



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 autofiguraciones 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 trapezio”, 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 trapezio” 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)