rebasamiento de todas las cifras. La comprensión del estado de nuestro mundo y de nuestro saber exige un pensamiento distinto que traspase el velo. Este es, si el origen de la apariencia se derivó de una conversión, la conversión de la conversión, la reversión de la primera reversión efectuada hacia el oscurecimiento. (Jaspers, 1968, p. 446)

En cuanto a la obra de Kafka, está impregnada de preguntas de este tipo, ya que habla de una existencia amenazada, sin escapatoria, con una única solución definitiva: la muerte, como una consecuencia necesaria. La angustia que se manifiesta en *La metamorfosis* cuando el personaje no puede ajustarse a los valores dictados como aceptables por la sociedad y, por lo tanto, se siente siempre despreciable e inadecuado, deforma su realidad a través de la interioridad propia del autor, hasta el punto en que describe su propio cuerpo transformado en uno de los insectos más horripilantes, como una especie de materialización de los profundos miedos del autor pero trasladados a la dimensión literaria, una especie de presencia oscura, producida por el inconsciente, como en *El Horla*, de Guy de Maupassant.

En *El Desierto de los tártaros* y en sus cuentos, Buzzati reflexiona sobre todo esto y sobre la existencia, el dominio que el hombre tiene sobre ella y la forma en que puede engañarse a sí mismo para encontrarle un sentido.

Esta obra maestra de Dino Buzzati, publicada en 1940, está ambientada en la Fortaleza Militar Bastiani, al borde del desierto. Giovanni Drogo, un joven teniente, tiene que servir en este lugar solitario, olvidado y estático. Los soldados, autómatas comandados y que viven con rígidos hábitos, esperan la llegada de los tártaros como un acontecimiento desconocido aún. Al principio, existe la necesidad de engañarse a sí mismos de que algo sucederá para seguir sintiéndose vivos en ese entorno, donde la regularidad y la monotonía oprimen la existencia, pero, poco a poco, este engaño se convierte en un deseo ardiente de que llegue un enemigo y, finalmente, la existencia adquiera sentido. Leemos, en un pasaje de la narración, que el atardecer era la hora de la esperanza, cito:

Y él volvía a meditar sobre las heroicas fantasías tantas veces construidas en los largos turnos de guardia y perfeccionadas cada día con nuevos detalles. [...] Él forjaba heroicas historias que probablemente no se producirían nunca, pero que de todos modos servían para animar su vida. [...] En el fondo habría sido una simple batalla, una batalla sola, pero en serio [...]. Una batalla y después quizá estaría contento para toda la vida. (Buzzati, 1985, pp. 84-85)

La experiencia subjetiva propuesta por ambos autores no es más que la proyección de problemas existenciales que cada uno resuelve de manera diferente: en el primer caso, a través de la animalización y, en el otro caso, en la expectativa de una empresa gloriosa que debe venir. Los interrogantes existenciales se responden, así, mediante diversos recursos literarios que conducen al absurdo.

La relación entre el conocimiento y el absurdo surge del hecho que el componente irracional es la respuesta humana a una imposibilidad, a una impotencia representativa. Malinowski¹, antropólogo y sociólogo polaco, declara que cuando el esfuerzo por conocer fracasa, entonces el hombre recurre a lo irreal, a lo mágico (Malinowski en Cassirer, 1969, p. 161).

En ciertos momentos de la existencia tenemos una visión clara de que el lenguaje puede dar poca cuenta de las realidades, de cómo el hombre se esfuerza por, al menos, tener la ilusión de ellas; por lo tanto, encara una

1 B. Malinowski, *The Foundations of Faith and Morals*, London, 1936, p. 34; citado en E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura*, Roma, 1969, p.161.

búsqueda, a través de la escritura, para comprender los datos que provienen de la realidad. En ambos autores, la escritura cumple la función de buscar un reflejo de la realidad que continuamente se nos escapa y que, por lo tanto, debe ser reconducida con los términos del absurdo. He aquí un pasaje de Foucault al respecto de esto, en *Las palabras y las cosas*: “La escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son” (Foucault, 2014, p. 64)

Aquí el absurdo penetra y se convierte en la columna vertebral de las dos obras examinadas. El despertar de Gregor Samsa y su metamorfosis en un enorme insecto son presentados por Kafka a través del uso del narrador heterodiegético, como para representar la realidad a través de los ojos de un espectador que puede dar testimonio de los hechos y, con eso, brindar una mayor apariencia de realidad. Estos hechos se presentan a sí mismos como enteramente naturales, procediendo a poner, en el mismo nivel, los hechos imposibles e irreales y los hechos posibles y plausibles, colocándolos plenamente en la categoría de verosimilitud y credibilidad. Esta operación, además de desregular desde dentro las formas de la narrativa tradicional, incluso en su aparente preservación, implica un descubrimiento revolucionario: si lo absurdo ya no se distingue de la realidad, esta última se destaca como la manifestación más absurda e irreal de la existencia. De hecho, Kafka utiliza la técnica narrativa de la inversión (*Umkehrunstechnik*), con la que se invierten los planos narrativos de lo real y lo irreal, presentando hechos inimaginables, completamente excepcionales e improbables, como realmente sucedidos, y transfigurando lo real en algo desprovisto de consistencia propia. La transformación relatada al principio de *La metamorfosis* se presenta como un dato objetivo que no provoca ningún cambio en el entorno circundante, permaneciendo estos hechos inalterables como leemos desde las primeras líneas de la novela.

Nada parece haber cambiado en torno a Gregor Samsa: las paredes, la mesa, la ventana, la casa, las voces de su familia, salvo su nueva y monstruosa condición, que a pesar de todo no se presenta como un acontecimiento que trastorne la realidad, o como algo completamente improbable, que desencadene reacciones de consternación y horror en el protagonista y nos deje constancia de una percepción de la realidad que altera el equilibrio normal o que va más allá de la lógica de lo real. Solo un: “*Was ist mit*

mir geschehen?”, que se ve inmediatamente superado en la historia por el desplazamiento de la atención a otros elementos insignificantes y rutinarios de la realidad cotidiana del protagonista. Tanto es así que espera volver a dormir, a pesar de su apariencia, y poder retomar luego su trabajo como vendedor ambulante, como lo hace todos los días. La reacción del protagonista hace caso omiso de todas las expectativas que el lector podría haber creado en tal situación. Lo real y lo irreal, por lo tanto, adquieren una dimensión diferente en relación con la conciencia del sujeto y cómo ésta entra en relación con la realidad.

Por lo que se refiere a *El desierto*, la obra marca, en Italia, el advenimiento de lo absurdo, así como de lo fatal e inevitable. La historia, en su esencialidad, atrae al lector por la atmósfera mágica y metafísica con la que se envuelve la experiencia del teniente Drogo. Los enemigos no llegan y la expectativa de este incipiente suceso crea el absurdo, dado por el contraste entre la angustiosa espera de un evento cada vez más remoto y fantástico, y la vida de los soldados en la fortaleza, hecha de normalidad y cotidianeidad, sin que ello suponga nunca acontecimientos de importancia:

Del desierto del norte tenía que llegar su fortuna, la aventura, la hora milagrosa que al menos una vez le toca a cada uno. Por esa posibilidad vaga, que parecía volverse cada vez más incierta con el tiempo, hombres hechos y derechos consumían allá arriba la mejor parte de su vida.

No se habían adaptado a la existencia común, a las alegrías de la gente normal, a un semidestino; unos al lado de otros vivían con idéntica esperanza, sin decir nunca una palabra de ella... (Buzzati, 1985, p. 58)

En ambas obras aparecen cuestiones relativas a la propia existencia del hombre, y esta reflexión, que es enteramente interior, imprime un tiempo a la narración que se traduce en un tiempo de la interioridad, en la subjetivación del tiempo mismo. El tiempo, en *La metamorfosis*, está dictado por la conciencia interior de Gregorio y los pensamientos y preocupaciones que lo atormentan, marcando su deshumanización y la encarnación de los males que lo afligen.

En el caso de Giovanni Drogo, el tiempo se anula en el clima de espera, que es una condición existencial y es funcional para crear esa sensación

de suspensión y expectativa constante y continua, dilatándose en casi toda la novela.

Los días habían escapado uno tras otro; unos soldados que podían ser enemigos habían aparecido una mañana en los bordes de la llanura extranjera, después se habían retirado tras inocuas operaciones de límites. La paz reinaba en el mundo, los centinelas no daban la alarma, nada permitía presagiar que la existencia habría podido cambiar. (Buzzati, 1985, p. 138)

El tiempo de la narración sólo se acelera cuando Drogo es viejo y el tiempo restante es corto, por lo que la muerte se cierne sobre él. El escritor de Belluno ofrece algunos acontecimientos discretos y emociones comunes, describiendo en sus novelas un fragmento de normalidad y vida cotidiana. La trama no tiene una articulación compleja, más bien muy simple, que da un ritmo interior y palpitante, que sirve a la repetitividad de la vida en la Fortaleza. El cronotopo está marcado por el sueño paradójico, no por el tiempo natural y biológico que se transfigura por la dimensión obsesiva e interior. Coloca todo en una dimensión hiperreal, pero, sin embargo, siempre humana, cognoscible y racionalizable. La descripción del personaje es vaga, limitada y deliberadamente esencial, siguiendo así la línea antinaturalista de los personajes del siglo XX. La escasez de representación, además de ser típica de las novelas del siglo XX, es un rasgo constitutivo de los antihéroes esbozados por Buzzati, que adquieren la connotación de una idea, de un prototipo. En *El desierto*, además, se tiene la percepción de que todo está ya establecido desde el principio, que el libre albedrío no es posible, sino que todo está en las manos de un destino maligno y fatal. Si bien el patrón de la tragedia encuentra su vértice en la muerte que marca la derrota del héroe en la novela de Buzzati, y aunque la tensión crezca poco a poco con la narración y alcance un momento de máxima tensión, no asistimos a la liberación de estas energías y al restablecimiento de la calma, pues la muerte tiene un valor insignificante y no llega al ápice de la tragedia.

Un presentimiento o esperanza de nobles y grandes hazañas le hizo quedarse, porque en cualquier momento podía decidir otra cosa, y nada se perdería. Pero “veintidós meses después”, a Drogo no le había pasado nada, la vida en la Fortaleza seguía siendo la misma: “el río del tiempo [...] en vano pasó por Drogo; todavía no había logrado atraparlo en su huida”.

El protagonista regresa después de un período de licencia: “Así que Drogo vuelve a subir al valle de la Fortaleza y le quedan quince años menos de vida. Desafortunadamente no se siente muy cambiado, el tiempo ha pasado tan rápido que su alma no ha podido envejecer”. Pero de repente, siente un cierto peso de una situación que se prolonga sin llegar a la meta, a la redención personal; la carretera construida por los extranjeros ya estaba lista, pero el asalto esperado no se llevaba a cabo:

Así la llanura permaneció inmóvil [...], parada la vida reglamentaria de la Fortaleza, los centinelas repetían siempre los mismos pasos desde este a aquel punto del camino de ronda, igual el caldo de la tropa, un día idéntico al otro, repitiéndose hasta el infinito, como soldado que marca el paso. Y, sin embargo, el tiempo soplab; sin cuidarse de los hombres, pasaba de arriba a abajo por el mundo mortificando las cosas bellas, y nadie conseguía escaparle, ni siquiera los niños recién nacidos, aún desprovistos de nombre. (Buzzati, 1985, p. 192)

Entonces, después de haber pasado su vida esperando en vano este acontecimiento, el protagonista, habiendo envejecido, justo en el momento del tan esperado ataque en el cual podría haber redimido su larga e inútil existencia –demostrando el heroísmo que había sido reprimido durante años–, cayó enfermo y lo llevaron en una camilla para refugiarse de la batalla. En esta estructura fatalista, sin embargo, existe la posibilidad de una redención extrema. Esta se le concederá en la conciencia de la llegada de la muerte, que viene solitaria y digna. Es su último acto de heroísmo, silencioso y solitario.

Mientras el pensamiento avanzaba hacia estas reflexiones, se produjo una transformación, que tuvo como objeto el género más difuso del siglo XIX, la novela. Esta dio lugar a la transcripción de una experiencia subjetiva e interior, como proyección de problemas existenciales y de la desintegración de formas y roles establecidos. La novela de principios del siglo XX avanza hacia la deconstrucción del género a partir de las categorías propias: la linealidad, la causalidad, el desarrollo lógico de la narración son excluidos de la obra de los autores analizados, reemplazados por una narración elástica, que se expande o contrae según la interioridad de los personajes y sus sueños, aspiraciones, pensamientos, imágenes mentales.

Otra diferencia con respecto a las novelas decimonónicas se encuentra en el hecho de que asistimos a personajes que ya no tienen el valor de héroes positivos. Podrían definirse como antihéroes, en la medida en que discrepan definitivamente de los valores centrales de la sociedad de la época, y que se proponen como portadores de un esquema de valores diferente y, por lo tanto, asumen la apariencia del héroe sartreano de *La náusea* (escrito en 1932), un héroe consciente de los cambios que se están produciendo en la sociedad, un héroe portador de conciencia, que ha captado el verdadero rostro de la realidad, en contraste con la masa de hombres condenados a la inconsciencia. Además, estos antihéroes a menudo se enfrentan a destinos que ya han sido trazados y no tienen salida. Sucumben al tiempo, esperan el cambio aleatorio de los acontecimientos y sufren la constante repetición de los mismos. La muerte viene a aminorar el dolor y libera al propio personaje de su destino, como para ambos protagonistas de las obras citadas.

En cuanto a Franz Kafka, con *La metamorfosis* el autor participa del cambio que afecta al género de la novela en varios puntos. En primer lugar, narra una experiencia subjetiva ligada a cuestiones existenciales, aunque descrita en tercera persona como para indicar una forma de desapego de una realidad percibida como intolerable.

El autor de *La metamorfosis* utiliza el discurso indirecto libre para sacar a relucir los pensamientos y el punto de vista del protagonista, así como el narrador utiliza una cierta ironía que, con desapego y meticulosidad, describe cada detalle de la transformación y los acontecimientos posteriores del protagonista sin ningún dramatismo.

La metamorfosis (1916) se presenta como una crítica a la sociedad praguense de principios del siglo XX, a sus valores dominantes de éxito y beneficio, obviamente contraria a la presentación de su personaje, que abarca todas las características asignadas por tanta literatura a la figura del inepto, siendo el protagonista inadecuado para estos valores calificados de dominantes, volviendo a proponer y renovando el motivo literario de la ineptitud.

Esta obra se presenta como una alegoría de la alienación del hombre moderno en la sociedad y en su propia familia. El protagonista de su obra sucumbe bajo el peso de las reglas sociales, que no le dan la oportunidad de sacar a relucir su verdadera identidad, despersonalizándolo. Fortini (2017) habla de la “zoopsia onírica” de Kafka, que produce animales racionales.

Su racionalidad exasperada y frágil no es más que una búsqueda de exorcizar la voz del inconsciente. Además, Fortini afirma que, en esta elección kafkiana de la reproducción de los animales como personajes, existe una profunda desconfianza hacia el hombre y la creencia en el *bellum omnium contra omnes*, prefiriendo la soledad animal. Se trata del sobresalir de la naturaleza animal latente en el fondo de la psiquis humana y del sentido horrible del proceso de deshumanización.

Están presentes la búsqueda de certezas, la pérdida del hombre en el laberinto y los intentos de salir de eso y pasar más allá de la barrera de lo relativo. En esta obra, la descomposición del hombre en el animal es consecuencia del oscurecimiento del cerebro, y aquí, como veremos para Buzzati, cuando el intelecto humano es incapaz de hacer suyo el conocimiento, crea soluciones que lo sustituyen, situaciones absurdas. El absurdo kafkiano se convierte, trágica y magistralmente, en el portavoz de la crisis del individuo y de la literatura, que se convierte en el vehículo de esta crisis, la del siglo XX, que ante la caída de las ilusiones del hombre, su impotencia frente a la realidad, cuestiona las presunciones y mentiras de la sociedad de la época, describe situaciones en el límite de la realidad y pide al lector que acepte la realidad deformada.

La novela, en general, se mueve en una dirección antirrealista y antinaturalista, investigando y poniendo sobre el papel los aspectos más oscuros del comportamiento humano. En Kafka podemos hablar de extrañamiento, es decir, de la presentación a través de la voz del narrador de los valores positivos del protagonista como negativos, porque no son adecuados para los valores de la sociedad burguesa dominante.

En Buzzati, lo definimos como extrañamiento de la vida, es decir, una situación de suspensión de la vida real a la espera de que ocurra un evento bélico que pueda dar sentido a la existencia del protagonista. En conclusión, los dos autores nos hablan de la frágil condición humana que, como precaria, se ve obligada a encontrar un sentido y donde ya no hay esperanza, no hay más consuelo, lo único que hay es la nada misma.

Referencias

Buzzati, Dino (2016). *Il deserto dei Tartari*. Milán: Mondadori.

Buzzati, Dino (1994). *Sessanta racconti*. Milán: Mondadori.

Cassier, Ernst (1961). *Saggio sull'uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura* Roma: 1969.

Crotti, Ilaria y Buzzati, Dino (1977). *Il Castoro*. Florencia: La Nuova Italia.

Fortini, Franco (2017). *Capoversi su Kafka*. Matelica: Hacca.

Foucault, Michel. (2014). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: siglo xxi.

Jaspers, Karl (1968). *La fe filosófica ante la revelación*. Madrid: Gredos.

Kafka, Franz (2022). *La Metamorfosis e Lettera al padre*. Florencia: Giunti.

Mittner, Ladislao (1971). *Storia della letteratura tedesca*. Turín: Einaudi.

Sgorlon, Carlo (1961). *Kafka narratore*. Venecia: Pozza Editore.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Los enigmas del arte: crimen, culpa, justicia y objetivación artística de la condena en Franz Kafka y en Leo Perutz

Mariela Ferrari*

Existen varios aspectos que vinculan la vida y la obra de Leo Perutz (1882-1957) y la de su contemporáneo y compatriota Franz Kafka (1883-1924). Más allá de trabajar en la misma compañía aseguradora, como observa Hans-Harald Müller en la biografía de Perutz (2007), una perspectiva consciente por parte de éste acerca de la separación entre vida y obra pareciera distanciar sus respectivas poéticas. Sin embargo, la problemática conexión entre realidad y arte, o literatura articula la producción de ambos a partir del eje que vincula arte, crimen, justicia y culpa. El presente trabajo explora dicha vinculación, localizable, asimismo en autores decimonónicos como Baudelaire, de Quincey o Wilde, bajo las temáticas del mal secularizado y el arte, el crimen como hecho artístico, temáticas que se transforman, a comienzos del siglo XX, en la objetivación estética de la condena. En los casos que vamos a presentar, esta objetivación se lleva a cabo materialmente en el arte, y se manifiesta a través del cuerpo de lo que podríamos denominar la función actancial “culpable”, en dos sentidos diversos respectivamente. Revisaremos aquí, entonces, de qué manera la constelación entre crimen, condena, juicio y culpa se aúna con lo artístico de manera diversa en cada autor.

Como indica Michael Löwy, “En la colonia penitenciaria” [“In der Strafkolonie”] (1919), se sitúa en la poética kafkiana, en la instancia de transición entre textos en donde la figura paterna representa la autoridad, en el ámbito familiar, y aquellos en los que la autoridad se representa de manera impersonal, en las relaciones jerárquicas de poder y el abuso desde lo personal hacia lo impersonal (Löwy, 2016, pp. 44ss.). En ambas formas, se manifiesta la tiranía del poder, pero lo que fuera la crítica a la autocracia patriarcal se dirige luego a la manifestación del poder abstracto y los aspectos funcionales de la maquinaria del poder, en el Estado, en la autoridad judicial, en la burocracia.

* Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional Arturo Jauretche / elafer@gmail.com

El inicio de la *Novelle* muestra la preeminencia del objeto simbólico-sincrético en el que confluyen las miradas contrapuestas y los sentidos del crimen, el juicio y la condena, junto con el hecho artístico: “-Es un aparato peculiar – le dijo el oficial al viajero que había llegado para investigar y dirigió al aparato, que sin duda le era tan conocido, una mirada en cierto modo de admiración” (Kafka, 2001, pp. 201). Por una cuestión de tiempo, no nos detenemos aquí, pero la novela corta se articula desde el contraste o el directo antagonismo en varios niveles: entre épocas y comandantes, en el pasado y el presente; en el juego de miradas que se expresan en las formas de narración y focalización contrapuestas; entre los personajes en escena, el viajero frente al oficial; el condenado y el soldado; la sádica crueldad del accionar de la máquina y lo irónicamente grotesco o incluso, clownesco de las escenas, un rasgo que vincula la novela corta de 1919 con ciertas escenas de *El proceso* o *El castillo*.

La ejecución del soldado condenado por desobediencia y ofensa a su superior permite la escenificación que sitúa en el centro la singularidad del objeto. La máquina es el eje a partir del cual se plantean diferentes líneas de sentido. Por un lado, el problema del poder, en tanto el aparato concretiza la idea de una autoridad incomprensible o ininteligible para el viajero en su accionar, en su condena [*Urteil*] y en sus procedimientos [*Prozess*]. Por otro lado, el artificio mecánico también representa al objeto artístico (forma de creación e implemento creador). En el primer sentido, el aparato de castigo o penalización similar a los utilizados en los sanatorios, permite insinuar un paralelo entre una forma de “curación” individual y la idea de correctivo o curación social del supuesto crimen como enfermedad. Por otro lado, en la descripción de la máquina de tortura confluyen los dos aspectos de la *techné*, la noción de técnica en el sentido científico y la técnica en su aspecto artístico.

El accionar del aparato también aborda el problema del arte y la escritura en diversos niveles. Por una parte, se plantea la legibilidad o interpretación de la condena que “actúa” sobre el cuerpo del condenado. El cuerpo, como soporte orgánico y sus funciones vitales (sangre, vómito, sensualidad y hambre, todos aspectos vinculados al condenado y a figuras femeninas) se contraponen a la función del cuerpo como soporte material (inorgánico) de la escritura. La condena aparece aquí como experiencia/experimentación [*Einfleischung*]. El proceso judicial (inexistente en la obra) se transforma en proceso mecánico que lleva a la muerte del con-

denado, es un proceso que tiende a la despersonalización, de lo vital a lo inorgánico.

En cuanto a la máquina como objeto artístico y como productor de “arte”, se plantea el problema de la recepción y decodificación, temática abordada en varios textos kafkianos. Ya en la cita inicial que leímos previamente, la ejecución se plantea como espectáculo o representación, en la que el cuerpo es instrumento (Kafka, 2001, p. 210). La presencia del público en épocas pasadas, en las que “la sociedad se ordenaba alrededor de la máquina” (p. 217), no solo plantea el arte -de la tortura legislativa- como vivencia, sino precisamente como *Spiel*, como representación (en el doble sentido de “ejecución” en español). La creación del viejo comandante se degrada en el presente para un público incomprensivo ante la importancia del arte de la máquina, un arte indescifrable y devaluado para esa época. En este sentido, pese a que oficial indica que hasta el condenado “más estúpido” puede descifrar lo escrito por la máquina (íbid, p. 213), también para el viajero y para el condenado es imposible decodificar la tortura-escritura arabesca tanto en los papeles del diseño del viejo comandante como en el propio cuerpo. En la ejecución de la condena, la escritura sobre el cuerpo (la tortura) no tiene que matar de inmediato y no puede ser sencilla porque debe durar un intervalo de doce horas, cuyo momento crítico se produce en la sexta hora, instancia en la que se produce esa comprensión del condenado respecto de su condena.

El oficial-artista mantiene una relación simbiótica con el artificio mecánico. Su devoción incólumne culmina en el autosacrificio final, al ocupar el lugar del condenado. La veneración y obsesividad del oficial consagrado a la tarea artística y, simultáneamente, a una forma de Justicia trascendente (contrapuesta al orden inmanente del presente), desde su perspectiva, lo sitúa en la serie de artistas de otros relatos kafkianos como “Primera pena” o “Un artista del trapecio”, “Un artista del hambre”; “Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones”, “En la galería” o “Un sueño”. En estos, el “verdadero” arte (vinculado a lo sacralizado, aurático, ambivalentemente representado en términos críticos) implica no solo el aislamiento y la incomprensión social, sino incluso el sacrificio corporal que llega hasta la muerte. El arte implica esa consagración sacrificial que vincula la belleza, el placer y la tortura, que se articula con las formas del estoicismo o ascetismo del artista y la admiración sublime u horrorizada ante al espectáculo, por parte del oficial o del viajero, respectivamen-

te (o ambivalentemente irónica, en la amplificación y exageración de la sanguinaria ejecución). Específicamente, el aspecto artístico sublime de la ejecución como espectáculo se relaciona en la *Novelle* con una idea de Justicia superior, insinuatamente teológica en dos instancias del relato: la supuesta transfiguración del condenado, de acuerdo con la descripción del oficial, y el mesianismo de la inscripción de la lápida del viejo comandante. Esta última, casi ilegible, como el arte del aparato, indica “Aquí descansa el anterior comandante. Sus partidarios, que ahora no pueden llevar un nombre, le han cavado una tumba y colocado la piedra. Hay una profecía que dice que el comandante resucitará luego de un número determinado de años y que guiará a sus partidarios desde esta casa para reconquistar la colonia. ¡Crean y esperen!” (Kafka, 2001, p. 229). El mesianismo de la inscripción que anuncia el divino retorno del comandante recupera la imagen teológica del rostro del condenado, que comprende la inscripción y la condena experimentadas corporalmente, luego de seis horas de tortura, es decir, el juicio ejecutado en el procedimiento, según el oficial. Sin embargo, esta transfiguración divina no se corrobora en la propia muerte y el rostro impávido del cadáver del oficial, que dispone para su autoflagelación final la inscripción “Sé justo” (ibíd.: p. 224), igualmente incomprensible para el profano extranjero. La confrontación de perspectivas sobre el procedimiento (sublime u horrible) y sobre la idea de “justicia” (ibíd.: 217) o “asesinato a secas” (ibíd.: p. 227) se hace evidente ante la escenificación de la muerte del oficial.

En su escueto tratado sobre el mal, Paul Ricoeur (2007) se refiere a la teodicea como uno de los niveles del discurso vinculados a la especulación sobre el tema. Ricoeur utiliza el concepto judeo-cristiano de “retribución”, indicando que, en la visión del mundo de la teodicea, todo sufrimiento es merecido porque constituye un castigo por un pecado individual o colectivo, desconocido o conocido (Ricoeur, 2007, pp. 40ss.). Este punto de vista, insinuado irónicamente en el mesianismo del relato, convierte el orden entero de las cosas en un orden moral, que resultaba teológicamente inteligible, en el pasado, pero que en la actualidad es ininteligible, desde la mirada del viajero y desde la perspectiva del condenado mismo. La retribución, sigue Ricoeur, brinda una explicación insuficiente de acuerdo con un orden jurídico incipiente (es decir, parece arbitraria o desproporcionada) en una época nueva. De esta forma, la pena (el castigo y el sufrimiento) se convierten en una experiencia llevada al límite que transforma

al acusado en culpable y al culpable en pura materia, sostén de la escritura de esta pena. El castigo se asienta así sobre una ley autolegitimada, que no necesita otro fundamento que su propia racionalidad. La pena fundamenta la culpa, de acuerdo con la explicación del procedimiento judicial en la colonia. En esta autolegitimación, la culpabilidad es asumida *a priori*: “la culpa es siempre indudable” (Kafka, 2001, pp. 208)

Desligado de cualquier sustrato teológico evidente, este régimen u orden jurídico pasado se percibe como trascendente, ambigualmente caracterizado de acuerdo con ciertos rasgos trascendentales o mesiánicos. En ese orden, de acuerdo con Ricoeur, la punición es un sufrimiento que se considera merecido, por lo tanto, todo sufrimiento es castigo por una falta personal o colectiva, conocida o desconocida. También con respecto al mal, Terry Eagleton establece una diferenciación entre modernismo y posmodernismo en cuanto a las actitudes frente a la salvación y la redención. Para los modernistas (Beckett, T.S. Eliot, Kafka) hay algo en el mundo (en el universo) que debe ser redimido, pero resulta imposible decir exactamente qué, cuál es el pecado o el crimen (Eagleton, 2015, p.26).

Desde otro punto de vista, Leo Perutz tematiza la cuestión del crimen, el castigo, la condena y la culpa, en relación con el arte y las marcas corporales de dicha culpa. De manera característica en la poética perutziana, el problema del crimen y la culpa se plantea en vinculación con el de la identidad, en un sentido polivalente con respecto al solapamiento de interpretaciones posibles del acontecimiento y del sujeto-criminal. Así, las novelas perutzianas superponen las lecturas se fantástica, histórica, detectivesca y artística imbricadas. Muchos de los protagonistas de Perutz, tal como el barón von Yosch, en *Der Meister des Jüngsten Tages*, llevan la marca de Caín, la marca de la culpa que caracteriza a los criminales prosaicos y simultáneamente míticos que Perutz representa. Significativamente, tal como en Kafka, el objeto artístico también es criminal; en Kafka, la máquina, en Perutz, significativamente, el libro se convierte en asesino serial de artistas, en una de las interpretaciones sobre los crímenes. Pero, en otra de estas interpretaciones, en el viraje final planteado en el epílogo, von Yosch es el culpable inventor del relato que encubre su crimen. De esta forma, las marcas o señas identitarias que ostentan los criminales perutzianos son indicios que también permiten reconocer al perpetrador. Según Maria Finazzi (1997), la *hybris* de algunos de los protagonistas perutzianos se percibe en el acecho de la memoria y en esa lesión de la culpa.

En su obra, lo que Finazzi denomina “lesión de la culpa” en términos metafóricos es explícitamente representado, en el cuerpo del criminal, en lo que podríamos denominar la “marca de Caín”, la representación concreta de alguna lesión que caracteriza a aquellos personajes asociados a “la estirpe de Judas”. Este *Leitmotiv*, tópico de la poética perutziana, reúne en una serie literaria también a otra figura mítico-religiosa, la del Judío errante, que tendrá relevancia en *El marqués de Bolibar* [*Der Marquis de Bolibar*] (1920). Si, por un lado, en Perutz, la serie de Iscariotes literarios se conecta directamente con el tratamiento de la temática de la traición, por otro lado, la constelación de estas figuraciones del traidor o del maldito (Caín, Judas, el Judío errante) permite aunar lo fantástico, mítico-religioso, con la problemática histórica. De manera paralela a lo descrito en la obra de Kafka, en los protagonistas de Perutz, la culpa se inscribe en el cuerpo, pero estos signos o índices se plantean desde una polivalencia de significados que permiten irónicamente, muy diversas hermenéuticas. Esos índices o signos, en primera instancia, corporales, adquieren una multiplicidad de sentidos, desde lecturas mítico-teológicas, prosaicas, artísticas, hasta histórico-críticas.

Ya en la primera novela de Perutz *La tercera bala* [*Die dritte Kugel*] (1915), irónicamente, el narrador, herido en la frente, cuenta la historia de su vida al amnésico e inconsciente protagonista, el capitán von Grumbach. El hombre con la venda ensangrentada, al que Grumbach hiriera en otro momento, en otra ironía del destino, es un doble del capitán, que también había perdido su ojo y lleva igualmente en su frente otra herida (Perutz, 1981, p. 29¹), índice de su pertenencia a la “estirpe de Judas”. En la novela, las referencias a Judas son extensamente recurrentes (a modo ilustrativo, véanse Perutz, 1981, pp. 13, 36, 94, 115 140, 151), pero la asociación es explícita con respecto a Grumbach como un Judas que traiciona la fe cristiana (ibíd., p. 140) y a aquéllos que lo ayudaran incondicionalmente: los indios (ibíd., p. 94). La herida y la venda son la marca de un pecado y una traición que muchos otros personajes de Perutz poseen, material o simbólicamente. Como dijimos, el protagonista de *Der Meister des Jüngsten Tages*, marcado en la frente al golpearse, en su huida de la escena

1 En el caso de las obras de Perutz, se citarán las versiones en alemán, debido a que las expresiones aquí analizadas, vinculadas a las figuras bíblicas del traidor, fueron traducidas de forma diversa al español como colocaciones en las que no se mencionan estas figuras.

del crimen; el comerciante de caballos Behaim, en *Der Judas des Leonardo* cuya marca es su propio rostro, que porta como una señal de la traición a la amada; en *Der Marques de Bolibar*, el teniente Jochberg y el personaje de Salignac, la reencarnación del Judío errante, que portan en su rostro las marcas de la traición.

En *El marqués de Bolívar*, se evoca la duplicidad de la historia bíblica, que contrapone la figura del Redentor y la de su antagonista, encarnado en Salignac, reconocido por algunos como el Judío Errante y percibido escépticamente por otros como el incansable capitán francés que siempre conduce sus ejércitos a la derrota y a la muerte, perseguido por una repetida e insistente mala suerte. El destino de los hombres inocentes o culpables que atraviesan su camino es igualmente fatal (ibíd., pp. 93ss. y pp. 108ss.) y esto se comprueba en la suerte del Marqués de Bolívar y de los dos regimientos alemanes que sucumbirán en la novela histórico-fantástica. Salignac, tal como el marqués, manifiestan una forma de duplicidad interna o una naturaleza doble. Como personajes del entramado de la historia, ambos “ocultan” su verdadera identidad, en un caso, noble y profana (la del marqués, disfrazado de arriero), en el otro, una identidad mítica y maldita (el capitán Salignac como el eterno desterrado, que aguarda la *parusía* o el retorno de Cristo). En una de las escenas, Salignac vuelve a desafiar al Redentor, tal como lo hiciera camino al Gólgota. Los rasgos físicos del personaje, su cutis terroso, cansado y su rostro, marcado por la viruela, así como su risa carnalesca y destructora, son rasgos reconocibles del Ahasverus literario (Perutz, 1987: 53, 93, 95s., 163). La doble perspectiva y lectura de los signos en el rostro y la actitud de Salignac se manifiesta en contraste, según el receptor. Mientras estos rasgos son reconocidos y producen el rechazo de los españoles, en la recorrida del capitán por la ciudad, su actitud provoca risa entre los oficiales alemanes. El carácter violento y cargado de bilis del capitán francés y su expresión cadavérica, así como la venda que esconde la cruz de fuego alrededor de su frente son otras tantas representaciones de la marca de Caín, el signo de la traición (ibíd., p. 93). Así, la novela brinda varias señales ambiguamente sobrenaturales alrededor del capitán francés, interpretadas por diferentes lectores internos, de manera incierta, en diversos momentos de la narración, aunque estas señales siempre representan una ironía con respecto al destino de los personajes.

En *Figures du traître. Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales* (2007), Jean-Jaques Pollet y Jaques Sys analizan la figura del Iscariote, que encarna el arquetipo del traidor como el mal absoluto o la malignidad pura. La individuación de la figura del traidor y lo explícito de sus motivos son un desarrollo de las literaturas modernas, que explotan la complementariedad de las figuras del traidor y el héroe. En el análisis sobre *Der Judas des Leonardo*, Pollet se centra en la idea de la necesidad, histórica, artística y narrativa de la figura de Judas en términos figurativos (en el evangelio, y, de manera especular, en la obra de Leonardo y en el propio texto de Perutz). Para Pollet, Perutz desplaza el cuestionamiento ético de la problemática de la traición y del reconocimiento del traidor, enfatizando la configuración de una poética. La figura del traidor, del Judas de turno deviene indispensable en el plan artístico, y, podemos agregar, tal como en “Tema del traidor y del héroe” o en “Tres versiones de Judas”, entre muchos otros relatos de Jorge Luis Borges (2005)², la lógica textual culmina invirtiendo la perspectiva sobre el propio referente. Así, en la póstuma novela de artista de Perutz, la pintura de Leonardo deslee la identidad del comerciante de caballos y este asume aquélla para la que ha servido como modelo artístico. El artista transforma al modelo de Judas, Joachim Behaim, en Judas mismo. Si la realidad brinda un modelo para la representación pictórica, el arte, a su vez, transforma la realidad presente, en la recepción, en tanto clave de “lectura” y nueva perspectiva sobre el referente, mostrando una realidad mucho más verdadera que la inmediata.

Para concluir este recorrido, entonces, si en la mayor parte de la obra de Perutz, aunque ambiguos o polivalentes, aún pueden hallarse los índices de un “sustrato” ético que fundamenta cierto sentido de justicia en una forma de culpabilidad del criminal (de ahí, los usos ambivalentemente irónicos de lo mítico, lo teológico y lo fantástico en su poética), en Kafka, en cambio, se invierte la lógica entre crimen y castigo, en tanto la culpabilidad es un *a priori*, una función que se debe representar y ejecutar en la dinámica del sistema (social y textual). De este modo, como indica el relato analizado, “la culpa es siempre indudable” (Kafka, 2001, p. 209) y,

2 Para una comparación pormenorizada del tema en Borges y Perutz, puede consultarse el artículo “Figuras de la identidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges y Leo Perutz” (Ferrari, 2012, pp. 257ss.).

aunque incomprensible o inescrutable para el condenado, el castigo manifiesta corporalmente, de manera inequívoca, esa criminalidad *a priori*.

Referencias

Borges, Jorge L. (2005). *Obras completas I y II*. RBA.

Eagleton, Terry (2015). *Sobre el mal*. Teotihuacan.

Engel, Manfred y Auerochs, Bern (eds.) (2010). *Kafka Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler.

Finazzi, Maria (1997). L'insidia della memoria e la lesione della colpa nei personaggi di Leo Perutz en Cercignani, Fausto (ed.), *Studia austriaca*. Minute, pp. 111-133.

Ferrari, Mariela, Figuras de la identidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges y Leo Perutz. En Montezanti, Miguel, Matelo, Gabriel y Rafaelli, Verónica (comps.) (2012). *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada / Vicente Costantini*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Kafka, Franz (2015). *In der Strafkolonie. Erzählung (1919)*. Walter de Gruyter. [(2001). En la colonia penitenciaria en *Antología de la novela corta. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue].

Kafka, Franz (2002). *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Cátedra.

Löwy, Michael *Franz Kafka. Subversive dreamer* (2016). Universidad de Michigan.

Perutz, Leo (2005). *Der Judas des Leonardo* [1959]. DTV [(2005). *El Judas de Leonardo*. Destino].

Perutz, Leo (1987). *Der Marqués de Bolívar* [1920]. Aufbau-Verlag [(1964). *El marqués de Bolívar*. Ediciones G.P.].

Perutz, Leo (2003). *Der Meister des Jungsten Tages* [1923]. DTV [(1988). *El Maestro del Juicio Final*. Barcelona: Tusquets].

Perutz, Leo (1981). *Die dritte Kugel* [1915]. DTV [(1992). *La tercera bala*. Debate].

Pollet, Jean-Jaques y Sys, Jaques (eds.) (2007). *Figures du traître - Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*. Prens de la universidad Artois.

Ricoeur, Paul (2007). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Amorrotu.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Matar la escritura: el escrúpulo de la perfección en Kafka a la luz de las reflexiones de Bernardo Soares

Flavio Javier Krüger*

El principal motivo que impulsa este capítulo surge del hecho de que en pocos autores pude encontrar tantas afinidades como entre Fernando Pessoa y Kafka. Y esas afinidades no comienzan y acaban exclusivamente en sus obras, sino que abarcan su vida y su experiencia también. Cada lectura y relectura que hago de uno u otro parece invocar o remitir siempre a la otra figura. Éxitos póstumos, descubrimientos fortuitos de manuscritos que no estaban destinados a ver la luz, fracasos amorosos, desazón existencial, una composición anímica similar son todos rasgos que reverberan cada vez que recorro a ellos y que no pueden sino hermanarlos en mi lectura.

Esta afinidad no podría encontrarse de no ser porque ambos otorgan a la literatura el sentido más alto y grave de la existencia. Ya es reconocida la carta de Kafka a Felice donde plasma su definición: yo soy literatura. A ella misma también le detalla un resumen de su vida hasta el momento de conocerla y todo se condensa en intentos fracasados de escribir, en una existencia plagada de sacrificios y privaciones para abocarse a escribir, en una vida obligada a ejercer una economía del esfuerzo en aras de lograr escribir. No hay destino más grande que este, porque en realidad no existe otro destino para Kafka: “pero el no escribir me hacía estar por los suelos, para ser barrido” (Kafka, 2019, p. 40) le escribe a Felice Bauer el 1 de noviembre de 1912. Menos reconocida es la obstinación con la que Pessoa insistió en la labor literaria. Ya en 1914, año del nacimiento de su *drama en gente*, deja asentado por escrito la conciencia de su “misión” y, por lo tanto, de su “nacimiento” (Pessoa, 2005, p. 79). Incluso a su gran y único amor, Ophelia Queiroz, le escribe, un 29 de septiembre de 1929, año en el que comienza el proceso de escritura más arduo del *Libro del desasosiego*: “...por lo demás, mi vida ya gira en torno a mi obra literaria —buena o mala, como sea, o pueda ser. Cualquier otra cosa tiene para mí un interés secundario” (Pessoa, 2016, p. 222).

* Universidad Nacional de Córdoba / flaviokrüger11@gmail.com

Pero ¿cómo se funde en ambos autores este tan grave sentido de la literatura con las reticencias propias de la escritura? La tan alta estima y la carga fatal de considerarla un destino trae inscripta, necesariamente, la exigencia de la precisión formal. Dicho de otra manera, y parafraseando a Blanchot (2006), quien acepte a la literatura como destino no podría privarse de querer escribir bien. La escritura, tanto para Kafka como para Pessoa, es el ejercicio donde se debe estar a la altura de su destino. El pensamiento se vuelve el incisivo instrumento crítico que debe constatar continuamente si lo escrito es digno o no. Así nace el pavor frente a lo imperfecto, la conciencia y el miedo de la incapacidad de escribir en general y de escribir bien en particular. Así nace el escrúpulo de la perfección.

Traigo a colación a Bernardo Soares, heterónimo al que Pessoa le adjudica la escritura del *Libro del desasosiego*, su obra magna en prosa, porque sus reflexiones pueden servirnos de marco para una relectura de Kafka, o mejor aún, porque podemos establecer un diálogo y una comparación entre esta figura semificticia que es el heterónimo y el propio Kafka.

Los *Diarios* de Kafka pueden ser leídos como la lucha constante entre el imperativo de escribir y sus impedimentos. Impedimentos también que, quizá sin explicitarlo, terminan por ser factores inherentes a su creatividad. Porque lo que sobre todo persiste en Kafka es la confianza en la literatura y el ansia de escribir frente a toda circunstancia. Tiene claro, al menos de manera general, hacia dónde debe orientar sus fuerzas. Pero se enfrenta a obstáculos ajenos a su voluntad todo el tiempo. El 20 de agosto de 1911 anota:

Tengo la desdichada creencia de que me falta tiempo para poder escribir algo bueno, pues realmente no tengo tiempo de dispersarme por todos los puntos cardinales como debería hacer para escribir una historia. Pero luego vuelvo a creer que mi viaje resultará mejor, que captaré mejor las cosas si me relajo escribiendo un poco, así que vuelvo a intentarlo. (Kafka, 2015, p. 85)

La imposibilidad de “escribir algo bueno” se debe, aparentemente, al poco tiempo disponible. El 17 de octubre del mismo año anota: “no acabo nada, porque no tengo tiempo y siento un apremio tan grande dentro de mí... ¿Tendré algún día tiempo?” (Kafka, 2015, p. 117). Quedarse aquí es contentarse con la absurda excusa que ni el propio Kafka creía y encontrar

el ejemplo perfecto para la confirmación de ciertas lecturas que quisieron ver exclusivamente en la obra kafkiana, e incluso en su vida, al trabajador alienado. Y puede concebirse así, pero de manera parcial. Porque en realidad subyace un elemento aún mayor, anterior, compulsivo, existencial, que no podría objetivarse de manera concreta, sino que solo podemos revisar las manifestaciones donde deja entreverse.

Kafka lucha siempre contra los impedimentos. Un impedimento es el trabajo, porque quizá es lo que exigía mayor tiempo, sí, pero también lo son las exigencias del padre, la amistad, la existencia del otro, las mujeres, el ruido, la agitación interior, la enfermedad y la escritura misma. La satisfacción para con lo escrito, la precisión técnica, entonces, parece posible solo a partir de la coexistencia de ciertas condiciones ideales que, en realidad, nunca existen. El escrúpulo de la perfección es intentar superar estos obstáculos que no permiten un desarrollo fluido de la capacidad y que se convierten en una imposibilidad de proyectar, sobre el material, el repertorio completo de recursos, formas y artilugios de la manera en que se desea. Y por sobre esto, exige lo acabado de una obra, el finalizar una obra. El 5 de noviembre de 1911 Kafka se reúne con Brod a leer un texto suyo y anota:

La amargura que sentí anoche cuando Max leyó en casa de Baum mi pequeña historia del automóvil... Las desordenadas frases de esa historia, con huecos en los que se podrían meter las dos manos; una frase suena aguda, una frase suena grave, al azar; una frase se frota contra la otra, como la lengua contra un diente cariado o falso; una frase inicia su marcha con un comienzo tan tosco que la historia entera experimenta un enojado asombro... Me lo explico a mí mismo diciéndome que no tengo el tiempo ni la tranquilidad suficientes para sacar de mí en su totalidad las posibilidades de mi talento. De ahí que siempre afloren sólo comienzos que se interrumpen, comienzos que se interrumpen, por ejemplo, a lo largo de toda la historia del automóvil. Si alguna vez lograra escribir un todo bastante grande, bien formado desde el comienzo hasta el final, entonces la historia tampoco se desprendería nunca definitivamente de mí, pero yo podría asistir a su lectura con calma y con los ojos abiertos, como consanguíneo de una historia sana; pero así cada uno de los trocitos de la historia ronda desheredado por su cuenta y me empuja en la dirección

opuesta. — Y ya puedo estar contento si esta explicación es correcta. (Kafka, 2015, p. 148)

Parece obligatorio sospechar de este pretexto que se da a sí mismo, puesto que incluso al final parece más una explicación tentativa y un consuelo que algo fáctico. Kafka constata la imperfección de lo que escribe y busca rodeos para justificarlo, pero, como anota Bernardo Soares:

Todo lo que hacemos, en el arte o en la vida, es la copia imperfecta de lo que pensamos hacer. Contradice no sólo la perfección externa, sino la perfección interna; no sólo no se ajusta a la regla de lo que debería ser, sino tampoco a la regla de lo que considerábamos que podría ser. (Pessoa, 2020, pp. 181-182)

La perfección no es cosa humana. La impostura de un ideal a perseguir puede ser fuente de inspiración y esfuerzo como también de frustración y abandono. Temperamentos como el de Kafka y el de Soares se mueven en una oscilación entre ambos polos. La inspiración repentina, cuando encuentra soporte, da frutos concretos, como también el alto grado de autocrítica puede encontrar en lo escrito su objeto a corroer. Soares también considera profundamente imperfectas ciertas páginas de su obra, como en el siguiente fragmento:

Releo lúcido, demoradamente, fragmento a fragmento, cuanto he escrito. Y creo que todo es nulo y más valiera que yo no lo hubiese hecho. Las cosas realizadas, sean imperios o frases, tienen, puesto que consumadas, aquella peor parte de las cosas reales, que es el hecho de que sepamos que son perecederas. No es esto, sin embargo, lo que siento y me duele en lo que hice, en estos lentos momentos en que lo releo. Lo que me duele es que no valió la pena hacerlo, y que el tiempo que perdí en lo que hice no lo gané sino en la ilusión, ahora deshecha, de que valía la pena hacerlo. (Pessoa, 2020, p. 181)

Pero Kafka es muy distinto en cuanto a cómo concibe el esfuerzo. No postula que lo que escribió no valiera la pena, porque se materializa y existe en el intento continuo —casi siempre fracasado— por escribir. No puede renunciar a ello porque sería renunciar a existir. Como le escribió



a Felice el 5 de noviembre de 1912, “es posible que mi literatura sea una nulidad, pero igualmente seguro e indudable es, en tal caso, que yo no soy absolutamente nada” (Kafka, 2019, p. 52). Por eso es que, como en el primer fragmento del diario que citamos, Kafka “vuelve a intentarlo”. Soares es, quizá, más trágico, más inclinado a la mudez, a esa renuncia absoluta que es el silencio. Pero vuelve a escribir, por distracción o inercia, por recuperar la composición anímica y porque, en el fondo, el propio Pessoa abrigó siempre la esperanza de la palabra. En esta dinámica se debate la existencia de Kafka y Soares, así funciona el péndulo en incesante movimiento que los mueve entre el fracaso y la consagración, entre la renuncia y la inspiración, sin nunca fijarse en uno en específico. Basta con revisar lo que anotó Kafka a propósito de *La metamorfosis* el 19 de enero de 1914:

En la oficina, angustia que alterna con la consciencia de mi propio valer. Por lo demás, más confiado. Gran aversión a *La transformación*. Final ilegible. Imperfecta casi hasta la médula. Habría salido mucho mejor si entonces el viaje de negocios no me hubiera distraído. (Kafka, 2015, p. 335)

Rescatemos de estos latigazos en la espalda un rasgo específico: Kafka critica el final de la obra. *La metamorfosis* es uno de los proyectos de Kafka que tiene un final concreto. Uno podría oponer, a su opinión, que el angustiante final, más que ilegible, es fascinante. Pero no es eso lo que interesa. Es el hecho de que sea imperfecto, imperfecto hasta la médula, que por uno u otro motivo no haya encontrado las condiciones para darle un final a la altura de lo que idealizaba, porque el viaje no se lo permitió. El arte es, nuevamente, la copia imperfecta de lo que pensamos hacer. Y el punto final es el acto más contundente de la escritura, el cese de las posibilidades narrativas. Lo acabado e imperfecto lo es definitivamente; lo no acabado implica la posibilidad latente, la salvación contra lo imperfecto. Pero tanto Soares como Kafka reconocen que lo inacabado no es: “más valiera pues, —escribe Soares— o la obra completa, aunque mala, ya que al menos es obra; o la ausencia de palabras, el silencio entero del alma que se reconoce incapaz de actuar” (Pessoa, 2020, p. 115). En este sentido, frente al proyecto de la totalidad de una obra, los fragmentos inconclusos no son sino restos que constatan una derrota. Por fortuna, no fue tan así para la posteridad y no es así hoy quizá para nosotros.

Retomando a Blanchot (2006), “escribir siempre es tratar de escribir bien” (p. 121). Pero también es, para el autor, hacerse cargo de la imposibilidad de escribir, del escribir impidiéndose escribir, el reconocer la imposibilidad de escribir como una condición necesaria de la escritura. Kafka encontró innumerables impedimentos —tantos otros que no podríamos desarrollar aquí—, hechos que le valieron el descontento pero que, quizá, le evitaron el enfrentamiento a la pregunta primordial: con todas las circunstancias en regla, ¿sería capaz de escribir algo bueno? Nosotros sabemos que sí. Pero podría plantearse también otra pregunta: sin los impedimentos, ¿podría siquiera escribir? En realidad, en lo que se quiere insistir es en que se pudo haber hecho más, se pudo haber logrado más, si solo se hubiese podido hacer uso exclusivo de todas sus fuerzas para lo que consideraba su destino. El lamento constante sobre los impedimentos es la conciencia del potencial perdido. Es en este sentido y sobre todo en este sentido que Kafka fue un fracasado. Nunca logró, a pesar de tantos sacrificios, poder abocarse por completo a la escritura.

El ocaso de Pessoa fue muy similar. El *Libro del desasosiego*, proyecto interminable y de crecimiento exponencial a medida que se desarrollaba, nunca fue acabado. Los restos que nos llegan son el esfuerzo editorial por reconstruir un libro que, como tal, no existe. La ambición de ordenar su obra acorde a lo planeado nunca pudo ocurrir, porque, a medida que indagaba, lo escrito tomaba profundidades cada vez mayores y al expandirse se volvió incontrolable. Pessoa fue, ante todo, un gran incapaz, un negador constante y también un fracasado.

Las derivas de sus obras es algo que podemos discutir nosotros. Quisiera que no se pierda de vista el motivo fundamental por el que planteo esto o quizá hacer la afirmación alrededor de la que, creo, esboqué la propuesta: que tanto Kafka como Pessoa son artistas del fracaso —algo que a menudo se olvida y que fue subrayado por Benjamin (2011)¹, en el caso de Kafka, y por Lourenço (2006)² y muchos otros en el caso de Pessoa— y que

1 “Para hacer justicia a la figura de Kafka en su pureza y belleza específica no se debe perder de vista nunca lo siguiente: es la de un fracasado. Las circunstancias de ese fracaso son diversas. Podría decirse que cuando estaba seguro del fracaso final, en el camino todo le salía de maravilla. Nada es más notable que el celo con el que Kafka subrayó su fracaso.” (p. 228)

2 “Pessoa no escribió para vencer nada que se pudiera nombrar, sino para nombrar lo que, visionado, determinó el fabuloso fracaso del que los poemas son el lugar y el signo de una redención sin redentor”. (p.16)

el fracaso de su escritura, su imperfección, es un rasgo constitutivo de sus obras. Aquel destino autoimpuesto de la literatura se volvió una exigencia espiritual y visceral de la escritura. Pero todo esto también es testimonio de aquello que una vez afirmó Borges de que no siempre se escribe lo que se quiere, sino lo que se puede. Es necesario depositar la esperanza en esa obstinación ciega por la que se tropieza una y otra vez con la imperfección, para no matar la escritura. Alan Pauls (2022) nos dice —retomando ese lema de Beckett ya célebre, que hay que fallar una y otra vez, como si no hubiese otra manera de hacer las cosas— que Joyce, Proust, Beckett, (y agrego yo, Kafka) son emblemas de esa forma de fallar. Porque, sigue diciéndonos Pauls, la repetición del error es la evidencia de que la falla no depende de la voluntad y que, por lo tanto, es inútil querer aplacarla, encausarla, o detenerla (p. 45).

En ambos autores, la incompletud, la fragmentariedad estructural —pero también la fragmentariedad del sentido, polisemia de la palabra, fragmentariedad que implica la multiplicidad, la diseminación interpretativa en diversos vectores cada uno tan transitable como el otro, tan posible de ser explorado como el otro y tan angustiosamente construido sobre el vacío como el otro— se tornó la piedra angular de sus respectivas poéticas. El triunfo póstumo implica la conquista del derecho en el que la imposibilidad de escribir se volvió forma. Porque junto a su obra lograda se debe adjuntar aquello otro que es inacabado, incompleto, abandonado, pero que también conforma su obra. Uno junto al otro son una colección de objetivos incumplidos y fallidos, un inventario de propósitos abandonados, un cúmulo de imposibilidades de escribir.

Referencias

Benjamin, Walter, Scholem, Gershom (2011). *Correspondencia*. Madrid: Editorial Trotta.

Blanchot, Maurice (2006). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de cultura económica.

Kafka, Franz (2015). *Diarios*. Madrid: Debolsillo.

Kafka, Franz (2019). *Cartas a Felice*. Madrid: Nórdica Libros.

Lourenço, Eduardo (2006). *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del “drama en gente”*. Barcelona: Pre-textos.

Pauls, Alan (2022). *Fallar otra vez*. Buenos Aires: Gris tormenta.

Pessoa, Fernando (2020). *Libro del desasosiego*. Madrid: Emecé.

Pessoa, Fernando (2005). *Escritos autobiográficos, automáticos y de reflexión personal*. Madrid: Emecé.

Pessoa, Fernando (2016). *Papeles personales*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Tragicomedia de un profundo desamparo: lectura comparada entre *El fondo del vaso*, de Francisco Ayala, y *El proceso*, de Franz Kafka

Francisco Bernardo Martínez*

El centenario del fallecimiento de Franz Kafka nos invita a retraer al presente la figura y la obra del autor que supo exponer en sus textos experiencias humanas de alienación, aislamiento y desintegración del yo percibidas por los lectores sucesivos como claves de su propio tiempo. Así también, la impronta del autor resulta casi insoslayable en la producción de buena parte de los escritores posteriores, en cuyos textos resuenan muchas veces los ecos inquietantes del desasosiego kafkiano.

En relación con este punto, nos referiremos brevemente a la recepción inicial de Franz Kafka en España; marco necesario para comprender la elección para este trabajo de la novela de Francisco Ayala, y su lectura comparada con la del autor de Praga.

Según algunos testimonios, en España se produjo una temprana recepción y traducción de los textos de Kafka. En efecto, la primera traducción del autor se registra en 1924, el mismo año de su fallecimiento: la revista literaria barcelonesa *La Má Trencada* saca a la luz el relato “Un fratricidi”, en traducción al catalán de Carles Riba (Garbisu, 2009; Salazar, 2019). Ortega y Gasset, el fundador de la *Revista de Occidente*, será el continuador de su difusión en la península en lengua castellana, mediante las traducciones de *La metamorfosis* (1925), *Un artista del hambre* (1927) y *Un artista del trapecio* (1932).¹

Pocos años después se produce una merma general en la actividad intelectual por la Guerra Civil, lo que detiene la difusión de la obra de Kafka en España. Durante los primeros años de la posguerra sólo circulaban algunas traducciones francesas de Gallimard, así como las versiones castellanas surgidas en la Argentina gracias al trabajo del equipo editorial de la revista *Sur*.

1 El joven escritor Francisco Ayala participaba por aquellos mismos años en las tertulias del grupo intelectual, y colaboraba también con algunos trabajos en la revista.

* Universidad Nacional de Córdoba / francisco.martinez.881@mi.unc.edu.ar

Una vez finalizada la guerra en 1939, Ayala se exilió precisamente en Buenos Aires, muy bien recibido en los círculos de *Sur* y *La Nación* en su carácter de escritor, ensayista y traductor. Así, por iniciativa de Eduardo Mallea, director del suplemento literario de *La Nación*, la editorial Emecé publicó “El hechizado”, en la colección de “Cuadernos de la Quimera”, en 1944. El relato mereció un elogioso comentario de Jorge Luis Borges, difundido en *Sur*; lo cual ratificó la legitimación de Ayala en el campo cultural rioplatense. En su comentario, el autor de *Ficciones* afirma que si se planteara una “Antología (o Biblioteca) de la Postergación Infinita”, los seis volúmenes de Franz Kafka y “El hechizado” integrarían, entre otros títulos, la sección de textos literarios. Un paralelismo que se ve ratificado cuando equipara los universos angustiosos de Kafka y Herman Melville con la desesperación propuesta por Ayala para su concepción de mundo personal; con lo cual concluye que “El hechizado” es “uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas” (*Sur*, 1944, pp. 58-59).

Según nuestra lectura, las referencias borgeanas reafirman el perfil de Ayala como temprano lector de la obra de Kafka en el mundo hispano, uno de los pioneros de su recepción en el medio peninsular.

Con este presupuesto, de la obra narrativa del español escogimos una novela publicada en Buenos Aires por la editorial Sudamericana en 1962, *El fondo del vaso*, elaborada durante la última etapa del exilio de Ayala en los Estados Unidos. *El proceso*, segunda novela de Kafka, comienza a ser escrita por su parte en el mes de agosto de 1914, en los prolegómenos de la I Guerra Mundial; elaborada aproximadamente hasta enero de 1915, fue publicada un año después de la muerte del autor. Se trata de un texto inacabado, conformado sin un orden preciso; reorganizado por Max Brod, la primera edición publicada por Die Schmiede, Berlín, 1925, marca el modelo para todas las siguientes.

En otro orden, diversos críticos han señalado algunas convergencias entre ambos autores. Así, Ricardo Gullón comentó oportunamente en la revista *Ínsula* (Madrid, Núm. 48, 1949) la publicación de Ayala de *Los usurpadores* (Sudamericana, Buenos Aires. 1949). Gullón afirma aquí que las semejanzas de la obra ayaliana con la de Kafka son superficiales; pues si en *El castillo* o *El proceso* “se dice una lección de angustia y desesperación, por cuanto el hombre se enfrenta con fuerzas ciegas e incomprensibles”, en numerosos relatos de Ayala el trágico final se encuentra “en las pasiones de los hombres y en sus errores” (2006, párr. 5). Comentario al que

suscribimos en parte desde nuestra lectura y con el que, sin embargo, no coincidimos en algunos aspectos; volveremos sobre este punto.

La investigadora Rosario Hiriart, en un trabajo clásico de la crítica ayaliana, estudia a su vez las referencias intertextuales presentes en *El fondo del vaso*, y menciona así treinta y cuatro alusiones procedentes de varias tradiciones literarias. La autora parece ignorar, sin embargo, el potencial valor que tiene el estado al que arriba el protagonista al final del relato; pues José Lino es detenido por un delito que no ha cometido: “Siendo, como era, inocente, no podía aceptar la idea de ir preso. Estaba furioso, amenazaba, y no quería entender que esa detención se había hecho inevitable...” (Ayala, 1995, p. 222). Una situación que evoca en nosotros el anuncio de detención sin justificación para Josep. K., al comienzo de *El proceso*.

Precisamente, como un primer rasgo relevante, debemos señalar que ambas detenciones se producen en contextos políticos semejantes.

El relato de Ayala se sitúa en una pequeña república centroamericana no identificada, en proceso de restauración hacia una pretendida “prosperidad democrática”, tras una aguda crisis política reciente: la provocada por el asesinato del dictador Antón Bocanegra, figura que todavía resuena con ecos de terror y caótica anarquía. A pesar de una supuesta mejoría post-dictadura, asistimos en realidad a una acelerada progresión hacia la descomposición social. En este contexto cabe destacar la condición de “reaparecido” del narrador protagonista, José Lino Ruiz, hombre casado que había emprendido un supuesto “viaje de Ultratumba” para ocultarse del peligro –en realidad una escapada amorosa junto a su secretaria Candy–. Un regreso vivido como una aparente vida después de “la muerte”.

Por su parte, el mundo de Josep K. se nos anuncia, no sin cierta ironía, como “un Estado de Derecho”, en el que “por todas partes reinaba la paz y se respetaban las leyes”; pues la armonía social se basaba en un “razonable sometimiento voluntario” al derecho por parte de los ciudadanos (Kafka, 2004, p. 18). Por lo mismo, aquí no cabe esperar la existencia de tribunales inusuales.

A las intencionadamente escasas referencias espacio temporales, hay que añadir que ambos autores eligen protagonistas que, aun cuando desempeñan empleos de cierto prestigio social, no son sino seres vulgares en situaciones fuera de lo común; José Lino es un comerciante de buena

situación económica y social, y Josef K., apoderado en un banco, aspira a un ascenso que mejore su posición personal.

En relación a estas cuestiones, Elisa Salazar (2019, p. 529) afirma que el tema fundamental que emparenta a Ayala con Kafka es el del poder, pues ambos protagonistas sucumben ante la autoridad. Si bien en la novela de Ayala los mecanismos del poder son de carácter público, no aparecen representados en un primer plano con claridad; en la obra kafkiana, por su parte, la naturaleza de la ley como fuente de autoridad, y sus códigos de implementación, permanecen ocultos hasta el final.

Un eje central en la segunda parte de *El fondo del vaso* pasa por la manipulación de la opinión pública, presentada mediante fórmulas paródicas tomadas del periodismo sensacionalista. Según Mariano Baquero Goyanes, prologuista de una edición de la novela de 1981, el relato toma la forma de una novela policiaca; pues se reúnen aquí numerosos recortes periodísticos anónimos sobre un sonado caso de asesinato. El acontecimiento es relevante porque José Lino resulta condenado y encarcelado por un crimen que no cometió, lo que provoca además la pérdida total de su anclaje en un espacio de poder y prestigio social. Resulta evidente así una profunda crisis de valores, ligada con la infamia de un periodismo instituido como moderna autoridad que opera a su antojo la presentación a las masas de una supuesta realidad; una falsificación de la realidad objetiva a través de su manipulación en el discurso, con el fin de evitar el encuentro directo con la verdad. Por ello, en uno de los recortes mencionados un entrevistado afirma: “¿Qué es ser culpable, y qué importancia tiene lo que uno crea?... ustedes, los muchachos de la prensa, son el diablo: son capaces de fabricar una noticia con cualquier cosita. ¡A otro perro con ese hueso!” (Ayala, 1995, p.190)”. La cita pone en evidencia las prácticas de un periodismo envilecido, que quebranta intencionadamente su propósito de informar para colocarse al servicio del lucro y el poder; una demostración evidente de la degradación social de la palabra y el vacío moral de la sociedad.

El tribunal que actúa en *El proceso*, por su parte, es presentado de manera ambigua y amenazante, como una organización que funciona al margen del Estado. Lo que resulta palmario en el capítulo final, cuando K., acompañado por sus dos verdugos, procura que no venga a indagarlos la policía. Las leyes son secretas e inaccesibles, y la aparente omnipotencia de las figuras de autoridad se ve reforzada por el alcance infinito de su

representación, factor que convierte en esquivo cada atisbo de certeza. En la novela solo conocemos la aparición de pequeños partícipes —con responsabilidades escasas—, en el funcionamiento de la maquinaria del tribunal.

En *El proceso* encontramos también una convergencia de lo cómico grotesco y lo trágico dramático. Y es que, tal como atestiguan sus *Diarios* (1953), Kafka conoció la Compañía de Teatro Judío de Lemberg y sus representaciones en el café Savoy de Praga. De allí la relevancia en la novela del juego devenido en realidad; aquel instante inicial en que Josef K. cree que su arresto es una puesta en escena en broma de sus compañeros del banco por su cumpleaños:

... verdad era que se podía considerar todo como una broma, una broma pesada que, por razones desconocidas, quizá porque ese día cumplía los treinta años, habían organizado sus compañeros del banco ... si se trataba de una comedia, quería desempeñar también su papel. (Kafka, 2004, p. 18)

En esta primera escena podemos contemplar una cierta comicidad en la reacción del personaje respecto a la autoridad, pues decide no tomarse en serio su situación; si en principio K. secunda ese orden del que forma parte, al habitar en un mundo de pleno “Estado de Derecho”, es consciente de su libertad y de la imposición desde afuera que comporta esta Ley que irrumpe. Sin embargo, el tiempo judicial eclipsa y expropia progresivamente el espacio vital de lo privado del acusado, cuando los trámites legales invaden los días de K.; en la torpeza de los agentes Franz y Willem —después reencontrados en el quinto capítulo en el cuarto de los trastos, encuentro grotesco de una tortura infinita de azotes que enfatiza la incongruencia y la inseguridad en la situación del procesado—; por la aparición del tío de Josef con prisa en su oficina —preocupado por el avance en su proceso en medio de gestos que recuerdan a la teatral comedia física del *slapstick*—; por sus infantiles y ridículos verdugos al cierre, entre otras situaciones.

Guillermo Héctor López (2022), quien entiende el sadismo, el patetismo, la comicidad y la ineptitud como rasgos inherentes a lo cómico en la obra de Kafka, sostiene que el final de la novela es patético; cosa visible, entre otros aspectos, por la absurda posición donde no termina de encajar K. en la piedra para su muerte. López argumenta que la única alternativa

que plantea la obra es la situación ardua y vergonzosa de que el acusado tenga que renovar su libertad por medio de una prórroga indefinida (p. 79). Para George Steiner, por su parte,

la visión de Kafka nos parece propia de un horror trágico. Mantiene [...] una relación singular de clarividencia con lo inhumano, lo absurdamente asesino de nuestra condición. La *tristitia*, la “tristeza mortal” en los escritos de Kafka [...] no toca fondo. Pero también hay en él un satírico social, un artesano de lo grotesco, un humorista con ojo para la farsa y la bufonada [...] Rebajamos la riqueza conceptual y formal de *El proceso* [...] si omitimos el vigor de la comedia. (Steiner, 1997, p. 301)

En *El fondo del vaso* prima, así también, un tono heroico-grotesco, según veremos. Tal como escribe Thomas Mermall (1984), el propósito de Ayala es mostrar la vulgaridad de José Lino al emplear expresiones ligadas con la parodia directa de la grandilocuencia épica, así como figuras retóricas tradicionales. Se trata de un personaje mediocre, aquejado de un profundo vaciamiento moral; carece de dignidad en sus palabras y en sus acciones. Baquero Goyanes considera así también como tragicomedia esta novela ayaliana, al hacer hincapié en la reflexión final de José Lino en la cárcel, en la tercera parte de la novela, cuando medita a propósito de su caída personal y social. Resalta particularmente la peculiar entonación burlesca de un viejo motivo literario, el del *ubi sunt*: “Cayó Roma con su poderío eterno” (Ayala, 1995, p. 229) para arribar a que “No hay remedio: esta vida es una comedia de las equivocaciones; un drama de las equivocaciones; una tragedia; una tragicomedia” (Ayala, 1995, p. 250).

Como otro punto de coincidencia entre ambos autores, señalemos que tanto Ayala como Kafka emplean en sus ficciones elementos simbólicos ligados con figuras de animales; el primero recurre con frecuencia al motivo del cordero, en tanto que en Kafka destaca el empleo en sus textos de la imagen del perro.²

2 En el ámbito de la simbología suele asociarse al cordero con la pureza e inocencia, en estrecha unión a dos tradiciones: la tradición israelita con el Cordero de Pascua sacrificial; y la tradición cristiana, en base a la asociación hecha por Juan el Bautista al señalar a Jesús como el “Cordero de Dios”, que carga sobre sí los pecados del mundo. El cordero y el perro, así también, habilitan una inversión simbólica en relación a la figura del león, representación de fuerza y valentía guerrera. Biedermann (1993, pp. 123-124) y Cirlot (1994, pp. 145-146).

Ayala insiste y recurre con frecuencia al proceso de animalización, de bestialización momentánea o perdurable, que afecta a los personajes de sus relatos. Así, en *El fondo del vaso*, la figura del cordero se relaciona frecuentemente con la víctima; José Lino, el protagonista culpable, se considera por su parte un cordero criado para la matanza.

En la obra de Kafka, en tanto, la figura del perro como símbolo de fidelidad y vigilancia, es empleada como forma de enfatizar la sumisa limitación del acusado Joseph K. Mediante un proceso de identificación con un perro, K acepta pasivamente la sentencia de ejecución, sin nunca haber logrado ver al juez. Con la imagen del cuchillo que hacen girar dos veces clavado en el corazón, exclama: “«¡Como un perro!»,” dijo; fue como si la vergüenza debiera sobrevivirlo” (Kafka, 2004, p. 214).

Esta asimilación de un ser humano disminuido —sin posibilidades de solucionar su situación y por ende, carente de salvación—, con un sacrificio animal, podría vincularse acaso con ciertos aspectos de la tesis doctoral de Giuseppina Pastorelli, “L’immagine del cane in Franz Kafka”. Allí la autora recupera ciertas ideas de Günthar Anders para sostener que el término “vergüenza”, al cierre de la novela, “è dunque probabilmente quella dello scettico, del miscredente, di chi non è in grado di vivere all’interno della legge, legge che anzi disconosce, ma pure ne pagherà le terribili conseguenze” (Pastorelli, 2015, p. 175).

Según apunta Steiner,

Kafka vivió el pecado original [...] Estar vivo, engendrar otra vida, era pecar. Contra el furioso padre. Contra la santidad perdida de una creación que el hombre ha convertido en algo corrupto y sórdido [...] la supervivencia implica las mentiras, los fracasos del amor, el sufrimiento [...] Vivir es estar condenado a cadena perpetua. Esta es la dinámica metafísica, pero también privada, de *El proceso*. (Steiner, 1997, pp. 295 - 296)

Debemos destacar en este punto la semejanza entre los funcionarios de *El proceso* con la figura del progenitor presentada en la kafkiana *Carta al padre* (1919); el autor evoca y transcribe, en un párrafo de la misiva, precisamente la última frase de *El proceso*: “... yo había perdido ante ti la confianza en mí mismo, trocándola por un ilimitado sentimiento de culpa. (Recordando esta falta de límites, escribí cierta vez de alguien, acer-

tadamente, que «era como si la vergüenza tuviera que sobrevivirlo.»” (Kafka, 1995, p. 86).

La exclamación final de K., personaje cuya auténtica individualidad ha sido anulada y quebrantada en el transcurso del año de iniciado su proceso, puede vincularse con la reacción de José Lino, al desprenderse de las falsas ilusiones para llegar al desencanto final del mundo y sus vanidades. En la tercera parte de *El fondo del vaso* Ruiz se encuentra recluido en prisión, a causa de un asesinato no aclarado. Una visita de su esposa en la celda, en la que le confiesa su infidelidad como forma de venganza para devolverle la misma afrenta, le permite por fin ver la luz en medio de tantas falsedades: “se ha roto [...] aquella laberíntica tramoya de relaciones sociales [...] el teatro se ha quedado solo y el personaje, poco a poco, vuelto hacia sí mismo, comienza a tocar el fondo de su propio vaso” (Hiriart, 2008, p. 111). En el desenlace, tras un implacable autoanálisis, Ruiz llega al fondo de su ser, a la revelación de su miserable condición humana, y comprende finalmente por qué se dieron las circunstancias en las que se vio envuelto y que lo llevaron a su penosa situación. Si bien no es culpable del asesinato, sí carga sobre sí con otras muchas culpas por las que merece ser castigado. El encuentro y compenetración del personaje con el fondo de su conciencia es el momento supremo de la moralidad: el desnudarse de la conciencia de José Lino en soledad al caer en “el fondo del vaso”, perdida ya la red de relaciones y convenciones sociales en las cuales se asentaba su vivir.

Breve conclusión

Según habíamos comentado, el crítico Ricardo Gullón entendía que podrían encontrarse algunas semejanzas superficiales entre las obras de ambos autores; por nuestra parte creemos posible matizar esta afirmación, tomando en cuenta ciertos aspectos que entendemos las aproximan.

Tal como vimos, en *El proceso* pesa sobre el detenido K. una culpa no expresa ni develada y en *El fondo del vaso* tampoco se nos revela la verdad tras el asesinato. En los dos casos los motivos de condena no se esclarecen, si bien queda flotando en la conciencia atormentada de ambos condenados una ambigua sensación de culpabilidad. Tanto K. como José Lino aceptan de alguna manera su condición de “culpables”, cuya culpa pasa, en última instancia, por formar parte de la falible humanidad.



Encontramos así también un punto de encuentro importante entre el humorismo kafkiano y el “histrionismo” de Ayala, precisamente basado en el interés de ambos autores por explorar los límites de la condición humana. En las dos novelas observamos una fusión entre lo trágico y lo cómico-grotesco, pues Josef K. y José Lino Ruiz cometen una serie de errores, muchas veces lindantes con lo ridículo, que sin embargo los llevan inexorablemente a su condenación. De este modo, podemos pensar a partir de ambas lecturas que el camino de indagación de los motivos profundos que intentan explicar las conductas humanas se torna, muchas veces, confusa tragicomedia.

Referencias

- Ayala, Francisco (1995). *El fondo del vaso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baquero Goyanes, Mariano (1981). Prólogo. En *Francisco Ayala. Muertes de perro, El fondo del vaso* (pp. 9-38). Madrid: Espasa-Calpe.
- Biedermann, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1944). Francisco Ayala: “El hechizado”. *Sur*, nº 122, Buenos Aires.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1994). *Diccionario de símbolos*. Bogotá: Editorial Labor.
- Hiriart, Rosario (2008). *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv248>.
- Kafka, Franz (1953). *Diarios, 1910-1923*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Kafka, Franz (2004). *El proceso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Kafka, Franz (1995). *Carta al padre*. Barcelona: Edicomunicación.

Mermall, Thomas (1984). *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Salazar, Elisa Pilar Martínez (2019). *La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)*. Universidad de Zaragoza.

Steiner, George (1997). *Pasión intacta, ensayos 1978-1995*. Bogotá: Siruela

Garbisu Buesa, Margarita (2009). Letras españolas, letras extranjeras (VIII). La primera recepción de Kafka en España. *Rinconete*. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_09/19112009_01.htm

Gullón, Ricardo (2006). *Francisco Ayala: "Los usurpadores."*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pastorelli, Giuseppina (2015). *L'immagine del cane in Franz Kafka*. Florenzia: Firenze University Press.



Lecturas de Kafka, un siglo después (1a ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Kafka y Dickens. Algunas Anotaciones

Adriana Massa*

En su ensayo sobre Dickens de 1919, el escritor austriaco Stefan Zweig refiere que, así como en Inglaterra los lectores esperaban con impaciencia las entregas mensuales de sus novelas, en Alemania sus obras circulaban en cuadernos de diez centavos e inundaban de risas y alegría incluso los corazones más sombríos (1922, p. 20). Y, efectivamente, el éxito de *Pickwick Papers* (1836-37) atrajo la atención de los editores alemanes que inmediatamente publicaron numerosas traducciones de la obra y ya en 1838 Dickens había ganado gran popularidad en Alemania.

El historiador de la literatura Julian Schmidt (1818-1886) publicó en 1852 un ensayo titulado *Dickens. Eine Charakteristik* que, escrito a pedido de la editorial Carl B. Lorck de Leipzig, habría de servir de introducción a la traducción al alemán de las obras de Dickens. Gran parte de sus apreciaciones sobre Dickens habían aparecido ya en el periódico liberal *Grenzboten*, publicado conjuntamente por Schmidt y el dramaturgo y novelista alemán Gustav Freytag. Schmidt (1852) afirma que los escritores extranjeros, particularmente los ingleses, “han llegado a ser más populares entre nosotros que nuestro propio arte” (p. 9) y, en ese contexto, sostiene que el valor poético de la obra de Dickens es ampliamente superior al de lo producido por los alemanes en los últimos tiempos. Lo considera incluso “mucho más alemán que toda nuestra literatura romántica desde Tieck y Schlegel hasta Hebbel y Gutzkow” (p. 11). Desde esa perspectiva, destaca sobre todo su humor y sus precisas descripciones en las que se evidencia su sentido por el detalle. Schmidt anima a los escritores alemanes a seguir el modelo de Dickens.¹

1 En la mayoría de sus escritos Schmidt compara la literatura alemana con la inglesa cuyo realismo admira en oposición a la forma en que el romanticismo se expresó en Alemania. Según Schmidt, el romanticismo inglés, aun cuando se volvió hacia la Edad Media, se ocupó también de la realidad de su tiempo y fue comprendido por el pueblo, mientras que el alemán se aisló en el pasado. Schmidt utiliza el término romántico en el sentido de “idealismo subjetivo” al que contrapone el

* Universidad Nacional de Córdoba / adriana.massa@unc.edu.ar

Así, más que en la tradición del siglo XIX determinada por el romanticismo, la novela realista alemana tiene sus modelos en los escritores realistas ingleses como Walter Scott, Charles Dickens y William Thackeray. Particularmente la difusión de las obras de Dickens en Alemania contribuyó a la construcción del estilo realista alemán como lo testimonian las expresiones de G. Freytag (1816-1895) quien, en un breve artículo escrito en 1870 con motivo de la muerte del escritor inglés, expresa su agradecimiento a Dickens pues “ayudó a los alemanes precisamente en los años en los que se debilitaba la fuerza creativa propia, la vida nacional padecía, la afluencia de la literatura de oposición francesa y de las ideas socialistas [...] amenazaban con ganar predominio” (p. 483). Precisamente la novela *Débito y crédito* (1855, *Soll und Haben*), de Freytag suele citarse como ejemplo de la recepción de Dickens en la literatura en lengua alemana de esa época.²

En correspondencia con la prensa inglesa, inmediatamente después de la aparición de *David Copperfield* se propagó también en Alemania la opinión de que esta era la obra más lograda de Dickens (Bachleitner, 1993, p. 236). Las expresiones de diversos escritores del siglo XIX, como Freytag, Storm, Spielhagen, dan cuenta del entusiasmo que despertó la publicación de *David Copperfield* en Alemania y que posicionó la novela en un lugar de privilegio entre los lectores alemanes. A ello se refiere J. Schmidt cuando señala que “cuando apareció *Copperfield*, en 1849, hombres, mujeres y niños aguardaban con ansia cada entrega mensual [...]. Fue el apogeo del poeta que en aquel entonces tenía 37 años” (cit. en Bachleitner, 1993, p. 236). Bachleitner (1993) señala que no solo los testimonios de sus lectores atestiguan el lugar sobresaliente que esta novela ocupó en Alemania, sino

“idealismo artístico” que, según él, caracteriza la obra de Dickens. Por otra parte, también critica el nivel de abstracción de las producciones de Goethe o Schiller que impiden su comprensión por parte del hombre común. Por el contrario, el carácter democrático de la obra de Dickens se evidencia precisamente en su recepción por parte del pueblo. Ese “escribir para el pueblo” es lo que lo distingue fundamentalmente de los autores alemanes y explica su popularidad en Alemania. Posteriormente, tras la aparición de *Casa desolada*, Schmidt va a ser más crítico con respecto a la obra del autor inglés. Si bien quizás más acentuado, el entusiasmo de Schmidt por Dickens coincide, según Price, con el de la mayoría de los críticos literarios alemanes de la época (1915, p. 87).

2 Sobre la recepción de Dickens por parte de Freytag véase la obra de Price citada en la bibliografía.

que la mejor prueba de ello es el efecto permanente que la novela tuvo en los autores alemanes hasta el cambio de siglo. Y cita, como ejemplos de ello, además de *Débito y crédito* (*Soll und Haben*) de Freytag, *Heiteretei y su contrario* (*Die Heiteretei und ihr Widerspiel*) de Otto Ludwig, la *Novelle En la universidad* (*Auf der Universität*) de Theodor Storm, *Pastor de hambre* (*Hungerpastor*) de Wilhelm Raabe, *Martillo y Yunque* (*Hammer und Amboss*) de Friedrich Spielhagen y *Jörn Uhl* de Gustav Frenssen (p. 237).³ Sin embargo, la recepción de Dickens en la literatura en lengua alemana no se limita al siglo XIX, por el contrario, puede constatarse también en importantes escritores del siglo XX como Franz Kafka, Thomas Mann y Heinrich Böll.

Dickens en Kafka

Si bien Kafka ha tenido gran ascendencia en escritores ingleses, su interés por la literatura inglesa no fue, sin embargo, demasiado intenso. Peter Neumeyer sostiene que su conocimiento de esa literatura fue más bien “incidental” (1967, p. 630) y menciona a Charles Dickens como uno de los autores ingleses que Kafka ciertamente leyó de acuerdo con el testimonio del 8 de octubre de 1917 que se encuentra en su diario. Esa anotación de Kafka en su diario, o tal vez el intento de emular el modo en que Borges ilustra la manera en que cada escritor crea sus propios precursores, ha llevado a los críticos a exagerar quizás la presencia de Dickens en Kafka y extenderla a otras obras más allá de *David Copperfield* que es la única que Kafka menciona expresamente en su diario.⁴ Así, por ejemplo, en la década del 40 el estudioso checo Rudolf Vasata publica dos artículos en los que, si bien toma como punto de partida el comentario asentado por Kafka en su diario, prácticamente ignora *David Copperfield* y, por el contrario, se empeña en establecer relaciones entre *Casa desolada* (*Bleak House*) y *El Proceso* (*Der Prozess*), por un lado, y entre *Tiempos difíciles* (*Hard Times*) y *La pequeña Dorrit* (*Little Dorrit*) y *El Castillo* (*Das Schloss*), por otro (Neumeyer, 1967, p. 631). Mark Spilka va aún más allá y en su libro *Dickens and Kafka, a mutual interpretation* (1963), a partir de la teoría de Freud, sostiene que

3 Véase Ellis N. Gummer. (1939). *Dickens' Works in Germany, 1837-1937*. Clarendon Press.

4 En 1911 se encuentran dos entradas en las que indica que está leyendo a Dickens, pero no especifica qué obras (1954, p. 60 y 77).

América se basa en *Copperfield*, que *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*) refleja una escena de esa misma obra, que *El proceso* deriva de *Casa desolada* y que *El castillo* remite a la burocracia de *La pequeña Dorrit*.

Klaus Mann, por su parte, en su prefacio a la traducción de Willa y Edwin Muir de *América*, en oposición a la crítica anteriormente citada, pero con una comprensión más profunda de la obra de Kafka, considera que cualquier parecido con Dickens es “sólo accidental y superficial” y que, por el contrario “las diferencias entre la circunstancialidad sentimental y humorística del estilo de Dickens y la precisión visionaria de Kafka son básicas y esenciales” (1962, p. XXVII). Su punto de vista se basa en que estima que existe una diferencia filosófica fundamental entre ambos escritores:

Los héroes adolescentes del novelista-maestro inglés tienen que soportar sufrimientos y aventuras porque el mundo es malvado [...]. Pero Karl Rossmann, el personaje principal de la historia de Kafka, es acosado por peligros más profundos y complicados: el problema de la culpa como tal, la mística maldición del pecado original que lo sigue al otro lado del océano. (Mann, 1962, p. XXVIII)

No hay dudas de que la visión del mundo de la cual surgen las creaciones literarias de ambos novelistas importa diferencias fundamentales inherentes a la pertenencia a dos siglos cuyas características son esencialmente distintas. El mundo de las novelas de Dickens es el de la Inglaterra victoriana del siglo XIX con su desarrollo industrial y la consolidación de la sociedad burguesa, mientras que el de Kafka corresponde a la caída del imperio austro-húngaro, el inicio del mundo moderno del siglo XX y la experiencia de la guerra. Sin embargo, tampoco hay que menospreciar las afirmaciones del propio Kafka respecto a Dickens, cuyas obras fueron reeditadas entre 1909 y 1914 en la editorial Lancen traducidas nada menos que por Gustav Meyrink, el autor de *El Golem* tan admirado por el escritor checo. Kafka leyó en 1911 la novela *David Copperfield* y, de acuerdo con el testimonio de Gustav Janouch, habría afirmado su predilección por el escritor inglés: “Dickens es uno de mis autores favoritos. Sí, durante un tiempo fue incluso un modelo de lo que en vano pretendía alcanzar” (Janouch 1981, p. 185). Si se da crédito a Janouch, lo que atrajo a Kafka en la obra de Dickens fue “su dominio del mundo material. Su equilibrio entre lo externo y lo interno. Su representación magistral y completamente sin

afectación de la interacción entre el mundo y el yo. Las proporciones perfectamente naturales de su obra" (Janouch 1981, p. 185).

Por lo que se sabe, Kafka escribió la mayor parte de la novela que habría de llamarse *El desaparecido* (*Der Verschollene*) en el periodo comprendido entre finales de septiembre de 1912 y mediados de 1914 (Jahn, 1979, pp. 407-408). En mayo de 1913 publicó el primer capítulo con el título de "El fogonero. Un fragmento" ("Der Heizer. Ein Fragment"). Finalmente, la novela, que quedó inconclusa, fue publicada póstumamente, en 1927, con el título de *América* otorgado por Max Brod. La anotación de su diario del 8 de octubre de 1917, que tanto ha ocupado a la crítica, escrita, sin embargo, varios años después de la redacción de la novela, indica que Kafka reconoció retrospectivamente ciertas similitudes temáticas con *David Copperfield*:

El *Copperfield* de Dickens (*El fogonero*, una suave imitación de Dickens, más aún la novela prevista). La historia de la maleta, el feliz y encantador, los trabajos de baja categoría, la amada en el campo, las casas sucias, entre otras cosas, pero sobre todo el método. (1954, pp. 535-536)

Al mismo tiempo mantiene una lúcida distancia crítica con respecto a Dickens; ello le permite reconocer las debilidades y, particularmente, el sentimentalismo del escritor inglés y, de esa manera, señalar las diferencias estilísticas con la propia obra:

Mi intención, como veo ahora, era escribir una novela al estilo de Dickens, sólo que enriquecida por las luces más agudas que había tomado de la época, y las más apagadas que había puesto de mí mismo. La riqueza y el poderoso fluir despreocupado de Dickens, pero, como consecuencia de ello, pasajes de una espantosa impotencia, en los que, cansado, solo revuelve lo ya logrado. Bárbara la impresión del conjunto sin sentido, una barbarie que yo, sin embargo, he evitado gracias a mi debilidad y enseñado por mi epigonismo. Una falta de corazón detrás del estilo desbordante de sentimiento. (1954, p. 536)

En ambas obras se trata de la historia de jóvenes inocentes que son separados de su familia y expulsados a la crueldad del mundo. Sus experiencias en una ciudad extraña, Londres en un caso, Nueva York en el

otro, son narradas desde la perspectiva de los protagonistas si bien *David Copperfield* está escrita en primera persona y *América* en tercera. Karl Rossmann no es un huérfano como Copperfield, pero sus padres lo han enviado solo a América luego de que fuera seducido por una sirvienta y ella quedara embarazada.

Kafka se refiere, en primer lugar, al episodio del robo de la maleta que sufre Copperfield y que, en realidad, constituye un incidente menor dentro de la novela, sin embargo, es el que permite una relación más cercana con un episodio del relato de Kafka protagonizado también por el personaje principal y su maleta. En el capítulo XII, cuando Copperfield huye de Londres, solicita ayuda para llevar su maleta a un joven con un carro, quien echa a correr robándole el dinero y la maleta, mientras David lo persigue. El efecto de la descripción de la infructuosa persecución, de la frustración y el miedo que animan a David es decididamente grotesco. Acertadamente ha observado Tedlock que precisamente ese efecto grotesco es lo que debe haber interesado a Kafka (1955, p. 55). En el caso de Karl Rossmann, la preocupación por la pérdida de la maleta aparece ya al desembarcar en Nueva York al dejarla en cubierta en manos de un extraño mientras él va a buscar el paraguas. Más adelante, luego de ser rechazado por su tío, Karl se encuentra con dos montadores mecánicos, Robinson y Delamarche, quienes no le roban la maleta, pero sí una fotografía de sus padres que se encontraba en su interior y que, en realidad, era lo único valioso para Karl en tanto lazo con el pasado. El final de la escena en la que queda patente la desolación del protagonista que con voz ahogada grita sin obtener más respuesta que el rodar de una piedra, se asemeja al estado que su desgracia provoca en Copperfield.

Tedlock ha comparado las otras afinidades temáticas entre las dos novelas señaladas por Kafka en su diario y ha señalado que estas son más bien vagas y que, por lo tanto, no es posible trazar un estrecho paralelismo entre ellas. También ha destacado que “las luces más intensas referidas a la época” con las que Kafka afirma haber enriquecido su novela tienen que ver con la mayor complejidad de su personaje en relación con el de Dickens.

Más allá de las similitudes temáticas resulta quizás más significativo el testimonio de Kafka de que es “sobre todo el método” lo que imita de Dickens. En este sentido, Tedlock precisa con acierto que con ello se refiere a la “técnica de lo grotesco” a “la distorsión de la realidad” (1955, p.

61). Martin Greenberg, por su parte, sostiene que el método al que se refiere “es el de la narración episódica con sus escenas intercaladas entre los grandes y los humildes, los pobres y los ricos, los trabajadores y los vagabundos” (1966, p. 75) y lo asemeja al de la novela picaresca, si bien advierte que Karl sería más bien un pícaro al revés ya que es su inocencia lo que lo convierte en un marginado social como el pícaro.

Si bien el propio Kafka ha señalado la proximidad temática de *América* con *La condena* y *La metamorfosis*, *América* se diferencia de ellas en que describe un entorno real, definido incluso con nombre propio. En este sentido es quizás la novela en la que la realidad social, con sus contrastes entre ricos y pobres, adquiere contornos más realistas y en ello puede advertirse un contacto con el realismo y la crítica social que se encuentran en la obra de Dickens. Sin embargo, el realismo se diluye totalmente en el capítulo final, “El teatro natural de Oklahoma”, en el que domina por completo la fantasía y tiene características oníricas. Además, ciertas vivencias y experiencias individuales de Karl exceden la explicación racional, psicológica o social y, de esa manera, Kafka crea una realidad superior que remite a otro nivel de significación y se aleja de la realidad empírica. Por otra parte, mientras el héroe de Dickens logra superar las adversidades, contrae matrimonio y se convierte en novelista, el de Kafka, como la mayoría de sus héroes, fracasa.

También se ha destacado el carácter visual de la obra de Dickens, la precisión de su mirada, la agudeza de su poder de observación. Stefan Zweig lo caracteriza como un “genio visual” (1922, p. 71) y señala que “su mirada no pasaba nada por alto, captaba la centésima de segundo de un movimiento, de un gesto, como un buen obturador en una cámara fotográfica. Nada se le escapaba (1922, p. 73). Esa capacidad de observación se revela de manera ejemplar en las detalladas y minuciosas descripciones que, en el caso de *David Copperfield* responden, a la asombrosa facultad visual de su protagonista. En el capítulo II, titulado precisamente “Observo” (2004, p. 24), David se presenta a sí mismo como un “niño de observación atenta” (2004, p. 25) y se hace hincapié en la exactitud de la mirada del niño, en su memoria visual y en su capacidad de observar hasta los detalles más insignificantes. En este sentido, también en *América* el estilo es pronunciadamente visual y de allí surgen cuidadas descripciones del puerto, de la vida en las calles de la gran ciudad, del ambiente de los trabajadores, etc. Es llamativa además la abundancia de detalles registrados con gran exactitud

en la descripción de rostros, gestos y vestimentas que realiza el narrador de Kafka. Para Gustafson, más allá de “las técnicas visuales superficiales” que acercan ambas novelas, es una “red estética de intercambios visuales” (2001, p. 54) lo que constituye el “método” utilizado por los dos autores. A la luz de la teoría psicoanalítica de Lacan, Gustafson afirma la existencia de una estructura similar en *David Copperfield* y *El desaparecido* en la que el ver y ser visto determina la lucha de los protagonistas por convertirse en sujetos, si bien estos no alcanzan el mismo grado de subjetividad.

Por otra parte, el uso particular del subjuntivo como medio para dar a conocer la perspectiva interior de los personajes es un recurso que Kafka encontró en Dickens y llevó al límite de sus posibilidades (Binder 1979, p. 67). Asimismo, el estilo indirecto libre tan propio de Kafka es un procedimiento literario que, surgido en el siglo XIX, fue ampliamente utilizado por Dickens, entre otros.

De esta manera, si bien es posible encontrar en la obra de Kafka similitudes que revelan cierta correspondencia con Dickens, también es acertada la afirmación de Klaus Mann acerca de la diferencia filosófica fundamental que sustenta ambas obras, particularmente la dimensión religioso-metafísica de Kafka distingue de modo esencial su obra de la del autor inglés. De ello da cuenta la universalidad adquirida por el adjetivo “kafkiano” que, en su inabarcabilidad semántica, puede referirse tanto a los laberintos burocráticos como a lo enigmático, inexplicable y absurdo que anida en la profundidad de toda existencia humana y que revelan esas “luces más apagadas” que Kafka afirma haber puesto de sí mismo.

Referencias

Bachleitner, Norbert (1993). *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Editions Rodopi B. V. <http://books.google.com.ar/books?id=6zN5DQNmLNoC&printsec=frontcover&dq=bachleitner+1993&hl=es&sa=X&ei=ijhPUuW4MZPl4AP-v0oC4BQ&ved=0CDwQ6AEwAg#v=onepage&q=bachleitner%201993&f=false>

Binder, Hartmut. (1979). Bauformen. En Binder, Hartmut (Ed.). *Kafka-Handbuch*, Band II, (pp. 48-93). Stuttgart: Kröner Verlag.



- Dickens, Charles (2004). *David Copperfield*. Free eBooks at Planet eBook.com
- Freytag, Gustav (1870). Ein Dank für Charles Dickens. *Die Grenzboten*. 29 (I. Semester, II Band), 481-484. <https://brema.suub.uni-bremen.de/grenzboten/periodical/structure/123619>
- Jahn, W. (1979.) Der Verschollene. (Amerika). En Binder, Hartmut (Ed.). *Kafka-Handbuch*, Band II (pp. 407-420). Stuttgart: Kröner Verlag.
- Janouch, Gustav (1981). *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Fischer Verlag.
- Kafka, Franz (1946). *Amerika*. Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- Kafka, Franz (1954). *Tagebücher 1910-1923*. En Brod, M. (Ed.) (1954). *Fanz Kafka. Gesammelte Werke*. S. Fischer Verlag.
- Greenberg, Martin (1966). Kafka's Amerika. *Salmagundi*, 1 (3), 74-84.
- Gustafson, Susan (2001). Watching the Subject: The Mother's Gaze in Dickens's *David Copperfield* and Kafka's *Der Verschollene*. *Monatshefte*, 93 (1), 53-72.
- Mann, Klaus (1962). Preface. En Kafka, F. *Amerika* (pp. XXI-XXXI). Schocken Books.
- Neumeyer, Peter F. (Nov. 1967). Franz Kafka and England. *The German Quarterly*, 40 (4), 630-642.
- Price, Lawrence Marsden (1915). *The Attitude of Gustav Freytag and Julian Schmidt toward English Literature (1848—1862)*. Vandenhoeck & Ruprecht. <http://www.archive.org/details/attitudeofgustav-00pricrich>

Schmidt, Julian (1852). *Dickens. Eine Charakteristik*. Verlag von Carl B. Lorck. http://books.google.com.ar/books/about/Charles_Dickens.html?id=kKE_AAAAYAAJ&redir_esc=y

Spilka, Mark (1963). *Dickens and Kafka, a mutual interpretation*. Indiana University Press.

Tedlock, E. W. (1955). Kafka's Imitation of David Copperfield. *Comparative Literature*, 7 (1), 52-62.

Zweig, Stefan (1922). *Drei Meister: Balzac. Dickens. Dostojewski*. Berlín: Insel Verlag.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Informe sobre simios educados.

E.T.A. Hoffmann y Franz Kafka

Gabriel D. Pascansky*

La afirmación de la influencia de Hoffmann en Kafka debe sobreponerse a dos prejuicios comunes, compartidos por la opinión general y parte de la crítica literaria: el primero es la absoluta originalidad del escritor de Praga, que entonces no tendría ningún antecedente literario, como si estuviera fuera de la historia. La versión trivial de esta idea se expresa en las presentaciones más comerciales de los textos de contratapa y las *reviews* en plataformas digitales; la versión culta arquetípica es el ensayo de Borges *Kafka y sus precursores*.¹ El segundo prejuicio es el reverso del anterior y adolece de literalidad: constata que Kafka no se refiere a Hoffmann en ninguno de sus escritos, no lo menciona en los cuentos ni en las novelas, ni en sus cartas, ni en sus diarios: jamás.

En un artículo titulado “Kafka und E.T.A. Hoffmann”, de 1981, publicado en la revista *Modern Austrian Literature*, se reconocen algunos puntos de contacto entre estos autores, pero se concluye con rapidez que, primero, no se puede hablar de una influencia directa de Hoffmann en Kafka y, segundo, no se puede comparar en un mismo nivel a estos dos autores. La distancia que los separa debería ser enfatizada, incluso, para contrarrestar un error anacrónico: porque la supuesta continuidad de Hoffmann en Kafka no es más que la confusión de ver “lo kafkiano” en Hoffmann. La influencia de Hoffmann, se dice allí, aparece sólo en los primeros textos de Kafka, cuando este todavía se mueve con la inseguridad del principiante, pero a medida que madura se desprende completamente de ese modelo y, de hecho, de todos los modelos. La influencia inicial de Hoffmann es nociva y se expresa en un lenguaje afectado, recargado con adjetivos

1 “Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas” (Borges, 1974, p. 710). Lo que Borges registra, invirtiendo la cronología, es lo kafkiano en escritores anteriores a Kafka.

* Universidad de Buenos Aires, CONICET / gpascansky@filo.uba.ar

emocionales, que contrasta con la economía estilística y la precisión que caracterizan la obra posterior de Kafka. Además, se reconoce una diferencia fundamental en relación con la representación de la realidad en cada autor: mientras que Hoffmann nos confronta con el horror sobrenatural y seres fantásticos, Kafka muestra lo fantasmal de la realidad cotidiana, “si Hoffmann nos conduce fuera de la realidad familiar, Kafka nos adentra en ella, revelando los aspectos ocultos que generalmente pasan inadvertidos” (Nagel, 1981, p. 3).²

Yo pienso que hay una conexión fundamental entre estos dos escritores, y que reconstruir esa conexión permitiría no sólo enriquecer nuestra lectura de Kafka y de Hoffmann, sino también contribuir a la comprensión de ciertos aspectos del género fantástico y de la historia de la crítica literaria marxista. Hay dos formas de enfocar la comparación: la más evidente es la relación de hipertextualidad (Genette) entre el “Informe para una academia” (1917), de Kafka, y la “Noticia de un joven educado” (1814), de Hoffmann; la otra es reconstruir un tema desatendido del debate estético entre György Lukács y Anna Seghers. Son dos caminos: uno nos conduce al motivo de los simios educados en la ficción literaria, el otro a un episodio olvidado de la política cultural en la RDA; uno exhibe la continuidad entre Hoffmann y Kafka, el otro su contraposición. Y las dos vías tienen un eje común: el problema de la mimesis. En esta exposición me ocupó sólo del primer camino.

La falta de referencias directas a Hoffmann en la obra de Kafka no es un argumento conclusivo de nada, pero esa constatación no debería exagerarse hasta el desdén de la evidencia histórica. Sobre todo, porque la relación que planteo entre estos autores tiene una pretensión fáctica y no sólo especulativa. A principios de siglo XX Hoffmann estaba en el aire (Neymeyr, 2007, pp. 120 s.). En un momento signado por la crisis de identidad y el consecuente interés por los fenómenos de personalidad escindida, la literatura fantástica y el tema del doble aparecen como formas de expresión particularmente actuales y apropiadas, y E.T.A. Hoffmann, *el* escritor fantástico del Romanticismo alemán, vuelve al centro de la escena. Es un referente de culto para una nueva camada de escritores de literatura fantástica como Kubin, Meyrink y Perutz; pero también para autores como Schnitzler y Hofmannsthal. En el campo del psicoanálisis,

2 Todas las traducciones son mías cuando no se indica una edición en español en las referencias.

Freud y Otto Rank toman a Hoffmann como ejemplo paradigmático en sus respectivos ensayos sobre lo siniestro y sobre el doble. Más cerca de Kafka: en 1913 se estrena el *film* mudo *El estudiante de Praga*, inspirado en la literatura de Hoffmann, en particular, en su novela corta *Las aventuras de la Noche de San Silvestre*; así lo constata expresamente el guionista de la película, Hanns Heinz Ewers, apodado “el Hoffmann moderno” por Otto Rank. Por último, sabemos que Kafka había leído en 1906 la novela corta de Max Brod *Giulietta* (incluida en *Tod den Toten!*), que también toma elementos narrativos y personajes de *Las aventuras de la noche de San Silvestre*, así como de la ópera *Les contes d’Hoffmann*, de Offenbach.

No debería sorprendernos, entonces, encontrar este testimonio en los recuerdos de Dora Diamant: “a menudo Kafka me leía en voz alta cuentos de los hermanos Grimm y de Andersen, pasajes del *Gato Murr* de E.T.A. Hoffmann o de *El cofrecillo del tesoro* de Hebel” (2009, p. 233). En Berlín, durante sus últimos meses de vida, Kafka lee *Las opiniones del Gato Murr*, y la mención específica de esta obra tiene una importancia particular en este contexto. Esta novela de Hoffmann de 1819 se compone de dos historias entrelazadas: la biografía del músico Johannes Kreisler y la autobiografía del gato Murr, un gato que aprende a leer y escribir y se vuelve un filisteo erudito, ridículo y pedante. Se trata de una parodia de la tradición clásica y goetheana de la novela de formación, en la que un protagonista (habitualmente un hombre joven) recorre un camino formativo desde la juventud inmadura hasta la adultez responsable. Hoffmann ya había atacado directamente los conceptos ilustrados de la formación y la perfectibilidad en un cuento anterior, la “Noticia de un joven culto”, donde se narra la historia de un simio que aprende a hablar, leer y escribir, y que se incorpora a la sociedad de los humanos como un artista talentoso y reconocido.

El tópico literario del simio instruido tiene una larga tradición que se remonta hasta la Antigüedad (cf. Bridgwater, 1982). La impresión básica que promovió la comparación desde el primer momento fue la tendencia de los simios a imitar torpemente a los humanos, lo cual podía ser visto como diversión o como ofensiva pretensión de humanidad (Gouwens, 2010, p. 527). Curtius expone que la metáfora del simio es frecuente en la poesía didáctica latina del siglo XIII; en ese momento: “*simia* puede aplicarse a personas, o bien a cosas abstractas o a artefactos que simulan algo [...]. Cualquiera que imitara algo sin comprenderlo podía, pues, llamarse de ese modo” (1955, p. 751). El tópico de la imitación simiesca es parti-

cularmente importante en la teoría estética del Renacimiento (Gouwens, 2010, pp. 530 ss.); el sentido negativo de la metáfora se expone de manera ejemplar en una carta de Petrarca a Boccaccio (ca. 1366): “Podemos valernos del ingenio y el color de otros, pero hay que abstenerse de las palabras, porque allí la semejanza permanece oculta, y aquí, manifiesta; aquello crea poetas, y esto, simios” (*Rerum familiarium libri*, XXIII, 19; cit. en Gouwens, 2010, p. 530). En el siglo XVI, el simio es generalmente identificado con el “necio instruido” y, en el siglo XVIII, muchos textos satíricos utilizan esa imagen para criticar la degeneración de la erudición en pedantería (Bridgwater, 1982, p. 448).

Para la estética moderna, es centralmente relevante el ensayo de Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (*Conjeturas sobre la composición original*), de 1759, traducido al año siguiente al alemán y recibido calurosamente por Hamann, Klopstock, Sulzer, Herder, entre otros. Young aplica la metáfora del simio como imitador al contexto particular de la producción artística. Uno de los efectos negativos del espíritu de imitación, dice Young, es contravenir a la naturaleza, que sólo produce originales:

Nacidos originales, ¿cómo es que morimos copias? Esa entrometida imitación simiesca, tan pronto como llegamos a la edad de la indiscreción (permítaseme decirlo así), arrebatada la pluma y borrona la marca distintiva de la naturaleza, anula su amable intención y destruye toda singularidad intelectual; el mundo letrado ya no se compone de individualidades, es una mezcla, una masa, y un centenar de libros, en el fondo, no son más que uno. ¿Por qué los monos son semejantes maestros de la mímica? ¿Por qué tienen ese talento para la imitación? (1759, pp. 42 s.)

El tópico del simio imitador reaparece en muchos escritos sobre estética en la literatura alemana de la segunda mitad del siglo XVIII, por ejemplo, en Herder, Sulzer, Wieland, Moritz, Goethe, Schiller, Novalis. El sentido de la metáfora retoma directamente, en muchos casos, un motivo básico del ensayo de Young: la imitación simiesca se opone a la invención del genio, cuyo ejemplo histórico moderno es Shakespeare.

Con la “Noticia de un joven culto”, de Hoffmann, el tópico echa raíces en la ficción literaria. Este cuento presenta un relato marco en el que un personaje, el músico Johannes Kreisler, cuenta que conoció a un simio

llamado Milo que aprendió a hablar, leer, escribir e interpretar música en la casa de un funcionario de comercio. El primer narrador resume con ironía que, por sus grandes avances en la cultura, en las artes y las ciencias, el simio llegó a ser muy bien considerado en todos los círculos intelectuales. Se presenta a continuación una carta escrita por Milo. En este relato intradieгético, marcado con el subtítulo “Escrito de Milo, un simio educado, a su amiga Pipi en Norteamérica”, el simio cuenta cómo logró incorporarse a la sociedad humana y ser reconocido como artista gracias a su instinto de imitación.

El “Informe para una academia” es una clara derivación de este cuento de Hoffmann; las repeticiones evidentes y casi exactas de elementos argumentales, temáticos y estructurales confirman la relación hipertextual. Los dos relatos tienen la forma de un resumen autobiográfico; ambos son narrados en primera persona por un simio que relata su camino formativo desde la vida salvaje como animal hasta su incorporación a la vida junto a los humanos. En este desarrollo, los dos simios, Rotpeter y Milo, destacan etapas y episodios comunes, como la captura y el cautiverio, las enseñanzas de los maestros, la adquisición del lenguaje, la actividad performática y el reconocimiento del público; ambos se expresan en un tono similar y con actitudes comunes: la afirmación orgullosa de su capacidad asimilativa, el rechazo de su pasado inculto como simios y la confesión vergonzosa de los ocasionales raptos breves en los que aflora su naturaleza animal. Los dos cuentos, además, cuestionan las posibilidades y los límites de la imitación simple, que es la acción básica de los dos protagonistas, y los dos tienen una intención satírica común: socavar los principios de la educación humanista. Porque, si la simple imitación permite el ingreso exitoso de un animal a la sociedad de los humanos, la cultura no es más que una farsa superficial. Pero el alcance de la sátira es muy distinto en cada caso. Hoffmann tiene un objetivo más localizado.

Es cierto que ninguno de los dos protagonistas llega a ser un hombre pleno, a pesar de su entrenamiento y su dominio de las conductas humanas. Ambos son seres intermedios o escindidos, ni hombre ni simio. Pero Milo se distingue porque, en su ámbito performático (la música), él sí logra ser visto como un artista propiamente dicho, en vez de ser un fenómeno de circo, como Rotpeter. En relación con esto, una gran diferencia entre los dos relatos es que la sátira de Hoffmann tiene un destinatario mucho más preciso y acotado que en el cuento de Kafka: el ámbito de la

música. De hecho, antes de incluirse en las *Fantasías a la manera de Callot* (cuarto tomo, de 1815), el cuento de Hoffmann se publicó por primera vez en la *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig (núm. 11, 16/3/1814), una revista especializada en crítica musical. Hoffmann, que fue un observador agudo de los cambios que se estaban produciendo en la institución artística de su época, en particular, en la música, introduce en este cuento la crítica a dos tipos de actores novedosos, que él se encargará de conformar como personajes literarios: el virtuoso y el diletante. Esta dimensión estética se desdibuja en el relato de Kafka: Rotpeter, como simio circense, no es un artista convencional y no se describe su actividad con la especificidad formal con la que se describe la técnica del pianista Milo; paralelamente, no sabemos nada del gusto de su público, pero sí conocemos las preferencias estéticas del salón de la casa del funcionario comercial.³ En resumen, el cuento de Hoffmann se ocupa de la sociedad musical, el de Kafka, de la sociedad en general.⁴

El público de las veladas musicales en los salones burgueses aparece satíricamente en varios relatos de Hoffmann, sobre todo en los de su primer libro, *Fantasías a la manera de Callot*. Este público se caracteriza por un interés superficial en la obra de arte; para ellos la música es un entretenimiento pasajero y una distracción placentera que acompaña la conversación durante el té. Esta postura implica también una preferencia estética-formal determinada: la melodía sencilla antes que la complejidad armónica, el canto antes que la música instrumental, lo vistoso antes que la elaboración profunda. Esta es la actitud del receptor diletante. El diletantismo, es decir, la afición al arte, se había vuelto un concepto fundamental de la estética alemana a fines del siglo XVIII como contrario a la

3 Esto se vincula con las voces de cada relato. El cuento de Hoffmann ofrece una perspectiva variada, porque se trata de un capítulo dentro de un ciclo de relatos con un narrador común (*Kreisleriana*), porque el escrito de Milo aparece como relato enmarcado, y porque en la carta de Milo se expone la visión de otros personajes. En el cuento de Kafka, en cambio, la perspectiva está limitada al punto de vista de Rotpeter.

4 Si seguimos la pista de la primera publicación también para el cuento de Kafka, habría que dar lugar a otra interpretación. El "Informe para una academia" se publicó originalmente en la revista *Der Jude*, de Martin Buber, que se ocupaba específicamente de problemas del judaísmo. Es una interpretación válida leer la historia de Rotpeter como parábola del judío que busca asimilarse a la sociedad europea (Bridgwater, 1982, p. 459).

autonomía del arte y la profesionalización de los artistas. Las novelas de Moritz y de Goethe habían presentado los primeros personajes diletantes de la literatura en su faceta de productores fallidos (variante activa). En sus relatos sobre música, Hoffmann le da un giro a este tipo de personaje, porque él introduce ahora el otro costado de la figura del diletante, su variante pasiva como receptor deficiente. El personaje de Milo ha sido interpretado como diletante (Beardsley, 1985, 217 ss.), y es cierto que hay rasgos que lo acercan a esa figura: inicialmente practica distintas disciplinas artísticas (pintura, escultura, modelado) sin conocer los fundamentos de ninguna, desprecia el estudio y la técnica específica, y sólo se interesa por el efecto de la obra. Pero Milo no tiene los rasgos clásicos del diletante productor: la pasión verdadera pero mal dirigida, el fracaso artístico y la obra inacabada. Milo es un pianista exitoso y reconocido y, además, es extraordinariamente hábil:

A causa de mi propia disposición natural, fue el piano mi instrumento preferido. Ya conoces, pequeña mía, los dedos tan largos que me confirió la Naturaleza. Con ellos alcanzo decimocuartas, sí, dos octavas, y esto, además de una enorme capacidad para mover los dedos, es todo el secreto del piano... y al tiempo que toco con todos los dedos bellos trinos, salto tres, cuatro octavas a uno y otro lado, como antes de un árbol a otro. Después de esto, soy el virtuoso más grande que pueda haber. Para mí ninguna de las composiciones para piano existentes es suficientemente difícil. [trad. mod.] (Hoffmann, 2014, p. 321)

Como él mismo lo reconoce, Milo no representa al diletante sino a un nuevo tipo de personaje artista: el virtuoso. El virtuoso es un intérprete antes que un compositor, y se caracteriza por tener una habilidad técnica extraordinaria que se manifiesta en el acto performático; para él, la facilidad en la ejecución de piezas difíciles se antepone al estudio consciente y esforzado. La *performance*, el espectáculo en vivo, es un momento central en su caracterización, e implica una gestualidad determinada por parte del artista y una relación particular con el público, que se encuentra subyugado por el asombro. El virtuoso se presta a una comparación despreciativa con el simio, porque el espectáculo de ambos se sustenta en la repetición física irreflexiva. En esta línea, el arte del virtuoso se asemeja también

al funcionamiento de una máquina, con sus movimientos automáticos e irreflexivos, la fría precisión, la efectividad repetitiva.

Hoffmann se destaca por su capacidad para observar y caracterizar fenómenos nuevos o apenas incipientes en la institución artística contemporánea; aun así, no deja de ser notable que haya caracterizado al tipo del artista virtuoso en este momento, cuando todavía faltaban décadas para que la figura histórica del virtuoso adquiriera reconocimiento internacional a partir de los conciertos de Paganini y de Liszt. De hecho, la descripción literaria clásica del artista virtuoso que hace Heine sobre Paganini en *Noches florentinas* (1836) es más de veinte años posterior. Por último, como indican estos ejemplos, el principal campo de maniobras del virtuoso decimonónico es la música; pero a comienzos de siglo XX el virtuoso se redimensiona en una nueva disciplina y un nuevo escenario, la oratoria política; en la literatura, la readaptación del motivo se refleja cifrada en el relato *Mario y el mago* (1930), de Thomas Mann, que también acusa huellas hoffmannianas.

Referencias

- Beardsley, Christa Maria (1985). *E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Borges, Jorge L. (1974). *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Bridgwater, Patrick (1982). Rotpeters Ahnen, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56, pp. 447-462.
- Curtius, Ernst Robert (1955) *Literatura europea y Edad Media Latina II*. Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Diamant, Dora (2009). Mi vida con Franz Kafka. En: Koch, H.-G. (ed.). *Cuando Kafka vino hacia mí...* Trad. de B. Vias Mahou (pp. 223-237). Barcelona: Acantilado.

- Gouwens, Kenneth (2010). Erasmus, “Apes of Cicero,” and Conceptual Blending. *Journal of the History of Ideas*, 71(4), 523-545.
- Hoffmann, E. T. A. (2014). *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos de san Serapión*. Trad. C. y R. Lupiani / J. Sierra. Madrid: Cátedra.
- Neymeyr, Barbara (2007). Phantastische Literatur – intertextuell E.T.A. Hoffmanns *Abenteuer der Sylvester-Nacht* als Modell für Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*. *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 15: 112-128.
- Young, Edward (1759). *Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. Londres: A. Millar and R. and J. Dodsley.



Lecturas de Kafka, un siglo después (1a ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



Cavar una salida del mundo moderno.

Animalidad y extranjería en
Franz Kafka y Nacha Vollenweider

Atilio Rubino*

Ariadna Quiroga‡

Luego de la repercusión de su novela gráfica *Notas al pie* (publicada primero en Alemania como *Fußnoten*)¹ y antes de *Volver* (*Zurück in die Heimat*) Nacha Vollenweider publica una breve historieta sobre su viaje Zurich-Buenos Aires en plena cuarentena por la pandemia de COVID-19, *La ley de Murphy*. En esa historieta Nacha cuenta su paso por Zúrich en donde quedó varada cuando se cerraron las fronteras y se suspendieron todas las actividades. Hacia el final, logra viajar de regreso a Argentina, primero a Buenos Aires y desde allí a Córdoba, en donde se registra día a día los catorce que tuvo que estar encerrada en cuarentena por posibles contagios. La última viñeta significa el final de ese aislamiento preventivo y el viaje de Córdoba a Río Cuarto en el que le espera un nuevo período de dos semanas de aislamiento. Allí se dibuja a sí misma como un insecto gigante, en una clara referencia a la *Metamorfosis* de Franz Kafka (2021, p. 48). La habitación es, a su vez, desproporcionadamente chica, con lo cual las líneas de las baldosas del piso y los contornos de las paredes hacen prevalecer en la imagen las líneas rectas que, como en otras imágenes de la dibujante, remiten a la cárcel o dan la sensación de jaula.

A partir de esa clave de lectura, nos preguntamos entonces si es posible pensar lo kafkiano en la obra de Nacha Vollenweider, sobre todo en su tratamiento de la extranjería y la animalidad. Sin embargo no queremos detenernos en *La metamorfosis* sino en “Ein Bericht für eine Akademie”

1 *Notas al pie* ha sido trabajada por la crítica especializada desde la interculturalidad y situación migrante (Filion, 2020 y Sánchez, 2023), desde la memoria y el tratamiento de acontecimientos traumáticos (Wrobel, 2021) o la recuperación del pasado desde una perspectiva de género (Stefkova, 2020) o sexo-disidente (Lorinquer-Hervé, 2022) o como un exponente de la historieta queer alemana del siglo XXI (Hochreiter, Rauchenbacher y Serles, 2022).

* CONICET-Universidad Nacional de La Plata / atiliorubino@yahoo.com.ar

‡ Universidad Nacional de La Plata / ariadnamquiroga@gmail.com

(“Informe para una Academia”) porque creemos que nos permite una relación más completa con algunos elementos de la estética de Vollenweider. El relato breve de Kafka se publicó por primera vez en 1917 en la revista *Der Jude* y luego en el volumen *Ein Landarzt* en 1920. En él, Rotpeter (Pedro el Rojo), un mono capturado de su hábitat natural, se dirige a los miembros de una Academia innominada para informar no sobre su vida de simio anterior a la captura (para lo que fue convocado), sino más bien su período de transformación, el proceso de aprendizaje y las razones por las que se humanizó. Pero no lo relata como una mejora o una evolución sino como una salida (*Ausweg*) a la captura por parte de los hombres.

De esa manera, desde una perspectiva no antropocéntrica se puede pensar que Rotpeter lleva adelante una estrategia retórica para dar vuelta la expectativa de los académicos que lo convocan y volver al humano (y no al simio) en objeto de análisis y estudio científico (Norris, 1980, p. 1246). Es más, Rotpeter narra como hechos de enseñanza los distintos maltratos de los que fue objeto y considera a sus perpetradores como maestros. La compañía que lo capturó, según cuenta Norris (1980), efectivamente existió y realizaba expediciones de recolección. Esta curiosidad europea por lo exótico posterior a la revolución darwiniana encubría, según Norris, “an ontological insecurity that turned the intersubjective relationship of captor and captive, viewer and exhibit, scientist and specimen, into a covert power struggle” (Norris, 1980, p. 1245).

El aprendizaje mediante imitación, asimismo, recorta lo más degradado de lo humano: el mono aprende a fumar, a emborracharse, a escuchar. Por más diferencia ontológica que se establezca desde el pensamiento filosófico la humanidad consiste performativamente en eso y no parece evidenciarse que el humano haya evolucionado respecto de los primates (Cragnolini, 2010, p. 111). Para Julieta Jelin resulta importante el hecho de que los cuentos de animales de Kafka son contemporáneos al cuestionamiento por parte de la filosofía de “las raíces metafísicas de los discursos humanistas” (2015, p. 24). De ese modo, ponen en escena quizás por primera vez “un pensamiento no antropocéntrico del animal que problematiza las nociones que sostenían el andamiaje teórico del humanismo” (2015, pp. 63-64). En este sentido queremos destacar este estatus intermedio de Pedro el Rojo, ya que no es completamente un simio (no recuerda, no puede dar cuenta de su vida simiesca sino sólo de su humanización), tampoco es completamente humano y, como notamos hacia el final, no es

tampoco un mono amaestrado (como la mona que tiene como compañera).² Para Jelin, en efecto, la obra de Kafka “pone en crisis la idea misma de humanidad desnudando lo grotesco de su pose, la poca estabilidad de la imagen que permite a los hombres sostener y justificar su jerarquía de especie” (2015, p. 89). Si bien el cuento ha sido interpretado de diferentes maneras nos interesa pensarlo como un cuestionamiento a la cesura ontológica entre lo humano y lo animal como fundante de la Modernidad, la ciencia y el humanismo antropocentrista. En ese sentido resulta significativo tener en cuenta la diferencia entre la libertad (*Freiheit*) y la salida (*Ausweg*) en el discurso de Rotpeter (Kafka, 1979, p. 198).

En efecto, en la lectura que hacen Deleuze y Guattari de los cuentos el animal siempre implica “tratar de encontrar una salida, trazar una línea de fuga” (1978, p. 54). El animal en Kafka, de ese modo, implica dos movimientos, dos transformaciones o metamorfosis, “la que el hombre le impone al animal al forzarlo a huir o al esclavizarlo, pero también la que el animal propone al hombre, al indicarle salidas o medios de huida en los cuales el hombre nunca había pensado por sí mismo” (1978, pp. 55-56). Los animales en los cuentos de Kafka tienen dos opciones: “o bien son acorralados, encerrados en un callejón sin salida... o bien se abren y se multiplican, excavando salidas por todos lados” (1978, p. 59). Es justamente esa idea la que retoma Paul Preciado (2020), para operacionalizar la diferencia entre libertad y salida y, mediante una intertextualidad con el cuento de Kafka, explicar su transición de género. Como trataremos de indagar, quizás se pueda encontrar una clave de lectura de la obra de Vollenweider en estas ideas en torno de los animales y la animalidad en Kafka.

Cavar una salida

Las tres novelas gráficas de Nacha Vollenweider (*Notas al pie*, 2017; *La ley de Murphy*, 2021 y *Volver*, 2023) mantienen correspondencias temáticas, temporales y enunciativas en tanto trabajan los cruces Argentina-Europa

2 Respecto de la mona que lo acompaña, Rotpeter asegura: “Durante el día no quiero verla; es que tiene en la mirada la locura del animal amaestrado, desequilibrado; de esto sólo yo me doy cuenta y es algo que no puedo soportar” (1979: 204). Al respecto Norris se pregunta: “Does he flinch because he identifies with her as victim or because he recognizes himself as her victimizer?” (1980, p. 1251).

desde la representación autoficcional de la autora, quien retrata su experiencia como migrante y residente en Alemania, su vuelta a Argentina luego de la ruptura con su pareja y su infortunado viaje a Zúrich durante la pandemia. *Notas al pie* muestra parte de la vida de la dibujante cordobesa en Hamburgo y un viaje anterior a Argentina junto a su pareja Carina (la Chini), con quien se casa para obtener la residencia permanente en Alemania. El relato se interrumpe con recuerdos familiares y reflexiones en los viajes en tren, mediante una serie de notas al pie que detienen y demoran la narración desestabilizando el tiempo lineal y progresivo.

Nos interesa detenernos en la nota al pie 3 (2017, pp. 95-105) porque en ella se narra el casamiento de Nacha y Carina, que se representará nuevamente en *Volver*. El episodio se anticipa a partir de una charla que mantiene la pareja en la que se plantea la necesidad de Nacha de casarse para poder residir en Alemania y continuar sus estudios. Las viñetas del casamiento escenifican el momento de la espera y las sillas en las que están sentadas parecen contener ojos a modo de panóptico (2017, p. 98). Como si el Registro Civil de Bergedorf cobrara vida en tanto institución que más que garantizar derechos y libertades organiza las vidas para su domesticación. Allí, la Chini le pregunta a Nacha “¿a quién hubieras invitado?” (2017, p. 98). La página siguiente nos ofrece un contraplano de las sillas de la sala de espera en las que vemos sentados a una gallina, un conejo antropomorfo, un elefante y una ardilla que luego ingresarán a la sala como testigos de la unión (2017, pp. 99-101).

Resulta interesante este episodio porque también se repite en *Volver*, sólo que ahora es Nacha la que se representa como un conejo antropomorfo (2023, pp. 67-69). El capítulo “Mayo 2017. De Belém do Pará hacia Hamburgo” narra su regreso sola a Alemania después de la ruptura con su pareja. La primera viñeta es una página completa con fondo negro en la que se dibuja como el conejo, con una expresión de aflicción y prendas rayadas como un presidiario, el mismo que en *Notas al pie* se veía como testigo del casamiento, sólo que ahora con el epígrafe “Yo como extranjería” (2023, pp. 62). Esta imagen que opera como separación entre capítulos nos ofrece una clave de lectura para la cuestión de la animalización y su vinculación con la extranjería. En este sentido, se trata de una situación de otredad y exclusión bajo el sometimiento a las leyes que impone el Estado alemán. Pero lo que es significativo es que Nacha se dibuja como conejo sólo después de la ruptura. Quizás porque vuelve a un Hamburgo que ya

no puede percibir como un posible hogar, en el que ya no desea proyectar un futuro, quizás ya no tiene aspiraciones de progreso o evolución. O de permanecer humano.

En Hamburgo recorre las calles y recoge una casita para pájaros que dejaron abandonada, quizás un símbolo de la producción de la familia y el amor como institución de control y domesticación. Llevando esa casita en su regazo recuerda nuevamente su casamiento y tenemos la misma escena que en *Notas al pie*. Pero ahora Nacha sigue dibujándose, en el recuerdo, como un conejo. En el registro civil vemos de espaldas a Nacha-conejo y a Carina y de frente a la jueza que enumera sus obligaciones, las normas y reglas que rigen la vida del matrimonio para que siga siendo tal y se mantenga la residencia permanente: “Usted como ciudadana alemana está obligada a cuidar de su pareja extranjera”. “Eso significa que usted debe ganar suficiente dinero como para las dos”. “Y usted como ciudadana argentina está obligada a ganar suficiente dinero como para asegurar su residencia” (2023, p. 67). “Y si usted quiere ir para Argentina, el período de residencia no debe ser mayor a seis meses”. “Si usted se quiere ir por más de un año pierde su derecho a residencia en Alemania y los papeles se deben rehacer” (2023, p. 68). “Ustedes deben vivir bajo el mismo techo”. “No pueden vivir separadas en la misma ciudad”. “Sólo se permiten dos lugares de residencia. Si una de ustedes, por razones de trabajo debe mudarse a otra ciudad. Eso también se controlará” (2023, p. 59). Escuchar no sus derechos sino más bien las obligaciones y esa especie de control total sobre la vida la lleva a reflexionar que esa unión se asemeja a “una cárcel de lujo” (2023, p. 68). Quizás una cárcel en la que no haya libertad posible, sino que sólo se pueda cavar (como los conejos en las madrigueras) una salida.

Nacha se encuentra como residente en una especie de callejón sin salida, especialmente al momento de la separación que supone no sólo un fracaso del matrimonio homosexual sino también del proyecto de vida en Alemania en el seno de un sistema regido por la lógica del progreso. El sufrimiento y el miedo ante la reciente ruptura se materializan en la figura de un pájaro monstruoso que la perturba y acosa en las noches de insomnio. Lo interesante es que este pájaro monstruoso sale de la casita que recogió en la calle. Se trata de un tipo de adornos que suele ponerse en los patios para que aniden allí cierto tipo de aves. Implica, en ese sentido, cierto amor por la naturaleza, los animales, el canto de los pájaros y, quizás, lo salvaje. Pero, ciertamente, domesticado, o bien utilizado como

un adorno o prótesis de lo humano en el marco de lo que Jack Halberstam (2020) llama “humanismo zombi”, es decir, “una forma de definir lo humano como vivo solo cuando colocamos nuestra humanidad con relación a otras criaturas que solo existen como nuestras extensiones prostéticas” (2020, p. 2006). En ese humanismo zombi, dice Halberstam, “todo lo salvaje -humano/animal/vegetal- se convierte en forraje para una voraz economía de consumo humano. Y, así, el humano se dice a sí mismo que está salvando al animal cuando lo esclaviza” (2020, p. 212). La casita para pájaros puede ser una forma de amar la naturaleza y a los pájaros o, incluso, como un modo de ayudar a las aves, de facilitarles sus nidos y otorgarles lugares más seguros para anidar. Sin embargo, también permite atraerlos hacia donde se quiere, ponerlos, por ejemplo, en un patio, en un espacio privado y, por eso, convertirlos también en propiedad humana. Nos detenemos en la casita para aves porque es central en el capítulo, de hecho, es el dibujo que ilustra la portada del mismo. Y porque es allí en donde se rompe el sueño de la familia o de la residencia permanente europea mediante la institución de la familia. O de la fantasía de progreso, ya no en términos de contrapunto a la revolución darwiniana que veíamos en el cuento de Kafka sino más bien de las imaginaciones aspiracionales de clase media argentina que ven en Europa y Estados Unidos todo el progreso y en nuestro país lo atrasado y primitivo. En ese espacio de domesticación, de control y de captura capitalista que es la casita para pájaros y la institución matrimonial anida también una forma de lo salvaje que puede emerger, aunque no resulte tranquilizador sino, más bien, amenazante. Ese pájaro-miedo que acosa a Nacha genera una imagen inquietante que se interrumpe con un cuadro negro con ojos vigilantes que dice “Plötzlich bin ich verdächtig. De repente soy sospechosa” (2023, p. 76). Al indagar sobre el concepto de lo kafkiano, Milan Kundera (1987) explica que en la obra de Kafka el castigo busca la falta: el protagonista de *El proceso* es arrestado sin conocer la causa, pero no puede rechazar el juicio. De modo similar, el incumplimiento de Nacha de las leyes de residencia la vuelven sospechosa dentro de un sistema legal tan incomprensible como obligatorio.

En las viñetas siguientes, Nacha toma al ave por el pico y se posa sobre ella abandonando así la lucha. El pájaro-miedo se torna una vía de fuga para la protagonista que logra montarse y salir volando de regreso a su país. En Córdoba, ya divorciada y liberada de la burocracia de los per-

misos, Nacha retorna a su hogar recobrando la figura humana, lo que no implica necesariamente la vuelta a una instancia preferible. Tampoco el devenir de Rotpeter lo fue. La búsqueda de una salida para estos personajes implica trazar una vía de escape que los libere de la jaula opresiva, pero no hay avances, ni progreso, ni el éxito o alcance de una meta superadora. Por el contrario, estos textos cuestionan fuertemente las bases del humanismo antropocéntrico y la racionalidad moderna que abrazan conceptos ligados a una temporalidad del progreso y la evolución. Una lectura en conjunto de *Notas al pie*, *Volver* y *La ley de Murphy* genera la sensación de que todos los horrores suceden al mismo tiempo en diferentes tiempos y espacios. Y nos permite pensar las figuras y figuraciones de animales (de las que solo comentamos dos) vinculadas al cuestionamiento al progreso, la modernidad colonial y la narrativa moderna que quizás encuentren más puntos de contacto con la obra kafkiana de los que se pueden percibir a primera vista. La revisión de la obra de Vollenweider en su conjunto y una lectura comparatística con Kafka nos deja la sensación de que no hay ni progreso ni evolución, ni añoranza ni esperanza, ni lugar al que escapar. Como Rotpeter, quizás, sólo es posible cavar una salida.

Referencias

- Aramburú Villavisencio, Andrea (2023). Footnotes to Guamán Poma: Transtemporal Encounters in Nacha Vollenweider's *Notas al pie*. *Bulletin of Latin American Research, Journal of the Society for Latin American Studies*, 42(1), 81-99. <https://doi.org/10.1111/blar.13315>
- Cragnolini, Mónica (2010). Animales kafkianos: el murmullo de lo anónimo. En G. Kaminsky et al. *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico* (pp. 99-120). La Cebra.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1978). *Kafka: Por Una Literatura Menor*. Ediciones Era.
- Filion, Louise-Hélène (2020). L'usage des stéréotypes nationaux et ethniques et la structuration des dialogues interculturels dans Fußnoten de Nacha Vollenweider et Im Land der Frühaufsteher

de Paula Bulling. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 56(3-4), 322-344. <http://dx.doi.org/10.3138/seminar.56.3-4.06>

Halberstam, Jürgen (2020). *Criaturas salvajes. El desorden del deseo*. Egales.

Hochreiter, Susanne, Rauchenbacher, Marina y Serles, Katharina (2022). Queer Visualities - Queer Spaces: German-Language LGBTQ+ Comics. En A. Halsall, Alison y J. Warren (Eds.), *The LGBTQ+ Comics Studies Reader: Critical Openings, Future Directions* (pp. 114-133). University Press of Mississippi.

Kafka, Franz (1979). *Relatos completos I*. Losada.

Kundera, Milan (1987). *El arte de la novela*. Tusquets.

Lorinquer-Hervé, Marie (2022). Memorias históricas. El relato de sí extrabiográfico en *Notas al pie* y en *Llamada. K@iros*, (6), 1-20. <https://dx.doi.org/10.52497/kairos.721>

Norris, Margot (1980). Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis. *MLN*, 95(5), 1232-1253. <https://doi.org/10.2307/2906490>

Preciado, Paul (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama.

Preciado, Paul (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama.

Sánchez, Jorge (2023). Approaches to remember the bodies in two Latin American comics: “Notas al Pie” by Nacha Vollenweider and “Las Sinventuras de Jaime Pardo” by Vicho Plaza. En L. Fernández, A. Gandolfo y P. Turnes (Eds.), *Burning down the house. Latin American comics in the 21st century* (pp. 149-165). Routledge.

Stefkova, Radmila (2020). My grandmother collects memories. Gender and remembrance in Hispanic graphic narratives. En F. Aldama

(Ed.). *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies* (pp. 390-402). Routledge.

Vollenweider, Nacha (2017). *Notas al pie*. Maten al mensajero.

Vollenweider, Nacha (2021). *La ley de Murphy: Buenos Aires-Zürich*. Maten al mensajero.

Vollenweider, Nacha (2023). *Volver*. Maten al mensajero.

Wrobel, Jasmin (2021). Entrelazamientos de memoria(s) entre Hamburgo y Argentina: la representación de la ausencia forzada en *Notas al pie*, de Nacha Vollenweider. En A. Buschmann y L. Souto (Eds.), *Decir desaparecido(s) II. Análisis transculturales de la desaparición forzada* (pp. 97-116). Lit Verlag.

Yelin, Julieta (2015). *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Beatriz Viterbo.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



De Job a Kafka.

Una comparación entre épocas

Ricardo Sanmartín Arce *

El mundo, en la época en la que se escribió el Libro de Job, era, sin duda, muy diferente al del siglo XX en el que Kafka escribió sus obras. De Kafka y su entorno conocemos mucho más que de Job y el suyo. En realidad, del Libro de Job no sabemos ni la identidad de su autor. Con todo, a pesar de las diferencias que distan unos 2500 años, seguimos leyendo la Biblia y a Kafka, desde los retos que nos plantea el presente, si bien lo hacemos con la ayuda de otros que también los leyeron, como Jung o Benjamin.

Leemos dichas obras por el valor de su contenido. No buscamos precisar hechos. Leemos para aprender a vivir en el siglo XXI. Lo que en unos u otros textos llegamos a ver se debe tanto a nuestra búsqueda y mirada, como a la huella que en ellos dejó el mundo de sus autores. Leemos, inevitablemente, como un diálogo entre épocas. Lo que importa es que sea fértil, y eso, de nuevo, depende del presente de nuestra acción lectora y de aquello que la impulsa.

Ni Job, ni Kafka conocieron nuestros días. Walter Benjamin y Carl Gustav Jung se acercaron más a nuestro presente, y los tres autores del siglo XX vislumbraron en sus obras rasgos de nuestra contemporaneidad. Salvo Jung (mayor, pero más longevo que Kafka), que efectivamente tuvo una visión empírica sobre los relatos de sus numerosos pacientes, y viajó y entrevistó a nativos africanos y norteamericanos, los otros fueron observadores del alma humana. No contemplaron su época con una intención científica, pero lo hicieron con la intensidad propia de la literatura y la filosofía. Los tres coinciden en encarar un problema humano parecido, cuyas raíces cabe remontar a aquella discutida *era axial* en la que se escribió el libro de Job. Todos ellos afrontan el problema del mal de modos culturalmente diferentes, pero al hacerlo no pueden evitar darnos una imagen del ser humano que sigue erigiéndose en el horizonte de nuestro imaginario con la fuerza de una pregunta vital.

* Universidad Complutense de Madrid / rsanmarta@gmail.com

Son los cambios del presente, en esta era digital, los que impulsan la acción lectora. Leemos contemplando el presente desde una estimación muy extendida en nuestro tiempo: la falta de plenitud, la oquedad sentida en el mejor de los mundos, una acallada frustración a pesar del logro del bienestar, “una tristeza de fondo con la pérdida de la alegría... un retraimiento con pérdida de confianza” (González de Cardenal, 2018, p. 3).

Contemplando, pues, desde ahí nuestro tiempo, a modo de relación de valor weberiana, encuentro relevante tanto las semejanzas como las diferencias entre la narración bíblica de Job y la onírica peripecia que sufre Joseph K en la novela de Kafka *El Proceso*. Job no sabe si ha pecado contra Dios, y Joseph K no sabe de qué se le acusa. En ambos casos hay una extraña vivencia que no logra comprender ninguno de los protagonistas de la historia. Ciertamente, en el caso de Job se trata de un libro sagrado, mientras que *El Proceso* es una novela. No pretendo equiparar los textos como tales, sino poner en común su lectura en el presente, en la medida en que ambos integran el horizonte de nuestro imaginario cultural. Ambos son narraciones a las que acuden, creyentes y no creyentes. No es ese reconocimiento moral la única semejanza, lo es también la duda y el desconcierto, la tensión entre culpa e inocencia, entre justicia y atropello, entre compasión y crueldad que perciben los lectores de Job y de *El Proceso*.

Job y Joseph K dudan, pero ¿qué es una duda? Dudar supone ver alternativas y, a su vez, no sentir con suficiente claridad su jerarquía moral, esto es, no ser capaz de diagnosticar el distinto grado en el que cada alternativa encarna el bien y la verdad que, si lo percibiésemos, nos inclinaría a preferir una u otra. Por ello, no logramos determinarnos. La dificultad del diagnóstico cualifica el estado de la cultura de una sociedad y época. Distinguir el bien y el mal está en la base misma de la supervivencia tanto biológica como espiritual y, por ello, no saber si se ha pecado o no, o no saber de qué se nos acusa o cual sea la razón de nuestra pérdida de libertad no solo resulta desasosegante, sino que deja a quienes lo sufren sin orientación, sin poder determinarse.

Job, el afligido, el contrariado, era un “varón íntegro y recto, temeroso de Dios y apartado del mal [...] este hombre era el más rico de todo el Oriente”. “Aconteció un día que los hijos de Dios fueron a presentarse ante el Eterno y Satán también vino con ellos”. Dios comenta a Satán la integridad y rectitud de Job, y Satán sugiere que dicha integridad se debe a que el propio Dios lo ha protegido siempre, pero que si Job sufre malde-

cirá en el rostro de Dios. Dios accede a la prueba y Job sufre la pérdida de sus hijos y hacienda, tras lo cual “Job se levantó, y rasgó su manto, y rapose la cabeza, y, postrándose, dijo ‘Desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo tornaré allá. El Eterno ha dado, y el Eterno lo ha quitado. Bendito sea el nombre del Eterno’”. La prueba prosigue en su propia salud y con su entorno social, tras lo cual Job maldice su nacimiento y se pregunta: “Si he pecado ¿qué te hice?, oh Protector de los hombres”. Reprocha a sus amigos sus admoniciones y censura, y reclama justicia: “quiero hablar con el Todopoderoso, y deseo discutir con Él, ya que vosotros [sus amigos] sois fraguadores de mentiras. Sois todos médicos inútiles”. Elifaz, uno de sus amigos, contesta “¿Puede un hombre ser provechoso a Dios? ¿Puede el sabio serle valioso? ¿Es conveniente para el Omnipotente que tú seas recto?”. Sigue Job: “Aún hoy es mi queja amarga [...] ¡Oh si supiera dónde encontrarle! [...] Expondría ante Él mi causa y llenaría mi boca de argumentos [...] me prestaría atención. Allí el hombre recto podría razonar con Él, y yo quedaría absuelto para siempre por mi Juez”. “He aquí que voy hacia adelante, pero Él no está allí [...] La sabiduría ¿dónde puede ser hallada? [...] ‘He aquí que el temor de Dios es la sabiduría y apartarse del mal es la inteligencia’”.

Finalmente, tras reconocer que Dios habla al hombre en visiones del sueño en la noche y mediante el dolor, le exhorta a escoger lo que es justo y a conocer lo que es bueno. “Entonces el Eterno respondió a Job desde el torbellino y en su respuesta a Job hace un repaso a Su grandeza creadora y a Su poder sobre toda la creación, tras lo cual Job habla: “He aquí que yo soy muy poca cosa [...] Ciertamente he dicho lo que no comprendía [...] Yo había sabido de Ti de oídas, pero ahora mis ojos te ven. Por tanto, me retracto de mis palabras y me arrepiento”. Solo entonces “el Eterno cambió la fortuna de Job cuando éste oró..., y el Eterno le dio a Job el doble de lo que había poseído antes [...] el Eterno bendijo el postrer estado de Job más que el primero [...] tuvo siete hijos y tres hijas [...] Y después de esto vivió Job ciento cuarenta años, y vio a sus hijos y a los hijos de sus hijos hasta la cuarta generación. Y (así) murió Job, anciano y saciado de días” (*Biblia*, pp. 1118-1154).

Tanto en el *Libro de Job* como en *El proceso* de Kafka, el mal irrumpe sin previo aviso y ambos, Job y Joseph K, reclaman justicia y argumentan su inocencia. En ambos, el proceder del poderoso es percibido como algo injustificado, incomprensible para la víctima. Joseph K repite su extrañeza

ante el anuncio de su arresto y, aunque pregunta “¿por qué?” los hombres de negro solo le dicen que “no nos han encargado decírselo. Métase en su habitación y espere. Acaba de iniciarse la instrucción del proceso, y se le informará de todo a su debido tiempo [...] Ya se dará cuenta de que todo va en serio” (Kafka, 1983, p. 11). JK, de momento, no pierde su hacienda ni sufre enfermedades, pero le hacen saber que sus pertenencias se las quedarán los funcionarios. Mientras Job, tras haber recibido el doble de lo perdido, diez nuevos hijos y morir viejo y saciado de días, JK muere ejecutado por los funcionarios que hunden un cuchillo en su corazón. “¡Como un perro!”, dijo; era como si la vergüenza hubiese de sobrevivirle” (p. 11).

A Job también le hirió la pérdida de su autoridad al perder hijos y hacienda, si bien no es la vergüenza, sino la restitución tras su arrepentimiento y oración, lo que cierra el relato. En el libro de Job el mal irrumpe desde el exterior al propio grupo. Son los enemigos, los desastres naturales o la enfermedad, de la mano de Satán, quienes destruyen el bienestar de Job. En Kafka, por el contrario, el mal es parte integrante del propio grupo, reside en la misma organización de su sociedad. El mal no es exterior al grupo, trasciende al sujeto, su autonomía y la duración de su propia vida. Ni Job ni Dios destruyen a Satán. Job no es capaz de manejar la incomprensible voluntad de Dios y, sin embargo, pervive una línea de sentido que logra devolver al ser humano, según el imaginario de un mundo antiguo, el bien y la justicia. En el mundo de JK no hay un Dios trascendente, JK siente que muere como un perro, sin encontrar razón a su destino, sin consuelo ante un futuro de vergüenza. No logra siquiera apelar ante un juez superior que tome el proceso en sus manos. Kafka describe la inmensa maraña de un proceso inevitable que subraya la impotencia del sujeto moderno. JK no desiste en su voluntad. Una y otra vez, como Job, se levanta e idea argumentos y estrategias para salvarse de tan incomprensible culpa. Incluso ante el sacerdote, que al final de la novela resulta pertenecer también al tribunal, encuentra que “no hay que creer que todo sea verdad; hay que creer que todo es necesario. Una opinión desoladora, dijo K. La mentira se convierte en el orden universal” (p. 226).

Quizá, la cualidad más destacable de la obra de Kafka sea la creación de ese ambiente que hoy llamamos *kafkiano*. Kafka consigue sumergir al lector en un mundo onírico, de pesadilla, del que es difícil escapar, pero en el que nadie es culpable. Los guardianes, los funcionarios, Joseph K, los sacerdotes, las prostitutas, los vecinos, los jefes del banco, nadie, en realidad,

se siente responsable ni culpable. Acusados y acusadores son piezas de un mecanismo al frente del cual no hay nadie. *Le monde va de lui même*. Cada personaje, cada actor en el seno de la organización, tiene bien delimitado su rol. Así lo entendió también Hanna Arendt al considerar “propio de la naturaleza de toda burocracia, transformar a los hombres en funcionarios y simples ruedecillas de la maquinaria administrativa, y, en consecuencia, deshumanizarles” (Arendt, 2003, pp. 171-172). Todo cuanto hay que hacer es ajustarse al mismo sin sobrepasar sus competencias. Esa obediencia infinita queda bien encarnada por el personaje del guardián, pues “durante la totalidad de una vida humana- efectúa un servicio vacío de contenido” (Kafka, 1983, p. 225), ante la puerta de la ley y sin poder franquearla. No es este el único ejemplo *kafkiano*. También lo es el rol de los abogados y el de los culpables, o el que las prostitutas encuentren belleza en los acusados. No presenta Kafka una simple contraposición de signos opuestos. Los culpables, nos dice Kafka, sufren con inocencia su culpabilidad, del mismo modo que Job sufrió con duras pruebas su inocencia. La grandeza que la lectura posterior ha percibido en Job le viste de una indudable belleza moral.

No tiene un fundamento muy distinto la belleza que Benjamin ve en los sufridos personajes kafkianos: “En el mundo de Kafka, la belleza solo surge de los sitios más recónditos, por ejemplo, en... el olvido [...] el olvidarse a sí mismo [...] en la figura del acusado” (2018, p. 175). Benjamin ve en ese olvido belleza porque el olvido remite, como en Proust, a la memoria perdida, a algo tan sagrado como “el borrado de los pecados del libro de la memoria [y...] constituye la clave de una culpa misteriosa¹. Por lo tanto, [concluye Benjamin] se comprende que Kafka no se cansara jamás de acechar lo olvidado en los animales” (p. 176). De nuevo con acierto, Benjamin lee en Kafka una proposición revolucionaria que Mary Douglas (1978) vio en el cristianismo, pues “vino a atacar los valores establecidos mezclando el estilo humilde con el sublime” (p. 92). Lo perdido en la memoria del hombre es aquella inocencia original que comparte con los animales y que Kafka acecha en pos de la belleza.

En los mitos y en la literatura son muchos los significados que se agolpan en la narración. JK hereda esa tradición y a ella suma significados

¹ En el fondo, ese borrado del libro de la memoria es una manera de referirse al peso del logro evolutivo humano de la conciencia. Sostener esa atención a la unidad que somos pesa, y esa carga se alivia con el perdón que Job logra, pero no J.K.

propios de un mundo 2500 años más moderno. Por eso acierta Benjamin al ver en la obra de Kafka “una elipse cuyos focos, muy alejados el uno del otro, están determinados de un lado por la experiencia mística (la experiencia de la tradición) y, de otro, por la experiencia del hombre moderno en la gran ciudad [...] del ciudadano del Estado moderno, que se sabe entregado a un inabarcable aparato burocrático” (2018, p. 188). Sin duda, la elipse es una figura que nace de la fidelidad a dos focos distantes. En realidad, son muchos los focos distantes a los que hemos de ser fieles al dibujar un horizonte que sea propiamente humano. Juan Mayorga toma la figura de la elipse de Benjamin y subraya cómo con ella, al leer los hechos y objetos de la realidad de la vida, “lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por sí solo” (Mayorga, 2016, p. 18). Ya destacó Paul Ricoeur en su texto *La Metáfora Viva* cómo esa tensión entre el polo de la realidad y el metafórico genera la creación de nuevo significado. La imagen de la elipse subraya el dinamismo creador de una manera de observar y comparar, esto es, de un método, algo más inquisitivo que el feliz hallazgo de una metáfora. En ese sentido, la mirada detectora de focos y elipses, puede explicar mejor el uso de la observación y comparación en Antropología cultural, un método que permite crear, desde la relación de valor pertinente al contexto de la época, el nuevo significado que falta, aquel cuya ausencia explica la memoria y la esperanza perdidas, la tristeza de fondo, la oquedad sentida, la falta de plenitud.

La obra de Kafka atrae al lector moderno por la tensión elíptica y metafórica entre la tradición religiosa y la ciudad moderna. Por ella se ve llevado el lector al esfuerzo creador que traza ese amplio espacio elíptico en el que nazca un nuevo significado redentor de la modernidad, más allá de la tragedia de JK. Pero “Kafka no ofreció ninguna respuesta [...] le pareció mucho más importante demorarla [...] aplazar lo venidero” (Benjamin, 2018, p. 173). Kafka crea, por tanto, una obra abierta por su inacabamiento, dejando esa operación final en manos del lector. También el *Libro de Job* demanda respuestas en la vida del lector, sin embargo, ofrece un final, una compensación de lo perdido acorde con un imaginario cultural muy diferente del nuestro. El autor del *Libro de Job* describe cómo Dios le otorga nuevos hijos y una hacienda doble de la perdida, una imagen antropológica en la que la identidad del ser humano no se corresponde con la idea de persona fruto del legado judeo-cristiano y greco-romano,

obviamente posteriores. No se le ocurre al autor que Dios Todopoderoso resucite a los hijos perdidos, en vez de darle otros nuevos, como si unos hijos y otros solo constasen por su cantidad, y no por ser *quienes* son. Job llegó a gozar de una segunda oportunidad, según los cánones culturales de su época. En la era de la escasez Job muere sin tragedia, sin violencia, con su vida cumplida, esto es, saciada. La imagen subyacente de la necesidad y su compleción no consta, sin embargo, en la obra inacabada de Kafka, escrita y leída en la era de la abundancia. JK muere violentamente y sin saber qué es esa culpa que sufre, pero que él no siente.

No solo en *El Proceso*, también en *De la construcción de la muralla china* o en *La Metamorfosis*, W. Benjamin ve cómo los personajes de las obras de Kafka “se consumen en un esfuerzo inútil” (2018, p. 147). Ese desasosiego que tantos han comentado en la modernidad, desde Kierkegaard a Pessoa, o desde Sartre a Sloterdijk y Byung-Chul Han, como necesidad no colmada en la era de la abundancia, el propio Kafka la relaciona con el pecado original. El dolor y la conciencia de sí mismo, con la que el ser humano escucha y aprende, resultan universales en el tiempo y en el espacio, aunque su forma cultural varía notablemente en cada época.

Mary Douglas propuso en su libro *Símbolos Naturales* un modelo basado en dos grandes categorías, *cuadrícula* y *grupo*, que, sobre dos ejes de coordenadas, permitiría clasificar y comparar tipos de sociedades y culturas. La *cuadrícula* moderna (orden y claridad del sistema simbólico, categorial y creencial) es enormemente rica y articulada y, sin embargo, lo que embarga a los personajes es una profunda angustia y desorientación, verdadero “miedo ante la culpa desconocida y ante su expiación” (Douglas, 1978, p. 152). En el caso de Job, se trata de una sociedad con *grupo* alto y *cuadrícula* fuerte, a pesar de su pequeño tamaño y relativa sencillez si lo comparamos con la sociedad moderna de Kafka. En este tipo social, Mary Douglas cree que la “vida está controlada... por un bosque impenetrable de regulaciones, leyes inexorables y fuerzas imponderables representadas por impresos que hay que rellenar [-hoy diríamos, aplicaciones informáticas- que resultan] en la imposibilidad [...] de influenciar moralmente a los que ejercen el control de la sociedad” (p. 86). Por eso el mal ya no tiene solo un origen externo al propio grupo sino interno. Mientras la imprevisibilidad del mal en el libro de Job se da siempre en seres de naturaleza distinta a la humana: Dios, la Naturaleza o Satán. En Kafka, 2000 años después de la Encarnación, se produce un notable cambio en el imaginario

cultural, con una nueva angustia al no poder recluir y rechazar el mal sin incidir sobre el propio grupo o sin modificar el modo como nos representamos nuestra misma naturaleza.

El resultado inevitable de tan kafkiana fórmula es, como vio Jung en el último de sus libros, que “hay demasiada ansiedad y demasiado miedo actuando en el mundo, y ese sigue siendo el factor predominante [...] Sobre todo, hay aún demasiada falta de inclinación por parte del individuo a aplicarse a sí mismo y a su vida las conclusiones que pueden extraerse del arte [en el cual ve Jung] una forma de expresión más total y, por tanto, más humana [...en la que] la luz está naciendo tras las tinieblas” (Jung, 1977, pp. 277-278). En realidad, Jung, al estudiar el contraste entre el Dios terrible del Antiguo Testamento frente al amoroso Padre del Nuevo, está encarando el cambio de nuestras imágenes que, de modo concomitante con la historia, acompañan al cambio cultural. Así pues, ha cambiado el modo de experimentar a Dios. Kafka, al subrayar la pequeñez del sujeto moderno, su olvido de sí, su oquedad y su enigmática culpa, solo se atreve a crear un molde inacabado, abierto. Jung, con una vida y una práctica clínica más dilatadas, pudo reunir una experiencia mayor que la de Kafka para entrever una de las direcciones que marca el sentido del cambio hacia el futuro.

Referencias

Arendt, Hannah (2003). *Eichmann en Jerusalem. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.

Benjamin, Walter (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.

Biblia (1995). Ed. Sinaí.

Douglas, Mary (1978). *Símbolos Naturales*. Madrid: Alianza.

González de Cardedal, Olegario (2018). *Alegría y coraje*. ABC.

Jung, Carl Gustav (1977). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Ed. Caralt.

Kafka, Franz (1983). *El proceso*. Barcelona: Ed. Bruguera.



Mayorga, Juan (2016). *Elipses. Ensayos 1990-2016*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.

De Job a Kafka.
Una comparación entre épocas



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)





Preciado-Kafka: de *Informe para una academia* a *Yo soy el monstruo que os habla*

Facundo Saxe*

Para realizar una primera aproximación a la influencia de la obra de Franz Kafka en la producción filosófica y ensayística de Paul B. Preciado, es necesario efectuar un análisis descriptivo de los usos y vínculos del texto *Informe para una academia* (1917) de Kafka en el ensayo de Paul B. Preciado *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas* (2020). No pretendo ser exhaustivo sino detectar evidencias de la presencia del texto kafkiano en el ensayo de Preciado. Para esto, se realiza un análisis descriptivo de fragmentos y citas del texto de Preciado que permiten explicitar la influencia de Kafka. En ese sentido, simplemente iré retomando el texto de Preciado en fragmentos que pueden parecer extensos, pero tienen que ver con el tipo de trabajo de rastreo de presencia textual de Kafka.

La conferencia

El 17 de noviembre de 2019, Paul B. Preciado dio una conferencia frente a 3500 psicoanalistas reunidos para las Jornadas Internacionales de *l'École de la Cause freudienne* en París. ¿Qué significa esto? Me interesan dos cuestiones, primero, la conferencia fue realizada frente a un grupo de científicos; segundo, también fue realizada en uno de los centros de producción de pensamiento y conocimiento de Occidente con relación al psicoanálisis. En el texto publicado de esa conferencia Preciado dice:

Para alguien que ha sido diagnosticado como “enfermo mental” y “disfórico de género” por el discurso de la psicología normativa no es banal ni resulta sencillo hablar ante la asamblea de expertos científicos que le han objetivado. (Preciado, 2020, p. 9)

* CONICET-Universidad Nacional de La Plata / facusaxe@yahoo.com.ar

Me interesa justamente abordar el texto completo de dicha conferencia. Quizás si vemos el título parece que nada tiene que ver con Kafka, ya que esa conferencia se publica completa, luego de generar una gran polémica en los asistentes a la reunión en uno de los centros del psicoanálisis mundial, como el libro *Yo soy el monstruo que os habla*. La publicación se realiza en 2020 tanto en francés como en español. El libro explicita el origen del texto en la primera página: “Discurso de un hombre trans, de un cuerpo no binario, ante *l'École de la Cause freudienne* en Francia”. También contiene otro elemento que me interesa retomar, un subtítulo que dice “Informe para una academia de psicoanalistas”, una alusión más que evidente al cuento de Kafka, “Informe para una Academia” (1917).

En las primeras páginas de su texto Preciado hace explícito el vínculo con Franz Kafka:

Déjenme que, para atreverme a presentarme frente a ustedes, puesto que ustedes son 3500 y yo me siento un tanto solo de este lado del estrado, coja carrerilla y salte sobre los hombros del maestro de todas las metamorfosis, del mejor analista de los excesos que se esconden bajo el tejado de la razón científica y de la locura que toma el nombre compartido de salud mental: Franz Kafka. (Preciado, 2020, pp. 16-17)

Por supuesto, Kafka aparece en el texto de Preciado como una influencia de mucho peso, que tiene que ver con la literatura de Kafka. En otras palabras, Preciado enuncia su discurso en “los hombros” de Kafka, algo que sirve para pensar ese momento frente a todos esos expertos científicos y lo que Preciado se propone exponer. Resulta interesante pensar que Preciado está haciendo una lectura de Kafka, tomando su literatura y su figura, desde una enunciación sexo-disidente, no binaria y trans. En su texto Preciado hace explícita y precisa la referencia kafkiana:

En 1917, Kafka escribe “Ein Bericht für eine Akademie”, “Informe para una academia”. El narrador del texto es un simio que después de haber aprendido el lenguaje de los humanos se dirige a una academia de altas autoridades científicas para explicarles lo que el devenir humano ha supuesto para él. El simio, que dice llamarse Pedro el Rojo, cuenta cómo fue capturado por una expedición de caza organizada en la Costa de Oro por el circo Hagenbeck, cómo fue alcanzado por dos balas, cómo fue después

trasladado hasta Europa en barco, traído a un circo de animales e instruido hasta convertirse en un hombre. El híbrido de mono y de hombre narra cómo para poder aprender el lenguaje humano y entrar en la sociedad de la Europa de su tiempo se vio forzado a olvidar su vida de simio hasta convertirse en un hombre alcohólico. Dejaré de lado aquí el alcoholismo y la extraordinaria intuición de Kafka según la cual no es posible humanizarse sin alcohol. Lo más interesante del monólogo de Pedro el Rojo es que Kafka no presenta su historia de humanización como un relato de liberación, sino más bien como una crítica del humanismo europeo. Una vez capturado, el simio no tenía más opción que morir dentro de una jaula o vivir dentro de la jaula de la subjetividad humana. Y es desde esta nueva jaula de lo humano desde la que se dirige a la academia de científicos. (Preciado, 2020, pp. 17-18)

Preciado comienza situando las coordenadas y trama del cuento de Kafka para luego ir retomando a lo largo de todo su texto, en diferentes momentos, la historia del simio. En ese paralelismo que construye Preciado interpela directamente al auditorio que escucha su conferencia (la academia de científicos es la academia de psicoanalistas como representantes de la ciencia). A partir de esa referencia, Preciado va a utilizar el texto de Kafka como modalidad teórica de reflexionar sobre su enunciación en ese contexto:

Pues bien, académicos del psicoanálisis, como el simio Pedro el Rojo se dirigía a los científicos, yo me dirijo hoy a ustedes desde la jaula del “homubre trans”. Yo, cuerpo marcado por el discurso médico y legal como “transsexual”, caracterizado en la mayoría de sus diagnósticos psicoanalíticos como un “enfermo mental” en mayor o menor grado, como un “disfórico de género”, o estando, según sus sofisticadas y dañinas teorías, más allá de la neurosis, al borde o incluso dentro de la psicosis, habiendo sido incapaz, según ustedes, de resolver correctamente un complejo de Edipo o una envidia del pene. Pues bien, es desde esa posición de enfermo mental en la que ustedes me colocan desde donde me dirijo a ustedes, señores académicos, permítanme que les tutee por un segundo, como un simio humano de una nueva era. Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como

paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso.
(Preciado, 2020, pp. 18-19)

Preciado se coloca en el lugar del simio del cuento para reflexionar sobre su enunciación frente a los científicos y para hacer una crítica contundente a las supuestas verdades de la ciencia y del psicoanálisis. Se apropia del lugar monstruoso designado, con la jaula impuesta por el sistema patologizador de la ciencia; y desde ese lugar enuncia como “ciudadano” y “semejante monstruoso”. Una y otra vez a lo largo de la conferencia aparece la academia del cuento de Kafka como comparación de la academia de psicoanalistas a la que Preciado se dirige.

El discurso de Preciado se construye en esa retroalimentación constante con el cuento kafkiano y las referencias y paralelismos de la ecuación simio-academia, como par dialógico de la supuesta humanidad. Preciado suma a eso su enunciación y constitución como cuerpo trans y no binario:

Yo, como cuerpo trans, como cuerpo de género no-binario, al que ni la medicina, ni la ley, ni el psicoanálisis reconocen el derecho a la palabra, ni la posibilidad de producir discurso o una forma de conocimiento sobre sí mismo, he aprendido, como el simio Pedro el Rojo, el lenguaje del patriarcado colonial, he aprendido a hablar su lenguaje, el lenguaje de Freud y de Lacan, y estoy aquí para dirigirme a ustedes. (Preciado, 2020, p. 19)

Me gustaría sumar un punto más respecto al discurso de Preciado. Considero que en su lectura de Kafka lo que hace es leer la obra kafkiana como una obra trans, no binaria o sexo-disidente. Podríamos preguntarnos, ¿qué tiene que ver Kafka con lo trans, lo no binario o lo sexo-disidente? No importa demasiado la respuesta a esa pregunta, lo que importaría en esta lectura es la posición desde la que Preciado se está dirigiendo a los científicos y el lugar de enunciación desde el que hace su propia lectura de Kafka. Por lo menos, en esta aproximación, me interesa leer cómo Preciado lee a Kafka y en su lectura está la subversión sexo-genérica como horizonte kafkiano.

Incluso podríamos pensar en la actualidad de la obra kafkiana en tiempos de giro conservador global, en la pos-pandemia, Kafka sigue vigente y nos puede servir para construir una lectura de nuestro presente de políti-

cas de odio y crueldad. Porque algo de eso es lo que también hace Preciado en su texto, recurrir a Kafka para hablar de nuestro presente:

Dirán que recurro a un cuento kafkiano para empezar a hablarles, pero su coloquio me parece corresponder mejor a los tiempos del autor de *La metamorfosis* que a los nuestros. Organizan ustedes un encuentro para hablar de “Mujeres en el psicoanálisis” en 2019, adornan el escenario con flores, invitan a una “mujer” a cantar, como si siguiéramos estando en 1917 y ese tipo peculiar de animales que ustedes llaman condescendiente y naturalistamente “mujeres” siguieran sin tener pleno reconocimiento como sujetos políticos, como si fueran un apéndice o una nota a pie de página, una extraña y exótica criatura, sobre la que merece la pena reflexionar de vez en cuando, en un coloquio o en una mesa redonda. Más les valdría haber organizado un encuentro sobre “hombres heterosexuales blancos y burgueses en el psicoanálisis”, puesto que la mayoría de los discursos psicoanalíticos giran en torno al poder discursivo y político de este tipo de animales necropolíticos masculinos que ustedes tienen tendencia a confundir con el “humano universal” y que han sido, al menos hasta ahora, el sujeto de enunciación central de los lenguajes y las instituciones psicoanalíticas de la modernidad colonial. (Preciado, 2020, pp. 19-20)

La actualidad de los textos y producciones kafkianas, tal vez, es un síntoma triste de los tiempos que vivimos. Pienso en las políticas conservadoras en contra de los avances del feminismo y el movimiento LGBTQ+, pienso en el avance de los discursos de odio y los discursos anti-derechos tanto en Argentina como en muchos países de Occidente. Kafka, hoy en día, está tremendamente vigente para pensar el contexto político, social y cultural de avance de las derechas. Por supuesto, eso ocurre con muchxs otros autorxs de distintos momentos y contextos, pero en este caso me interesa explicitar y evidenciar ese gesto de retomar a Kafka por parte de Preciado.

Preciado refiere una y otra vez a la jaula, piensa el cuento y en sus interlocutores y reflexiona sobre salidas posibles y sobre la libertad, algo que también aparece como horizonte en el relato kafkiano. Me interesa otro elemento que aparece en el discurso de Preciado y quiero poner en relación con su lectura de Kafka, me refiero al archivo. La conferencia de Preciado piensa el archivo y el cuerpo y el texto como archivos. El cuer-

po se vuelve archivo en su lectura: “No hablo aquí del cuerpo vivo como objeto anatómico, sino como lo que denomino “somateca”, un archivo político viviente” (Preciado, 2020, p. 44).

Para Preciado, en su uso del texto kafkiano, las disidencias sexo-généricas somos el simio. Pero en su lectura Kafka también se vuelve parte de nuestra genealogía. ¿Qué pasaría si yo ubico a Kafka como parte de las disidencias sexuales? ¿qué pasaría si hago una lectura anal sexo-disidente de Kafka? ¿qué pasaría si hago una lectura BDSM? ¿quién dijo que Kafka era cisheterosexual? ¿por qué un estatuto de ficción como la cisheterosexualidad se considera más válido que otro? El uso del texto de Kafka no es simplemente una referencia, las disidencias sexuales somos el simio y la obra de Kafka puede ser nuestra tanto como lo puede ser de la ciencia de los hombres. En ese sentido, el uso de las categorías de archivo y cuerpo, así como la idea del cuerpo como archivo, son utilizadas por Preciado para pensar el cuento de Kafka en parte del archivo viviente que está enunciando en su conferencia:

Una vez más Preciado y su discurso convierte el cuento de Kafka en archivo viviente:

Así que no crean que es fácil para mí presentarme como “transexual” frente a una asamblea de psicoanalistas, no más fácil en todo caso de lo que hubiera sido para el mono convertido en hombre Pedro el Rojo después de haberse evadido del circo, por más libre que se supiera y por más lejos que de él estuvieran las cadenas, hablar frente a una asamblea de científicos, veterinarios y domadores que hubieran ejercido su profesión de castradores y domesticadores, por muy amables y reformados que estos se mostraran, por muchas flores y muchos pianos que hubieran puesto en el escenario. Las prácticas de observación, objetivación, castigo, exclusión y muerte a las que se libra el psicoanálisis y la psiquiatría cuando trabaja con personas disidentes del régimen de la diferencia sexual y del heteropatriarcado colonial, con personas así consideradas homosexuales, con hombres o mujeres violados, con trabajadoras sexuales, con transexuales, con personas racializadas... son quizás menos espectaculares que las del zoo o las del circo, pero no son por ello ni menos violentas ni menos eficaces. (Preciado, 2020, pp. 78-79).

Desde mi lectura del texto de Preciado y el cuento de Kafka, no deja de resonarme nuestro contexto, el presente de retroceso en política culturales, de género y de derechos humanos. Por momentos se podría leer el cuento de Kafka o el texto de Preciado y pensar en nuestro contexto y hacer un nexo con las actuales políticas de crueldad: “Si yo hubiera sido un partidario de la ya mencionada libertad, seguramente habría preferido el océano a la salida que se me mostraba en las turbias miradas de esos hombres.” (Kafka, 2005, p. 70)

La conferencia de Preciado cierra con una propuesta específica para el psicoanálisis:

Desde aquí hago una llamada a la mutación del psicoanálisis, a la aparición de un psicoanálisis mutante, a la altura del desafío histórico y del cambio de paradigma que estamos experimentando.

Quizás solo ese proceso de transformación, por terrible y dismantelador que pueda parecer, merece ser llamado hoy de nuevo psicoanálisis. (Preciado, 2020, p. 105)

Me gustaría pensar esta propuesta también para las ciencias en general y la producción de conocimiento y los lugares de enunciación, jerarquía y constitución de saberes científicos. El texto de Preciado se vale de la literatura de Kafka para hablarnos desde un cuerpo trans, no binario y sexo-disidente que está produciendo saber, conocimiento, política y teoría desde su jaula asignada, pero también está constituyendo un archivo viviente, una suerte de “archivo de sentimientos” (Cvetkovich, 2003) que configura otras posibilidades para la ciencia producida desde lugares desobedientes y subversivos.

Conclusiones provisionarias

Para concluir, me interesa brevemente retomar dos cuestiones. En primer lugar, respecto al uso que hace Preciado de Kafka, este Preciado-Kafka que titula esta ponencia, no se trata simplemente de una referencia. Creo que se puede tratar de una forma de pensar el texto kafkiano, en particular el cuento *Informe para una Academia*, como una obra viva (un archivo viviente) que resuena, retroalimenta y sedimenta el discurso de Preciado.

En otras palabras, Preciado enuncia desde las disidencias sexuales, desde lo no binario y lo trans y, en algún sentido, Preciado enuncia Kafka, ya no sólo como un nombre sino también como un modo de posicionamiento respecto a las genealogías históricas y culturales de las disidencias sexuales.

En segundo lugar, el cuerpo y el texto vivos como archivos son parte del texto de Preciado, pero también son un modo de recuperar el cuento de Kafka. Y quisiera hacer un ejercicio desobediente y caótico relacionado con las conexiones genealógicas. Preciado “se refriega” con el cuento de Kafka para construir su propio informe en la búsqueda de un cambio en los modos de producción de conocimiento de la ciencia de los hombres. Y en ese trayecto el cuerpo deviene archivo que excede los límites materiales y conscientes. Quisiera sumar la posibilidad de pensar las conexiones vitales, culturales, históricas y políticas como una forma de archivo de las disidencias sexuales, algo del archivo de sentimientos de Anne Cvetkovich pero orientado a las conexiones contra-normativas, caóticas y desobedientes como parte de ese archivo.

El libro de Preciado contiene un epígrafe de *El hombre que ríe* (1869) de Victor Hugo acerca de la monstruosidad. La cita no es directa, la toma de la tesis de la artista Lorenza Böttner. Aunque parezca ilógico, me interesa conectar esa referencia con la adaptación de la obra de Victor Hugo, del mismo nombre, realizada en Hollywood en 1928 (que a su vez inspira el personaje del Joker de Batman), dirigida por el cineasta alemán Paul Leni y protagonizada por Conrad Veidt, célebre actor alemán famoso por ser el sonámbulo de *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), entre muchas otras películas en las que participó. Entre esas otras, se encuentra la película *Anders als die Andern*, realizada en 1919, dirigida por Richard Oswald bajo asesoramiento de Magnus Hirschfeld, famoso médico y activista homosexual. La primera película de la historia en proponer la despatologización de la homosexualidad. ¿Qué tienen que ver todo esto con Preciado y Kafka? Creo que las conexiones que podemos establecer nos pueden servir, así como hace Preciado con Kafka, para reflexionar sobre nuestro presente y su genealogía. Si conectamos lo que dice Preciado con una gran genealogía de las disidencias sexuales, un sistema de disturbios contra-vitales (Saxe, 2021) silenciado e invisibilizado por la ciencia de los hombres, Preciado conecta con Kafka y su época para pensar nuestro presente. El uso de la literatura de Kafka en *Yo soy el monstruo que os habla* permite conectar

la genealogía de las disidencias sexuales con nuestro presente y nuestro futuro. Al mismo tiempo, ese gesto también ubicaría a Kafka (y su obra y su época) como parte del sistema de disturbios culturales que constituyen las disidencias sexo-genéricas.

Referencias

- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Bellaterra.
- Kafka, F. (2005). "Un informe para una academia". En *Franz Kafka. Relatos completos 2* (pp. 65-74). Editorial La Página-Losada.
- Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama.
- Saxe, F. (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Ediciones UNGS.



Lecturas de Kafka, un siglo después (1a ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)



ISBN 978-950-33-1902-4



9 789503 319024

