

# [sic]

Revista arbitrada de la Asociación de  
Profesores de Literatura del Uruguay  
# 37 | Año XIV | julio de 2024

## *Kafka en el centenario de su muerte. Aproximaciones desde y hacia las literaturas de América Latina*



Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

# [sic]

## TEMÁTICA Y ALCANCE

---

[sic] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación.

Es de periodicidad bimestral, con publicaciones en julio y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA

(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [sic].

---

sic

(Del lat. sic, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

# [sic]

Revista arbitrada de la Asociación de  
Profesores de Literatura del Uruguay  
Año XIV #37 / julio de 2024

.....  
*Comisión Directiva de APLU*

Presidente: Gabriela Sosa San Martín  
Vicepresidente: Leticia Collazo  
Secretaria: Verónica Quintero  
Tesorero: Álvaro Revello  
Vocal: Paola Borges

.....  
*Consejo editor de la revista [sic]*

Elvira Blanco Blanco  
Luis Bravo  
Oscar Brando  
María del Carmen González de León  
Álvaro Lema Mosca  
Elena Romiti  
Álvaro Revello  
Gabriela Sosa San Martín

.....  
*Coordinadoras académicas del presente número:*

Raquel García Borsani y Leticia Hornos Weisz

.....  
*Responsables de edición:*

Elvira Blanco Blanco  
Álvaro Lema Mosca  
Álvaro Revello

.....  
*Consejo académico de lectura:*

Hugo Achugar  
Alfredo Alzugarat  
Iaranda Barbosa  
Carina Blixen  
Margarita Carriquiri  
Sandra Escames  
Norah Giraldi Dei Cas  
Gustavo Martínez  
Charles Ricciardi  
Leonardo Rossiello  
André Sena Wanderley  
Kildina Veljacic  
Silvia Viroga

.....  
*Lectores especializados para este número:*

Carlos Ayram  
Carina Blixen  
Lila Bujaldón de Esteves  
Juan Pablo Chiappara  
Helena Corbellini  
Sonia D'Alessandro  
Laura Flores  
Alejandro Gortázar  
Rosario Lázaro Igoa  
Leonardo Rossiello  
Néstor Sanguinetti  
Ana Kildina Veljacic  
Graciela Wamba

.....  
Corrección general: Sofia Gervaz / Roxana Rüginitz

Corrección en portugués: Silvio Alfonso

Corrección en inglés: Mauricio de Vasconcellos

.....  
Imagen de tapa: Adobe Stock

Diseño interior: Mastergraf S.A.

Revista [sic]. Año XIV #37 / julio, 2024

ISSN: 1688-938X

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI, Foja  
33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Indexada en latindex.unam.mx, Dialnet, LatinRev,  
Road, Miar, Hispanismo, Google Scholar.

Integrante de Aura (Asociación Uruguaya de Revistas  
Académicas)

Disponible en Open Journal System

APLU

18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

revistaaplu@gmail.com

revistasic.uy

.....  
Edición digital:

Mastergraf S.R.L.

Bvar. Artigas 4678

Tel.: 2303 4760\*

Montevideo - Uruguay

www.mastergraf.com.uy

# Sumario

## 5. Editorial

A modo de introducción: una visión de conjunto

Raquel García Borsani - Leticia Hornos Weisz

## 9. La mirada de Kafka ante el microrrelato

Ana María Alonso Fernández

## 16. «La matriz del cuento maravilloso».

Siegfried Kracauer como crítico de Franz Kafka

Miguel Vedda

## 35. Una lectura política de *La metamorfosis*

Miguel Ángel Castro Mattos

## 44. Kafka y el teatro

Julieta Yelín

## 52. *El proceso*: de la novela de Kafka a la película de Welles

Melvin Ledgard

## 64. El pintor

Johannes Hauck

## 66. «Hay un kafkarudo en mi cabeza»: lo kafkiano y la animalización en la poética de Tabaré Rivero

Damián Pérez Mezzadra

## 78. Múltiples entradas (ventanas) al universo de Kafka

Micaela van Muylen

## 91. Posible crónica de una impostura. Juan Fló, Borges y la traducción de *Die Verwandlung*

Inés Moreno

## 100. «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones», de Franz Kafka: una traducción de Xul Solar y su versión en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940

Andrea Pagni

## 113. «Josefina la cantora». Traducción de Xul Solar

Andrea Pagni

## 120. Silêncio, abandono e liberdade em:

*A metamorfose*, de Franz Kafka, e em «Boi da cara preta», de Carlos Carvalho

Iaranda Barbosa

## 140. Diálogos con Kafka desde el Perú:

dos percepciones sobre el lenguaje y *La metamorfosis*

Luis Enrique Landa Rojas

## 151. Peligro: tierra de promisión. Una distopía americana

Charles Ricciardi

## 161. «Tú eres la tarea. Ni un alumno a la vista». Los *Aforismos de Zürau* de Franz Kafka

Friedmann Harzer

## Rescates

## 168. «Así está bien»

Oscar Brando

## 173. «También sé reír»: el humor peculiar de Franz Kafka

Hernán D. Caro

## Testimonio

## 176. Franz Kafka: su vigencia en Uruguay

Juan Carlos Albarado

## Reseñas

## 180. *Cuentos completos* de Kafka

Álvaro Lema Mosca

## 182. Salir de allí: sobre *Destrucciones* de Circe Maia

José Arenas

# Editorial

## A modo de introducción: una visión de conjunto

En la segunda mitad de 2023 la revista [sic] convocó a reflexionar sobre la vigencia, particularmente en América Latina, de la obra de Franz Kafka, de cuya muerte se cumplieron 100 años el 3 de junio de 2024. Autor imprescindible y emblemático de la modernidad, en esa convocatoria se recordaba el contraste entre la brevedad de la obra literaria que dejó publicada, y la vastedad de su influencia en la literatura y el arte en todas las lenguas y culturas a partir de la propagación de sus textos, en su mayoría póstumos. Se invitaba además a indagar en los mecanismos por los que el lenguaje transparente y preciso del narrador de Kafka transporta representaciones ambiguas y angustiantes del mundo: la capacidad de su prosa para visualizar, en muchos casos anticipar, la aparente inevitabilidad de complejos (des)órdenes sociales más o menos alejados de la justicia y de la verdad, facilitados crecientemente por el culto al rendimiento (el concepto clave de «Leistung» en alemán) y por el perfeccionamiento de los sistemas de control y vigilancia («Überwachung»). Se proponía además aproximaciones a las múltiples, crecientes formas de recreación y recepción productiva de la obra de Kafka en el arte y la cultura, y se buscaba propiciar asimismo una discusión en torno a la pertinencia en el contexto actual de la retraducción y sus efectos. Del mismo modo, se invitaba a revisar algunos de los hitos históricos en la recepción crítica de la obra de Kafka en la región, así como la función cumplida por los mediadores o también llamados «agentes de traducción».<sup>1</sup>

La respuesta fue rica en extensión y en calidad. En igual medida fue ardua la tarea de editores, lectores y coordinadoras de este número a la hora de seleccionar y definir su contenido. Vaya nuestro reconocimiento agradecido a todas las personas que nos enviaron sus trabajos. Así, la sección central de la revista está conformada por colaboraciones procedentes de Uruguay, de la región y también de Europa, sobre todo del mundo académico germanohablante. En este punto agradecemos especialmente la generosidad de quienes, ante la invitación cursada por las coordinadoras, accedieron gentilmente a escribir y hacernos llegar sus trabajos.

En su artículo «La mirada de Kafka ante el microrrelato», **Ana María Alonso Fernández** observa un conjunto de narraciones breves para subrayar con solvencia conceptual y teórica algunos rasgos propios del género —concisión, fragmentariedad, proximidad a la poesía, la fábula y el aforismo— que en Kafka vehiculizan, mediante la condensación y la belleza poética, la introspección, así como la revisión irónica o crítica de la tradición y del orden social.

Por su parte, el estudio de **Miguel Vedda** sobre los análisis tempranos del escritor y pensador Siegfried Kracauer, crítico literario influyente durante la República de Weimar, se detiene en la identificación por Kracauer de una «matriz del cuento maravilloso» que acerca las narraciones de Kafka —por ejemplo, su fragmento de novela *El castillo*— a formas narrativas populares. Además, el artículo vincula los sucesivos análisis desde lo histórico y lo político del entonces periodista cultural, a visiones y reflexiones incluso posteriores sobre Kafka: las de W. Benjamin, T. Adorno, E. Fischer, G. Anders, entre otros.

Precisamente una «lectura política» de *La metamorfosis* (en alemán *Die Verwandlung*), la más universalmente conocida y la más comentada en esta publicación entre las narraciones de Kafka, es lo que propone el artículo de **Miguel Ángel Castro Mattos**. Allí el autor señala la actualidad apremiante del proceso de enajenación del protagonista Gregor Samsa, sacrificada su individualidad en el altar del desempeño profesional-

<sup>1</sup> Milton, J., & Bandía, P. F. (2009). *Agents of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

laboral que, hasta la tragedia de su transformación, le había proporcionado un lugar y una identidad en el engranaje familiar y social. La familia es vista como metáfora del Estado y se reflexiona sobre la sujeción de los individuos al poder, así como sobre la literatura en tanto instrumento necesario para repensar ese poder y el espacio en que se ejerce.

Si la decisión de la familia Samsa de privar a Gregor del objeto para él más valioso en su habitación —su escritorio— parece clave entre los hechos que determinan su muerte, una visión de ese mueble en la habitación del escritor, aquí asimilado a un teatro y tomada de los *Diarios* personales de Kafka, sirve entre otros elementos a **Julieta Yelin** en su trabajo «Kafka y el teatro» para calibrar la centralidad de lo visual, lo material y lo espacial en su narrativa. La autora se vale de importante documentación biográfica, literaria y teórica para revelar la gran incidencia que en la poética de Kafka tuvo su experiencia de entusiasta espectador del teatro —casi pantomímico— ofrecido en Praga entre 1910 y 1912 por una compañía teatral *yiddish* proveniente de Polonia.

Rastros y senderos dejados por el escritor visual-vidente (Kafka en tanto voraz «Augenmensch»), por un lado, perpetuo espectador y actor que se mueve entre escenarios y ensueños, y, por otro, creador de imágenes deslumbrantes, son relevados desde la crítica cinematográfica en el trabajo de **Melvin Ledgard** sobre «*El proceso*: de la novela de Kafka a la película de Orson Welles». En él se indaga en las relaciones entre el cine wellesiano y la literatura, que en más de una ocasión ha servido de pretexto a sus realizaciones, en particular entre su película *The Trial* de 1962, y el fragmento novelesco *Der Process* publicado por Max Brod en 1925. El artículo describe la centralidad que en la película cobra el breve texto «Ante la ley» y registra las dificultades y desafíos del cambio de lenguaje, las modificaciones sintácticas y de contenido introducidas por el cineasta en la historia narrada, así como las controvertidas valoraciones críticas de esa adaptación del texto de Kafka a la pantalla, y su cotejo con otras.

También de la gestualidad de los personajes de Kafka, y de su certidumbre de la inevitabilidad de dejar huellas deladoras, se vale **Johannes Hauck** en su viñeta «El pintor» para desarrollar lúdicamente el fenómeno de la vergüenza (en alemán «das Phänomen der Scham»), sentimiento tan presente como angustiante en el escritor y en muchos protagonistas de sus narraciones. El autor presenta al «pintor» Kafka, por una parte, obsesionado por lo inescapable de saberse expuesto, rastreado, censurado y humillado; y por otra, como artista fracasado en su pretensión de realismo, triunfante sin embargo al representar grotescamente la alienación que le inspiran sus padres.

En casi todas las disciplinas artísticas se verifica en nuestro siglo la visión poética kafkiana de la vida en tanto un «cruzar la noche» marcado por «el incierto amor, la segura muerte», como cantaba en 2019 un grupo musical uruguayo (llamado El Astillero, por si hiciera falta mentar a Onetti en este contexto). En ese ámbito de la música y las artes escénicas en Uruguay del siglo XXI se detiene el artículo de **Damián Pérez Mezzadra** «Hay un kafkarudo en mi cabeza: lo kafkiano y la animalización en la poética de Tabaré Rivero». El autor muestra múltiples relaciones transtextuales entre *La metamorfosis* de Kafka y la producción artística de los años 2006 a 2008 del poeta, compositor, cantante, actor y director teatral Tabaré Rivero. Se hace hincapié en las variadas referencias intertextuales entre el relato de Kafka y, por ejemplo, la canción «Zooledades», particularmente los procesos de animalización de los personajes como resultado de estados de creciente soledad, marginación y alienación.

A descubrir otras «ventanas» para irrumpir con nuevos aires en la «madriguera» kafkiana se dedica, desde una perspectiva situada en Argentina y en los estudios de traducción, el artículo de **Micaela van Muylem** «Múltiples entradas (ventanas) al universo de Kafka», que describe y analiza desde diversos ángulos —también el de su eficiencia política— la publicación en 2023 de dos traducciones de *Die Verwandlung*, a saber: *La metamorfosis*, de Gerardo Iturbide, y *La transformación*, de Ricardo Stolzdarauf, ambas con ilustraciones que se reproducen en este número. El artículo de van Muylem sigue de cerca la concepción del proyecto dirigido por Daniel Schechtel y propone, apoyándose en Hornos y otros autores, una reflexión documentada en torno a las formas de leer, comentar y (re)traducir a Kafka en el Río de la Plata.

El aporte de **Inés Moreno**, por su parte, es la arqueología de una investigación y de una hipótesis en solitario sobre la posible impostura por parte de Jorge Luis Borges en tanto inconfesado autor de la primera traducción al castellano de *Die Verwandlung*. Su crónica rescata e ilumina un ensayo de 1995 del pensador y docente de Estética Juan Fló, en el que, sobre la base de tres argumentos principales, se afirma que esa traducción —la primera de ese relato a cualquier lengua—, aparecida en Madrid ya en 1925 y en Buenos Aires en 1938, solo puede haber sido obra de Borges.<sup>2</sup> El artículo destaca el interés cultural y teórico intrínseco de la investi-

<sup>2</sup> Consignamos otras dos hipótesis sobre la autoría de la traducción al castellano de *Die Verwandlung* publicada en *Revista de*

gación de Fló, así como su celebración de la proximidad entre ambos escritores, quizá los más representativos de la literatura del siglo XX, cuyas diferencias Fló asimismo apunta.

También desde los estudios de traducción, el trabajo de **Andrea Pagni** recuerda la centralidad de Borges para la difusión de Kafka y lo kafkiano en el mundo hispanohablante y especialmente en el Río de la Plata. El artículo presenta y contextualiza por primera vez la traducción inédita, realizada por Xul Solar, del relato «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones» de Kafka, y la coteja críticamente con la versión publicada en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1940). Del análisis detallado de las variantes se infieren reveladoras diferencias entre las estrategias y motivaciones traductivas de Xul Solar y aquellas que habrían de prevalecer en la versión publicada por los antólogos.

El aporte de **Iaranda Barbosa** es un estudio comparativo, desde la lengua y las literaturas de Brasil, entre *A metamorfose [Die Verwandlung]* de Kafka y el relato «Boi da cara preta» (1975), del escritor riograndense Carlos Carvalho (1939-1985). El trabajo contrasta el tratamiento en ambos textos del estado de libertad, así como de los temas silencio, abandono, soledad y alienación, factores que considera consecuencia de valores de la economía capitalista destructores de la subjetividad del individuo. Un marco teórico provisto en primera instancia por Freud, Derrida, Deleuze y Guattari, De Paula y Santiago, permite identificar y analizar convergencias y divergencias estéticas y temáticas entre ambas obras.

Por su parte, el artículo de **Luis E. Landa Rojas** se asoma a la no tematizada pero inestimable incidencia de Kafka en las literaturas de Perú, y reconstruye con creatividad y solidez conceptual dos diálogos intertextuales entre —nuevamente— *La metamorfosis* y obras literarias de autor peruano. Su estudio reflexiona sobre la naturaleza de la intertextualidad, estrechamente vinculada al lenguaje y a la situación evocada, de esa obra con la novela *El hablador*, de Mario Vargas Llosa (publicada en 1987), así como con el soneto «A Grete», del poeta Jorge Wiese, incluido en su poemario *Vigilia de los sentidos*, de 2005.

Una «distopía involuntaria» localizada en los Estados Unidos de comienzos del siglo XX es la que atiende **Charles Ricciardi** en «Peligro: tierra de promisión. Una distopía americana», su estudio de algunos aspectos de *América* (o *El desaparecido*), la más temprana y menos conocida de las novelas inconclusas que dejó Kafka entre sus manuscritos, publicada por Brod en 1927. El artículo revela temas y procedimientos que caracterizarán narraciones posteriores y darán coherencia y unidad a la obra de Kafka: ausencia de asombro, desarraigo y disolución de la identidad, asimetría del poder e injusticia, exasperación ante la irrealidad de lo infinito, presencia sutil del humor en clave de farsa.

¿Es posible apreciar en Kafka a un maestro de la vida? Aprender de Kafka para la vida es lo que propone **Friedmann Harzer** desde su experiencia como persona y como profesor de educación secundaria y universitaria. El autor nos participa de su inspiradora lectura de los más de cien brevísimos textos escritos y reunidos por Kafka en forma de papeletas («Zettel») a partir de 1917 y conocidos como sus «aforismos de Zürau». En su trabajo se describe cómo surge entonces en Kafka, probablemente suscitado por el diagnóstico de su enfermedad terminal, un enfoque literario nuevo, una escritura punzante y minimalista, básicamente en torno a cuatro temas de significación trascendente: «el camino», «el objetivo», «el pecado original» y «el problema cuerpo-alma».

En la sección *Rescates* de este número, se recoge el valioso artículo de **Oscar Brando** «Así está bien», ya publicado en 2006 en *El País Cultural* de Montevideo. El autor reseña y contextualiza en él dos trabajos importantes en la marea largamente alta de publicaciones sobre el escritor checo: *Dora Diamant. El último amor de Kafka*, de Kathi Diamant, así como *Kafka. Literatura y pasión*, de Nicholas Murray.

Por último, como oportuna contribución para disipar un malentendido tenaz, se recoge el artículo «También sé reír» de **Hernán D. Caro**, sobre el peculiar y poco conocido humor de Franz Kafka, publicado originalmente en la *Revista Humboldt* del Goethe-Institut y adaptado para este número. El autor muestra que, si bien no es alegre ni ligero, hay un lado humorístico en la obra de Kafka, quizá tan importante como su lado sombrío.

El número se completa con algunas reseñas de publicaciones recientes y con otros materiales de interés provistos por el equipo editor de la revista.

---

*Occidente* (Madrid, 1925). Nos referimos a la tesis de Elisa Martínez Salazar (Universidad de Zaragoza), según la cual esa traducción fue realizada por Margarita Nelken, así como a la de José María Paz Gago, según la cual esta fue obra de Ramón María Tenreiro. Véanse Martínez Salazar, E. (2019, 2024): <https://zaguan.unizar.es/record/79495/files/TE-SIS-2019-116.pdf>; y <https://letraslibres.com/literatura/el-testimonio-de-margarita-nelken-como-primera-traductora-de-kafka-al-espanol/10/07/2024/> así como Paz Gago, J. M. (2024): [https://ortegaygasset.edu/wp-content/uploads/2024/05/RevistadeOccidente\\_Junio2024\\_J.M.PazGago.pdf](https://ortegaygasset.edu/wp-content/uploads/2024/05/RevistadeOccidente_Junio2024_J.M.PazGago.pdf)

Las coordinadoras de este número agradecemos a Elvira Blanco Blanco, Álvaro Lema Mosca y Álvaro Revello, editores de [sic], por la confianza y por la valiosa colaboración recibidas. También agradecemos especialmente a los colegas que gentilmente accedieron a leer y evaluar los trabajos para su publicación.

Esperamos que las aproximaciones en torno a Kafka aquí reunidas resulten interesantes y estimulantes para un gran público.

Raquel García Borsani, Leticia Hornos Weisz  
Montevideo, julio de 2024

# La mirada de Kafka ante el microrrelato

Ana María Alonso Fernández

Instituto de Educación Secundaria Pérez de Ayala  
ana.alonso5@gmail.com

Recibido: 28/05/2024  
Aceptado: 22/06/2024

## Resumen

Franz Kafka es uno de los escritores más influyentes de la literatura universal. En este artículo analizaremos su faceta como autor de microrrelatos, de los que hemos realizado una selección para mostrar en ellos las características canónicas de este género, tales como la concisión, el fragmentarismo, la intertextualidad o el papel activo del lector, entre otras. En sus microrrelatos, Kafka proyecta sus preocupaciones existenciales mediante historias sorprendentes llenas de simbolismo y ambigüedad. Los microrrelatos de Kafka se relacionan con los de otros autores contemporáneos por la creación de narraciones breves, cercanas a otras modalidades discursivas como la poesía, el aforismo o la fábula. Son textos eficaces para mostrar la introspección, revisar la tradición de manera irónica o mostrar una actitud crítica ante la realidad. Todo ello mediante la condensación y la creación de belleza a través de la palabra poética.

**Palabras clave:** Kafka; microrrelato; narrativa contemporánea; brevedad; minificción.

## Kafka's View on the Microstory

### Abstract

Franz Kafka is one of the most influential writers of universal literature. In this article we will analyze his facet as an author of micro-stories, starting with a selection to show the canonical characteristics of this genre, such as conciseness, fragmentarism, intertextuality or the active role of the reader, among others. In his micro-stories Kafka projects his existential concerns through surprising stories full of symbolism and ambiguity. Kafka's micro-stories are related to those of other contemporary authors by the creation of short narratives, close to other discursive modalities such as poetry, aphorism or fable. They are effective texts to show introspection, to review tradition in an ironic way or to show a critical attitude towards reality. All this through condensation and the creation of beauty through the poetic word.

**Keywords:** Kafka; micro-story; contemporary narrative; brevity; mini-fiction.

## A visão de Kafka sobre a micronarrativa

### Resumo

Franz Kafka é um dos escritores mais influentes da literatura universal. Neste artigo, analisaremos sua faceta como autor de micronarrativas, das quais selecionamos algumas para destacar as características canônicas desse gênero, como a concisão, o fragmentarismo, a intertextualidade e o papel ativo do leitor, entre outras. Em suas micronarrativas, Kafka projeta suas preocupações existenciais por meio de histórias surpreendentes repletas de simbolismo e ambigüidade. As micronarrativas de Kafka dialogam com as de outros autores contemporâneos

pela criação de narrativas breves próximas a outras modalidades discursivas como a poesia, o aforismo ou a fábula. São textos eficazes para explorar a introspecção, revisar a tradição de maneira irônica ou apresentar uma atitude crítica em relação à realidade. Tudo isso através da condensação e da criação de beleza por meio da palavra poética.

**Palavras-chave:** Kafka; micronarrativa; narrativa contemporânea; originalidade; concisão.

## Kafka y el microrrelato

A lo largo de estas páginas, analizaremos un conjunto de microrrelatos de Kafka incluidos en el volumen de reciente aparición *Cuentos completos* (2024). El criterio para la selección de estos ha sido precisamente la extensión. Comenzaremos con una revisión del concepto de microrrelato y sus rasgos esenciales y, a continuación, mostraremos diferentes aspectos temáticos y formales de los microrrelatos objeto de este estudio.

El microrrelato como género se define, según Roas (2010), siguiendo cuatro grupos de características: los rasgos discursivos (narratividad, brevedad, concisión, fragmentariedad, hibridez genérica); formales (la ausencia de complejidad estructural, la elipsis, la importancia del título o el final sorprendente); temáticos (intención crítica, metaficción, intertextualidad); o pragmáticos (el papel del lector).

Rasgo esencial del microrrelato es la brevedad, que provoca la máxima elisión, y una tensión entre lo que se silencia y a lo que se alude, es un pacto entre emisor y receptor. Posee una naturaleza más alusiva que descriptiva, se lleva el lenguaje al límite de sus posibilidades (Andrés-Suárez, 2010). Se suele indicar como rasgo definitorio del microrrelato su dimensión fragmentaria. No obstante, posee una unidad estructural completa y cerrada; partiendo de la definición de cuento de Poe, es el ritmo estético del relato el que marca su breve extensión. Para Poe, el objetivo fundamental de un cuento es conseguir la unidad de efecto. En el bellissimo microrrelato «El próximo pueblo», Kafka aúna de manera magistral el fondo (la brevedad de la vida) con la forma:

Mi abuelo solía decir: La vida es absolutamente corta. Ahora se comprime tanto en mi recuerdo que apenas comprendo cómo un hombre joven puede decidirse a cabalgar hasta el próximo pueblo sin temer —dejando aparte casualidades desgraciadas— que el tiempo de una vida normal y feliz pueda alcanzar para semejante viaje (Kafka, 2024, p. 290).

Por su parte, Lagmanovich (2006) señala cómo, a pesar de sus orígenes antiguos (en la Biblia o *Las mil y una noches*), el microrrelato emerge como género a principios del siglo XX, con la aparición de las vanguardias. El microrrelato se define como «un microtexto de condición ficcional, una minificción cuyo rasgo predominante es la narratividad» (Lagmanovich, 2006, p. 26). Las minificciones presentan una situación básica, un incidente capaz de introducir un cambio y un desenlace, a veces sorpresivo y otras abierto. Zavala (2007) define el cuento moderno como una narración con estructura arbórea, que admite muchas interpretaciones y en la que se produce una espacialización del tiempo, puesto que se trata el tiempo con la simultaneidad propia del espacio. Además, cada fragmento puede ser autónomo, y es un género antirrealista.

Por lo que se refiere a la estructura, Lagmanovich (2006) señala que la mayoría de los microrrelatos comienzan *in medias res*, y el desenlace puede mantener un final de confirmación con lo narrado, o bien de ruptura y sorprendente. Citaremos como ejemplo el microrrelato «La excursión a la montaña», que comienza con estas palabras: «No sé, grité sin eco, realmente no lo sé. Si no viene nadie es que precisamente viene “nadie”» (Kafka, 2024, p. 60). El final es una reflexión sobre la soledad del ser humano: «Nosotros vamos así, el viento atraviesa los espacios que nosotros y nuestros miembros dejan abiertos» (p. 60). El microrrelato exige un lector cómplice, que adopte una actitud activa y aplique un conjunto de estrategias de lecturas anteriores para construir el significado del texto. Es un lector que crea conexiones con conocimientos previos, visualiza, reorganiza la información...

El título del microrrelato es un elemento esencial. Según Andrés-Suárez (2010), suele ser breve, a veces se basa en la ambigüedad y estimula la sensibilidad del lector. Pujante Cascales (2009) cita una tipología de títulos que incluyen el onomástico basado en el personaje («Poseidón»); el referencial, que resume lo esencial de la trama («Decisiones»); el intertextual, basado en caracteres de otros géneros o históricos («La verdad sobre Sancho Panza»); el genérico, que precisa o alude al género al que pertenece el texto («Una fábula breve»); el

catafórico, que anticipa el discurso («Tendría que...»); o el basado en lexicalizaciones o refranes modificados por el autor.



Fig. 1. El joven Kafka hacia 1899

La obra de Franz Kafka se ha definido como un instrumento para el conocimiento de lo oculto, de las formas en que se manifiesta el poder, del discernimiento de lo justo e injusto, y del amor a la verdad. Pertenecía a una minoría por su condición de judío, por utilizar la lengua alemana y por ser checo en el Reino de Bohemia, dentro del imperio de los Habsburgo. Ello condujo al escritor a una crisis de identidad y, a la vez, a la intensificación de la capacidad de percepción (Hernández Arias, 2024).

Uno de los rasgos de sus microrrelatos, según Lagmanovich (2006), es que los personajes apenas están nombrados, su conducta parece mecanizada. Así se refleja en «Decisiones»: «Hago frente a todo sentimiento, saludo a A de un modo tempestuoso cuando llega, tolero a B con amabilidad en mi habitación, interiorizo en casa de C con largos impulsos todo lo que se dice a pesar del dolor y del esfuerzo» (Kafka, 2024, p. 75). En otros microrrelatos, el anonimato de los personajes se relaciona con la presentación de situaciones o caracteres absurdos, como reflejo de una existencia vacía y sin sentido. Por ejemplo, en «Una comunidad de infames» leemos: «Érase una vez una comunidad de infames, es decir, no se trataba de infames sino de personas normales, de tipo medio. Siempre se mantenían juntos» (Kafka, 2024, p. 300).

Otro relato cuya esencia radica en la presentación de una situación absurda es «El deseo de ser indio»:

Si pudiera ser un indio, ahora mismo, y sobre un caballo a todo galope, con el cuerpo inclinado y suspendido en el aire, estremeciéndome sobre el suelo oscilante, hasta dejar las espuelas, pues no tenía espuelas, hasta tirar las riendas, pues no tenía riendas, y solo viendo ante mí un paisaje como una pradera segada, ya sin el cuello y sin la cabeza del caballo (Kafka, 2024, p. 45).

En los microrrelatos de Kafka se acortan las distancias entre lo humano y lo inanimado, como sucede en «El puente»:

Yo era rígido y frío, yo era un puente, tendido sobre un precipicio, en la pared de acá estaban atornilladas las puntas de los pies, en la de más allá, las manos; me aferraba a un barro que se desmoronaba (Kafka, 2024, p. 230).

## Microrrelato, poesía y fábula

La naturaleza híbrida del microrrelato ha sido puesta de relieve en diferentes ocasiones: «El minicuento posee carácter proteico, de manera que pueda adoptar distintas formas genéricas y suele establecer relaciones con la literatura y con formas de escritura no literarias» (Rojo, 2010, p. 241). El microrrelato se asemeja a otros

géneros, como la poesía, es una «composición en prosa grávida de lirismo» (Andrés-Suárez, 2010, p. 34). Por ejemplo, el texto «Los árboles» es un símil: «Pues somos como troncos de árbol en la nieve. Aparentemente yacen en un suelo resbaladizo, así que se podrían desplazar con un pequeño empujón» (Kafka, 2024, p. 47). La idea de lo humano como sólido, y a la vez frágil, se refuerza mediante la paradoja, estamos afianzados en el suelo, pero «incluso eso es aparente» (Kafka, 2024, p. 47).

En la minificción, al igual que en la poesía, se utilizan diferentes formas de simbolismo mediante figuras retóricas, y también está presente la ambigüedad: «A menudo se tiene la impresión de que el autor de ficciones minimalistas desarrolla la significación del texto escrito como si abordara el acto de escribir con un pálpito de sentido, pero sin cristalizar ni pulirse» (Taha, 2010, p. 268).

En «El gran ruido», los sonidos de la casa aluden de manera simbólica a la necesidad de aislamiento y la condición de marginado del protagonista, que describe su morada como «cuartel general del ruido» (Kafka, 2024, p. 72). Al final, el yo narrativo busca el silencio y desea «abrir un poco la puerta, arrastrarme como una serpiente hasta la habitación contigua y desde el suelo pedir a mi hermana y su institutriz un poco de silencio» (Kafka, 2024, p. 72).

El paso del aislamiento a lo social se relata metafóricamente en «La ventana que da a la calle», en el que se describe cómo aquel que vive solo y desea unirse a otras personas debe asomarse a una ventana que da a la calle, abrir y cerrar los ojos: «Así le arrastran hacia abajo los caballos con el séquito formado por el coche y el ruido hasta que, finalmente, alcanza la armonía humana» (Kafka, 2024, p. 66).

En ocasiones, el microrrelato se asemeja al aforismo y posee una gran fuerza lírica, como sucede en «Contemplación dispersa», cuya primera línea es: «¿Qué haremos en los días de primavera que ya llegan?» (Kafka, 2024, p. 52). Todo el texto se articula en torno a la oposición entre la luz y la oscuridad. La luz se refleja en la muchacha frente a la sombra del hombre que va detrás de ella. El final vuelve a lo luminoso: «El hombre la ha pasado y el rostro de ella luce de claridad» (p. 52).

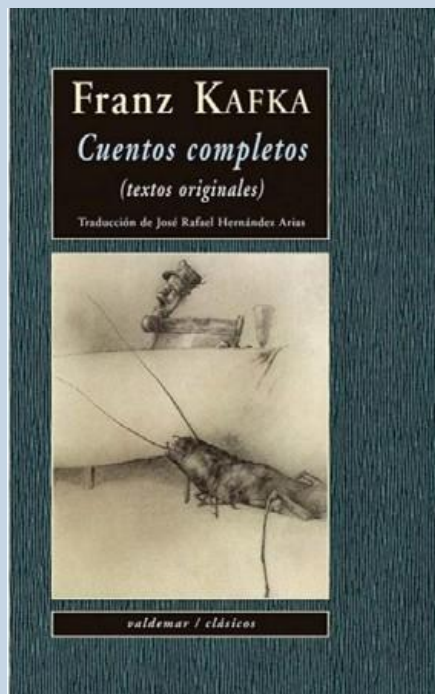


Fig. 2. *Cuentos completos* (2024)

La fábula es uno de los géneros más presentes en el microrrelato. A veces poseen un final sorprendente y cambian los roles atribuidos a los animales en los textos clásicos, o bien reformulan de manera audaz los elementos del género. Así, en «Una fábula breve» leemos:

¡Ay! —decía el ratón—. El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

—Solo tienes que cambiar la dirección de tu marcha —dijo el gato, y se lo comió (Kafka, 2024, p. 325).

En «El buitre», el protagonista, agobiado por las picaduras del buitre en los pies e incitado por un señor a deshacerse de él, decide dispararle. El final es implacable y sorprendente:

El buitre nos había escuchado durante la conversación, mirándonos sucesivamente a uno y a otro. Entonces me di cuenta de que lo había entendido todo, salió volando, se paró a cierta distancia y se inclinó para tomar impulso, luego introdujo el pico en mi boca como un lancero y me atravesó. Mientras caía hacia atrás, sentí, liberado, cómo se ahogaba sin salvación en mis entrañas, inundado en la sangre que se derramaba a torrentes (Kafka, 2024, p. 324).

En muchos textos relacionados con la cábala aparecen historias con animales que tratan el tema de la culpa y la expiación: «El empleo de animales para ilustrar comportamientos humanos servía para expresar sentimientos de inferioridad y dificultades de adaptación social» (Hernández Arias, 2024, p. 22).

En ocasiones, se produce una visión humorística de la fábula, como en «El nuevo abogado», en el que este nuevo abogado se llama el Dr. Bucéfalo, a través del que se critica esta profesión:

En general, el colegio de abogados aceptó el ingreso de Bucéfalo. Con asombrosa perspicacia se dice que Bucéfalo se encuentra en una difícil situación en el orden social actual; esto, sumado a su significación en la Historia Universal, obliga a que se le haga frente (Kafka, 2024, p. 247).

## La intertextualidad y lo fantástico

El género del microrrelato se caracteriza por la intertextualidad entendida en sentido amplio, como relación de un texto con otros a nivel temático o formal. La intertextualidad desempeña varias funciones: someter la tradición a una reelaboración novedosa, establecer con el canon una relación dialógica y llevar el texto de partida hasta sus últimas consecuencias (Andrés-Suárez, 2010).

La reescritura es un rasgo definitorio de los microrrelatos de Kafka. Por ejemplo, Sancho es quien crea a Don Quijote en «La verdad sobre Sancho Panza»:

Sancho Panza, quien, por lo demás, nunca se ha gloriado de ello, consiguió después de muchos años, en las horas nocturnas, mediante la lectura de una gran cantidad de novelas de caballerías y de bandidos, apartar de sí de tal modo a su demonio, al que posteriormente bautizó con el nombre de Don Quijote... (Kafka, 2024, p. 297).

La parodia y el gesto desmitificador están presentes en las alusiones intertextuales: «El narrador de microcuentos prefiere incorporarse a la tradición desde la periferia, interpellando el canon desde una postura crítica y lúdica» (Fernández Pérez, 2010, p. 148). El humor y la parodia de la función de la metáfora están presentes en «De las metáforas», en el que se ironiza sobre la inutilidad de las metáforas para la vida diaria: «Todas estas metáforas solo quieren indicar la inutilidad de la vida diaria, y eso ya lo sabemos» (Kafka, 2024, p. 383). El final continúa en la misma línea de humor y desmitificación:

Otro dijo:

—Apuesto a que eso también es una metáfora.

El primero dijo:

—Has ganado.

—Pero solo de un modo metafórico.

El primero dijo:

—No, en la realidad; metafóricamente, has perdido (Kafka, 2024, p. 383).

Otro ejemplo en el que la referencia intertextual se sitúa en el nivel de la ironía y la parodia es «Poseidón», que comienza así:

Poseidón estaba sentado frente a su mesa de trabajo y calculaba. La administración de todas las aguas le daba un trabajo infinito. Habría podido tener toda la ayuda que hubiera querido y, ciertamente, tenía mucha, pero como se tomaba su trabajo muy en serio, lo calculaba todo una vez más y así apenas le servían de algo sus auxiliares (Kafka, 2024, p. 315).

A lo largo del texto, la ironía es continua, el narrador señala cómo Poseidón se enferma solo de imaginar un trabajo que no fuera relacionado con el agua, y cómo le molestan las mentiras que se dicen sobre él, referidas a que no cesa de desplazarse sobre las olas en su tridente, cuando la realidad es que estaba todo el tiempo sentado en el océano. Concluye en el mismo tono de parodia:

Solía decir que esperaba hasta el fin del mundo, entonces se produciría un instante de tranquilidad en el que, poco antes del final y después de revisar las últimas cuentas, podría realizar una pequeña y rápida gira (Kafka, 2024, p. 315).

La intertextualidad también puede afectar a nivel textual, puesto que algunos microrrelatos responden al esquema narrativo de los cuentos tradicionales, como vemos en «Érase una vez un juego de paciencia», que comienza así: «Érase una vez un juego de paciencia, un juego simple y barato, no más grande que un reloj de bolsillo y sin ningún dispositivo sorprendente» (Kafka, 2024, p. 345).

En el género del microrrelato suele aparecer lo fantástico mediante la intrusión de un elemento inquietante y perturbador en la realidad. Se plantean cuestiones como la identidad, la realidad, la locura y, además, lo fantástico «se convierte en el instrumento ideal para satisfacer una de las máximas aspiraciones de los escritores de microrrelatos: reducir al máximo la extensión del texto» (Andrés-Suárez, 2010, p. 120). Se potencia la ambigüedad y la omisión de buena parte de la información que necesitamos para interpretar la historia que leemos (Andrés-Suárez, 2010, p. 107).

En los *Diarios* de Kafka hay numerosos comentarios acerca de sus pesadillas, que convertía en relatos: «En la obra de Kafka se afirma la existencia de un puente entre el mundo del sueño y de la vigilia» (Hernández Arias, 2024, p. 22).

Lo sorprendente y la ruptura de la realidad se pone de relieve en «Tendría que...», en el que la protagonista es una escalera y sus misteriosas circunstancias: «Tendría que haberme ocupado mucho antes de lo que sucede con esta escalera, de las circunstancias que la determinan, de lo que se puede esperar y de cómo se debería interpretar» (Kafka, 2024, p. 249).

En «El puente», el protagonista afirma ser un puente que se siente frustrado y solo porque nadie lo transitaba, hasta que un día llegó hacia él un ser agresivo que lo golpea con su bastón y entonces se da la vuelta para verle:

¡El puente se da la vuelta! Aún no lo había hecho, cuando ya me había despeñado; me despeñé y ya estaba desgarrado y atravesado por los afilados salientes que, desde los furiosos remolinos, me habían contemplado siempre con mirada pacífica (Kafka, 2024, p. 230).

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos comentado varios microrrelatos de Franz Kafka, representativos de este género, y que muestran la capacidad del autor para reflejar en ellos sus preocupaciones siguiendo los elementos canónicos del género. Kafka construye historias caracterizadas por la concisión, originalidad y belleza, en las que proyecta sus obsesiones y preocupaciones existenciales.

No es exagerado afirmar que la escritura de Kafka es una de las más simbólicas y bellas de la literatura universal. Sus microrrelatos guardan la esencia de la mejor literatura, la que dice mucho con pocas palabras, la que es a la vez testimonio social y tejedora de sueños, fantasías y pesadillas.

## Referencias bibliográficas

- Andrés-Suárez, I. (2010). *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Cálamo.
- Fernández Pérez, J. L. (2010). Hacia la conformación de una matriz genérica para el microrrelato hispanoamericano. En D. Roas (Ed.), *Poéticas del microrrelato* (pp. 121-153). Madrid: Arco Libros.
- Hernández Arias, J. R. (Trad. ed.). (2024). Introducción y prólogo. En F. Kafka. *Cuentos completos* (pp.11-35). Valdemar ediciones.
- Kafka, F. (2024). *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar ediciones.
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Cálamo.
- Pujante Cascales, B. (2009). Microrrelato: la otra intertextualidad. En S. Montesa Peydró (Coord.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato: actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea* (pp. 503-514). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- Roas, D. (Ed.). (2010). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros.
- Rojo, V. (2010). El minicuento, ese (de)generado. En D. Roas (Ed.), *Poéticas del microrrelato* (pp. 241-254). Madrid: Arco Libros.
- Taha, I. (2010). La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador. En D. Roas (Ed.), *Poéticas del microrrelato* (pp. 255-272). Madrid: Arco Libros.
- Zavala, L. (2007). De la teoría literaria a la minificción posmoderna. *Ciencias Sociales Unisinos*, (43), 86-96. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93843109>

# «La matriz del cuento maravilloso». Siegfried Kracauer como crítico de Franz Kafka

*Miguel Vedda*

Universidad de Buenos Aires/CONICET  
miguelvedda@yahoo.com.ar

Recibido: 15/01/2024  
Aceptado: 01/03/2024

## Resumen

El artículo examina los análisis de la obra de Franz Kafka realizados por el ensayista alemán Siegfried Kracauer en el período de la República de Weimar, durante su trabajo como redactor del suplemento cultural (*Feuilleton*) de la *Frankfurter Zeitung*. Se busca determinar la particularidad del abordaje kracaueriano, dar cuenta de su evolución y establecer un diálogo crítico con otras interpretaciones de la literatura kafkiana. Como aspectos centrales se destacan las asociaciones con las formas narrativas populares (en particular, el cuento maravilloso) y la caracterización crítica de la modernidad que, de acuerdo con Kracauer, es posible extraer de las novelas y narraciones del escritor checo.

**Palabras clave:** Siegfried Kracauer; Franz Kafka; cuento maravilloso; modernidad; extraterritorialidad; comunidad.

## «The Mould of the Fairy-Tale». Siegfried Kracauer as Critic of Kafka

### Abstract

The article examines the studies on Franz Kafka's Works carried out by the German essayist Siegfried Kracauer in the period of the Weimar Republic, during his time as editor of the cultural supplement (*Feuilleton*) of the *Frankfurter Zeitung*. The purpose is to determine the particularity of his approach, to account for its evolution and to establish a critical dialogue with other interpretations of Kafka's literature. As central aspects stand out the associations with popular narrative forms (in particular, the fairy-tale) and the critical characterization of Modernity that, according to Kracauer, can be extracted from the novels and stories of the Czech writer.

**Keywords:** Siegfried Kracauer; Franz Kafka; fairy-tale; Modernity; extraterritoriality; community.

## «A matriz do conto maravilhoso». Siegfried Kracauer como crítico de Franz Kafka

### Resumo

O artigo examina as análises da obra de Franz Kafka realizadas pelo ensaísta alemão Siegfried Kracauer durante o período da República de Weimar, quando trabalhava como editor do suplemento cultural (*Feuilleton*) do *Frankfurter Zeitung*. O estudo procura determinar a particularidade de sua abordagem, compreender sua evolução e estabelecer um diálogo crítico com outras interpretações da literatura kafkiana. Como aspectos centrais, destacam-se as associações com formas narrativas populares (em particular, o conto maravilhoso) e a caracterização crí-

tica da modernidade que, segundo Kracauer, pode ser extraída dos romances e contos do escritor tcheco.

**Palavras-chave:** Siegfried Kracauer; Franz Kafka; conto maravilhoso; Modernidade; extraterritorialidade; comunidade.

## 1. Un «nebuloso laberinto pequenoburgués» sin salida: *El proceso*

Durante la fase temprana de su producción, y en particular durante su trabajo como redactor de la *Frankfurter Zeitung* (1921-1933), Siegfried Kracauer dedicó una parte significativa de su trabajo a comentar la narrativa reciente; en particular, la que juzgaba más innovadora en el plano estético y que, en esa medida, podía considerarse a la altura de los nuevos tiempos. Los análisis de las producciones novelísticas de Proust, Céline y Malraux son ejemplares en ese sentido. Entre los autores contemporáneos predilectos, ocupa un lugar especial Franz Kafka. Kracauer, que reseña las novelas y las compilaciones de narraciones y aforismos del autor checo a medida que van siendo editadas por Max Brod, pone a la obra kafkiana en relación con un análisis crítico —y dialéctico— de la modernidad que recorre como un hilo rojo toda la producción del ensayista alemán desde mediados de la década de 1920 y (al menos) hasta el inicio del exilio en Estados Unidos. Los primeros comentarios detallados de la obra de Kafka surgen a mediados de la década de 1920. Es posible descubrir en ellos las marcas de las preocupaciones e intereses que definían, en aquellos años, las reflexiones del ensayista. En 1923-24 este se había dedicado, junto con Adorno, a un estudio intenso y entusiasta de la filosofía de Kierkegaard. No ha de sorprender que, en su reseña de *El proceso*,<sup>1</sup> se lea que, en la novela, «ningún tímido destello ilumina la actividad humana, cuya señal distintiva es *la separación respecto de las esferas superiores*»<sup>2</sup> (Kracauer, 2011, 5.2, p. 307; énfasis personal). No menos importante que el concepto kierkegaardiano de esfera es aquí el de angustia [Angst], que sostiene un análisis en el que lo social y lo histórico son menos gravitantes que la dimensión existencial. El autor plantea —afirmaciones semejantes reaparecerán en artículos posteriores— que el proceso del que trata la novela «no es uno habitual, sino el continuo que se les hace a los seres humanos» (2011, p. 306). Como expresión del alejamiento de las esferas más altas podría verse el hecho de que las personas no sepan por quién han sido acusadas, ya que la instancia superior que ha de disponer sobre ellos en los tribunales permanece oculta. Todas las hendiduras han sido ocupadas por la vileza y la confusión; las jugadas maestras tienen lugar bajo una luz crepuscular en la que pululan las figuras intermedias. Este nebuloso laberinto pequenoburgués no tiene salida: solo se abren corredores por los que se deslizan los personajes. El arte narrativo kafkiano —cree en este momento Kracauer— no busca construir caracteres dotados de rasgos psicológicos específicos, sino configurar la angustia que los paraliza; una angustia que debe entenderse como «consecuencia del ocultamiento de lo verdadero y del carácter ajeno de la justicia» y que «los circunda, no los llena» (p. 307). La angustia, «que no tiene su sitio originario en lo psicológico, forma a los personajes y determina el ámbito en el que ellos viven» (p. 307). Lo que ofrece Kafka es un íntegro mundo de angustia que, al ser extraído del real y al asumir un ser propio, asume un carácter singularmente irreal, como si se tratara de un sueño que se inmiscuye en la vigilia. Solo que esta irrealidad es más real que la enrevesada maraña de hechos que solemos denominar real [wirklich] y que, sin embargo, solo comprende en sí, de manera impura, la relación de los seres humanos con la justicia y la verdad. Un artista inferior a Kafka habría intentado configurar el mundo de la angustia como un mundo onírico; Kafka, en cambio, «desintegra en beneficio de su realidad [Wirklichkeit] a la realidad concreta [Realität] habitual, que ahora aparece como una acumulación de retazos oníricos» (p. 307). Se insinúa ya aquí una de las particularidades del abordaje kracaueriano, que se profundizará en análisis posteriores: la comprensión del arte narrativo de Kafka como una voluntad de despedazar la realidad inmediata, revelando que la cerrada coherencia que ella muestra a la mirada de la conciencia cotidiana es solo superficial y engañosa. Olivier Agard ha definido esta lectura como, a la vez, gnóstica y mesiánica: por un lado, porque se encuentra en Kafka una representación de la realidad empírica como desgarrada y caída y separada para siempre de la verdad y el sentido; por otro, porque el escritor checo, a ojos de Kracauer, describe el mundo desde el punto de vista de la verdad, aunque sin revelar el contenido positivo de esta. En este componente *mesiánico* encuentra Agard afinidades con el Tikún Olam de la cábala

<sup>1</sup> «Der Prozeß». Publicación en la *Frankfurter Zeitung* el 1/11/1925.

<sup>2</sup> Donde no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.

luriánica; concretamente: con la parábola sobre la rotura de los recipientes que contenían la luz sagrada desbordante. En el estado actual del universo, los fragmentos de luz se encuentran diseminados a través de una realidad sumida en tinieblas, y solo al final de los tiempos tendrá lugar la acción reparadora que conseguirá reunir los retazos. Pero «esta restitución no es solo restauradora (...): la armonía alcanzada en el final de los tiempos debía ser infinitamente más perfecta que el orden original. El Tikún conduce al mismo tiempo al fin de las cosas y a su (re)inicio» (Agard, 2010, p. 111). Esta asociación de la poética de *El proceso* con la representación de una realidad caída y fragmentada encontrará más tarde correspondencias con el concepto benjaminiano de alegoría, tal como está desarrollado en el libro sobre el *Trauerspiel*. En este momento, Kracauer destaca el modo en que la rigurosa consistencia de la prosa kafkiana —cuyas oraciones se conectan entre sí de modo tan omnilateral y tenaz que no queda entre ellas ningún espacio— aniquila las pretensiones de la mera realidad concreta [Realität] a la que elude. Pero la prosa de Kafka no logra esto solo mediante su cohesión —lo que constituiría un simple formalismo—, sino que extrae su poder del hecho de que procede «de la comprensión de las realidades de lo verdadero y lo justo; no retrata solo la apariencia; está anclada en la relación con contenidos objetivos determinados y esenciales que le otorgaron fuerza y dureza» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 308). En virtud de esto, consigue que su firme estructura superficial —la mencionada consistencia de la prosa— introduzca la acción narrativa en la *Realität*, cuyo aspecto normal destruye. El origen en contenidos objetivos auténticos hace que el centro de gravedad de la prosa kafkiana no se encuentre en la acción narrativa, que se desarrolla en la exterioridad [Äußerlichkeit]: como acción que llevara su sentido en sí misma, sería únicamente un fragmento y su comienzo sería tan engañoso como su final. Solo mediante la incorporación de aquello a lo que alude, que no está presente en la superficie, adquiere significado. Esa dimensión profunda está dada por la dimensión existencial y la teológica —la reparación—. La relación entre la acción interior, de orden teológico, y la acción externa, implantada en la realidad concreta, «una relación que separa entre sí lo externo y lo interno y, al mismo tiempo, los relaciona recíprocamente» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 308), define la forma estética de la novela, que emerge —como toda forma «correcta» según Kracauer— de una relación objetiva [Sachbeziehung]. En estos comentarios despuntan ya motivos de la obra posterior del ensayista alemán; entre ellos, ciertas ideas que estarán en la base de las críticas a aquella literatura contemporánea que se limita a registrar la superficie de la realidad inmediata, y que Kracauer examinará a comienzos de la década de 1930 en relación con el fenómeno de la «novela reportaje». <sup>3</sup> De esta se distingue Kafka, entre otros motivos, por la permanente conexión que su obra establece entre una superficie social desgarrada y un soterrado, íntimo, pero con todo innegable y esencial fundamento vinculado con la verdad y el sentido. Por otro lado —y en conexión con esta misma crítica a la «literatura de la superficie»— se encuentra la condena del formalismo: el autor de la reseña rechaza un culto de la forma fundado en sí mismo y desentendido de los contenidos objetivos. Una forma valiosa solo podría brotar de una *Sachbeziehung*.

## 2. La matriz del cuento maravilloso: El castillo

Kracauer vuelve a ocuparse de la obra kafkiana en noviembre de 1926, en una reseña de la edición hecha por Brod de *El castillo*,<sup>4</sup> que acababa de aparecer en la editorial Kurt Wolff. Las circunstancias intelectuales en las que es redactada la reseña son significativas en la evolución del ensayista: este se ha dedicado, entretanto, a un estudio intenso de la obra marxiana —particularmente, los escritos correspondientes a la década de 1840— y había planeado incluso escribir un libro sobre el concepto de hombre en Marx. No menos importante es el creciente interés en un género narrativo popular a cuyo análisis —estético, pero también filosófico-histórico— se entregará con un entusiasmo no menor que Benjamin y Bloch: el cuento maravilloso [Märchen].<sup>5</sup> Llamativas son las conexiones que se sugieren entre estos dos objetos de reflexión: ambos se encuentran empeñados en un proceso de desmitificación que Kracauer identifica con los aspectos positivos, emancipadores de la Ilustración, cuyo amplio concepto de razón apunta a liberar a la humanidad tanto de la sujeción natural originaria como de las cadenas impuestas por la *ratio* capitalista. El autor de «el ornamento de la masa» —que se oponía a toda hegelianización de Marx, y que insistía en destacar la vinculación de este con el materialismo del siglo

<sup>3</sup> Cf. sobre todo el artículo «Zu einem Roman aus der Konfektion. Nebst einem Exkurs über die soziale Romanreportage» [Sobre una novela a partir de la confección. Además de un excursus sobre la novela-reportaje social], publicado en junio de 1932. De este aspecto se ha ocupado, de manera detallada y lúcida, Carlos Eduardo Jordão Machado (2010, pp. 149-153).

<sup>4</sup> «Das Schloß. Zu Frank Kafkas Nachlaßroman» («*El castillo*. Sobre la novela póstuma de Franz Kafka»). Publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 28/11/1926.

<sup>5</sup> Un análisis más detallado de la reflexión de los autores mencionados sobre el *Märchen* se encuentra en Vedda (2021).

XVIII— sostiene que, antes de la irrupción de esta tradición filosófica, el reino de lo racional ha sido ya soñado de manera anticipada en los cuentos de hadas, que no son «historias maravillosas, sino que exponen el maravilloso advenimiento de la justicia» (Kracauer, 2006, p. 264). En épocas tempranas de la historia había mostrado el cuento de hadas cómo la mera naturaleza era superada en función del triunfo de la verdad; y es sugestivo que el género vuelva a asumir un lugar preponderante a comienzos de la modernidad, cuando la burguesía en ascenso se dispone a derrotar los poderes naturales de la Iglesia, la monarquía y el régimen feudal. Kracauer juzga que el hecho de que «*Las mil y una noches* se abriesen paso precisamente en la Francia de la Ilustración, que la razón del siglo XVIII reconociese a la razón de los cuentos de hadas como su semejante, tiene su profundo sentido histórico» (2006, p. 264). En este contexto se afirma que a la racionalidad [Rationalität] de un pensamiento emancipador que procede «en parte, aunque no solo, de la razón de los cuentos de hadas» (2006, p. 265), hay que atribuir el desencadenamiento de las revoluciones burguesas. La identificación con el pensamiento materialista y la razón de los *Märchen* va de la mano, al menos desde la polémica con Buber y Rosenzweig,<sup>6</sup> con el convencimiento de que es preciso practicar «economía en lugar de teología explícita»,<sup>7</sup> en la medida en que el acceso a la verdad se encuentra hoy en día en lo profano.

La reseña de *El castillo* se abre con la introducción de un motivo que reaparecerá en los posteriores análisis de la obra de Kafka: la afirmación de que en dicha novela, no menos que en *El proceso*, encontramos la matriz de un cuento maravilloso. Kracauer funda su lectura materialista en una comparación con el *Märchen*. En los cuentos maravillosos populares, la verdad se torna, al final, manifiesta; dichas obras son el sueño anticipatorio [Vortraum] de la irrupción consumada de la verdad en el mundo. Dicha irrupción tiene lugar «en contra de las ciegas potencias naturales, que deben sucumbir» (Kracauer, 2011, 5.4, p. 493). El tonto se queda con la princesa, que el poderoso creía asegurada; la hechicería demoníaca no puede embaucar al hombre constante; la brujería y los baluartes de la perdición son aniquilados por la sentencia justa. Los cuentos maravillosos no han de ser entendidos, pues, como historias prodigiosas, sino que poseen su sentido en la anulación de las fuerzas míticas y la abolición del milagro en beneficio de la realidad de la verdad. Lo maravilloso [das Wunderbare] es el triunfo de esta.



Fig. 1. Siegfried Kracauer en 1925

<sup>6</sup> Cf. el artículo «La Biblia en alemán», publicado en la *Frankfurter Zeitung* en abril de 1926, que impugna duramente la traducción de la Biblia emprendida por Franz Rosenzweig y Martin Buber. Lo que se cuestiona es, sobre todo, la determinación de los traductores de verter las Escrituras en un lenguaje arcaizante, presuntamente reminiscente del lenguaje bíblico originario.

<sup>7</sup> La expresión aparece en el artículo «Zwei Arten der Mitteilung» (ca. 1929; Kracauer, 2011, 5.3, pp. 180-181).

*El castillo* puede ser entendido, según se dijo al comienzo de la reseña, como la *matriz del cuento maravilloso*. Esto se explica porque el autor de la novela habría mirado en dirección al final de la historia humana, que se encuentra en la verdad; el tema de aquella es la no realización de esta. Pero, para poner al descubierto el carácter distorsionado de lo terrenal, que ha sido abandonado por la verdad —y aquí creemos estar escuchando entre líneas al Lukács de *Teoría de la novela*—<sup>8</sup> Kafka hace que esta se encuentre en el centro, tal como sucedía en el *Märchen*. Así como en las lenguas antiguas, los términos antitéticos eran designados por el mismo vocablo y, de acuerdo con el psicoanálisis, un elemento onírico puede remitir a sí mismo o a su contrario, así también el mundo escindido de la verdad hace referencia a lo verdadero manifiesto; la matriz del *Märchen*, al *Märchen*. Este género hace estallar el orden natural —que, de acuerdo con las apariencias, es inmovible— a fin de colocar en el lugar adecuado a las cosas, que no lo ocupan de forma natural. De manera genéricamente similar, *El castillo* suprime las conexiones habituales y desplaza los objetos a partir de ahora aislados a fin de que ellos muestren su lado de atrás al observador, pues de lo que se trata es precisamente de poner al descubierto la insuficiencia de su lado delantero. La novela invierte las imágenes diarias y las relaciones superficiales normales o, más bien, se desliza sobre ellas como si no existieran, y pone en su lugar un mosaico de hechos y fundamentaciones que desplaza las circunstancias dadas y familiares. No podríamos destacar lo suficiente la importancia de que, en este contexto, Kracauer emplee la categoría de *mosaico*, que posee una importancia decisiva en los ensayos correspondientes al período de la República de Weimar, y que aun en la novela *Ginster* cumple un papel relevante. La encontramos asimismo en las «Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento» con las que se abre el estudio de Benjamin sobre el *Trauerspiel*, que Kracauer habría de reseñar en términos muy positivos.<sup>9</sup> En *Los empleados* (1930), la categoría emerge en el marco de una crítica del reportaje, una forma que disfruta, «en Alemania, de un lugar preferencial entre todas las formas de exposición, pues solo él —se opina— puede adueñarse de la vida en toda su fluidez» (Kracauer, 2008, p. 117). Pero el reportaje solo capta la superficie alienada de la realidad, cuya esencia solo será alcanzada por un pensamiento que entiende que la «realidad es una construcción» que no se encuentra contenida en las observaciones más o menos casuales que constituyen el reportaje, sino «única y exclusivamente en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales, sobre la base del conocimiento del contenido de la realidad. El reportaje fotografía la vida; un mosaico tal sería su imagen» (2008, pp. 117-118). Como en la reseña de *El proceso*, también aquí vemos, pues, una oposición entre una captación meramente naturalista de la facticidad y una construcción que pulveriza la apariencia de la realidad familiar a fin de recomponer, con sus retazos, nuevas configuraciones; dicho de otro modo: nuevos mosaicos. En los cuentos maravillosos, los animales hablan cuando lo requiere la revelación de la verdad; en *El castillo*, el discurso humano que se empeña en alcanzar la comprensión racional se aleja cada vez más de su meta. Las relaciones, actitudes y realizaciones humanas más simples se pierden, cuando han de ser puestas en práctica, por extraños andariveles que desembocan en callejones sin salida y que alejan a los personajes del destino prefijado. Las experiencias vitales consideradas usualmente como certezas son aquí lo más incierto; la unidad del ser humano es disuelta, lo leve se torna pesado. Las piezas desgarradas de la vida antigua son arrancadas y conectadas entre sí en una serie diferente, ya que solo «desde la perspectiva única de lo verdadero no dado aparecen en el orden correcto» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 494).

Una continuidad con el artículo precedente establece la referencia a la angustia, derivada del hecho de que lo verdadero no logra ingresar al mundo de la novela. Esta angustia pone en evidencia el punto en el que esta se contrapone con el *Märchen* en *El castillo*, la bruja devora realmente a Hänsel y Gretel. La angustia, superior a cualquier otra, de que la verdad se encuentre sepultada, rodea a todos los personajes y las conversaciones. La alusión a la Medusa, que anticipa desde una distancia de más de treinta años la célebre definición de *Teoría del cine* (1960), procura esclarecer los fundamentos del horror kafkiano: «El ser humano que mira el semblante de la Medusa es convertido en piedra, de acuerdo con la representación mitológica; el judío Kafka trae el espanto al mundo porque a este se le sustrae el semblante de la verdad. Si se le mostrara, debería enloquecer de felicidad» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 494).

Como otra derivación del cuento maravilloso pueden entenderse las figuras de los ayudantes que — como ocurre regularmente en Kafka con tales figuras— solo producen travesuras y pertenecen a la estirpe de los duendes. Son tan poco provechosos para los propósitos del agrimensor como las mujeres, que no acercan a aquel a la —inaccesible— salida del laberinto que solo podría encontrarse en el castillo. Retomando temas del

<sup>8</sup> Una obra que Kracauer había reseñado muy positivamente; cf. el artículo «La Teoría de la novela de Georg von Lukács», publicado en *Neue Blätter für Kunst und Literatur* el 4/10/1921; cf. Kracauer (2006, pp. 131-140).

<sup>9</sup> Cf. «Sobre los escritos de Walter Benjamin», publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 15/7/1928; cf. Kracauer (2006, pp. 299-307).

comentario sobre *El proceso*, el autor de la reseña destaca que la imposibilidad de acceder a las alturas desde la *bajeza* de la aldea no debe ser entendida a partir de conceptos teológicos: si la novela aludiera al proceder del tribunal y de la gracia divinos, el invisible lugar elevado no habría sido traspuesto a un sitio signado por el horror, y el recorrido por las diversas instancias no habría sido desenmascarado como una sucesión de pequeñas atrocidades. Cuán diverso es el modo en que la teología «ha hecho intervenir siempre lo supranatural en la naturaleza; nunca ha colocado de manera necesaria a la Providencia *contra* el ser humano, ni ha convertido al ocultamiento constitutivo de aquella en fundamento del sufrimiento humano más extremo» (Kracauer, 2011, p. 492). Aquello a lo que hace referencia Kafka se encuentra detrás y debajo de las categorías teológicas de tribunal, paraíso, infierno, y se trata de *la separación del ser humano respecto de la verdad*.

### 3. El lenguaje kafkiano y el lenguaje del cine: «La fotografía»

La siguiente reflexión sobre Kafka aparece al final del artículo «La fotografía» (1927), uno de los ensayos tempranos más importantes de Kracauer. Es oportuno reconstruir algunos de los argumentos centrales del artículo para comprender cuál es la constelación de ideas en la que finalmente emergerá la obra kafkiana. En su libro póstumo, sobre la historia, Kracauer destacará positivamente en la tradición historicista —en contra del Benjamin de las «Tesis sobre el concepto de historia»— el empeño en rescatar del olvido los hechos fugaces. En «La fotografía», había destacado el hecho de que dicha tradición se estableciera aproximadamente en la misma época en que surgió la técnica fotográfica moderna. En la introducción de *Historia*, se hace referencia a la comparación establecida en el artículo temprano; una comparación que entretanto habría olvidado Kracauer pero que, cuando la reencuentra en los años sesenta, la celebra como una prueba de la continuidad de su pensamiento. Una consideración más atenta permite reconocer divergencias entre el cotejo establecido en los años veinte y el que se propone casi cuatro décadas más tarde. Ante todo porque, en «La fotografía», el historicismo y los medios fotográficos aparecen en términos poco propicios: a diferencia de la memoria, que solo toma apuntes incompletos de la realidad, y en la cual no se incluyen ni la totalidad de un fenómeno espacial ni la totalidad del transcurso temporal de unos hechos, historicismo y fotografía se empeñan en crear un *continuum*. Los historicistas se imaginan que es posible

explicar un fenómeno simplemente a partir de su génesis, de modo que creen, en todo caso, poder asir la realidad histórica si restituyen sin lagunas la serie de los acontecimientos en su sucesión temporal. La fotografía ofrece un continuo espacial; el historicismo quisiera cumplir con el continuo temporal. Según él, el reflejo completo del curso intratemporal encierra a la vez el sentido de los contenidos transcurridos en el tiempo (Kracauer, 2006, pp. 278-279).

Frente a esta obsesión en construir continuidades sin fisuras ofrece una alternativa válida la obra de Kafka, cuyo principio constructivo consiste —a la manera del *Trauerspiel* estudiado por Benjamin— en despedazar la unidad natural de las cosas y en reordenar los fragmentos. También proporciona una opción legítima el cine, que cuenta con la posibilidad de abolir las relaciones corrientes entre los elementos naturales: realiza esa posibilidad cuando «asocia fragmentos y planos en configuraciones extrañas» (Kracauer, 2006, p. 298), que crean un efecto de distanciamiento respecto de lo habitual. Si la anarquía de las fotografías que pueblan las revistas ilustradas produce un efecto de confusión, el libre juego con las imágenes que practica el cine genera una impresión análoga a la del sueño, en el que se entremezclan los fragmentos de la vida diaria.

Según el Kracauer de «La fotografía», el mero paso del tiempo convierte, al hombre plasmado en la fotografía, en espectro; de ahí esa comicidad atravesada de horror que experimenta el observador ante los retratos fotográficos del pasado. Como la persona representada, también los objetos y escenarios que la rodean provocan estremecimientos: unidos conforman una realidad no redimida, contingente, cuyos componentes podrían simplemente estar ordenados de otra manera. La inconexión entre las partes captadas por el objetivo parece reflejar la que Kracauer reconoce en su propia época: así como los hombres contemporáneos carecemos de un marco que nos contenga y nos otorgue un sentido, así también las fotografías reúnen fragmentos alrededor de nada. Si los daguerrotipos «hacen tiritar de frío a quien las contempla», eso se debe a que ellas «no ilustran el conocimiento del original, sino la configuración espacial de un instante; no es el ser humano el que sale de su fotografía, sino la suma de lo que se ha podido sustraer de él» (Kracauer, 2006, p. 189). Esta inorganicidad celebra su apoteosis en las revistas ilustradas, que querrían generar la ilusión, en los lectores, de que abren la puerta de acceso al íntegro universo vivo con su plétora de imágenes. El propósito de esas

publicaciones es, pues, restituir la totalidad del mundo asequible para el aparato fotográfico; con ello, generan en los lectores la ilusión de conocimiento: «Nunca hasta ahora una época ha estado tan enterada acerca de sí misma, si estar enterada significa tener una imagen de las cosas que se les asemeja en el sentido de la fotografía» (Kracauer, 2006, p. 291). El reverso de esta pretensión de saber es la ignorancia que los contemporáneos revelan acerca de su propia historia; de ahí que pueda decirse que nunca hasta hoy una época ha brindado menos información sobre sí misma: el aluvión de fotografías delata la indiferencia hacia aquello a lo que las cosas aluden. Para Kracauer, el lugar de origen de esta reducción del mundo a una mera reproducción superficial está en las revistas ilustradas norteamericanas, que por primera vez han puesto en evidencia el ingreso universal en una nueva era, en la que el mundo mismo se ha dado a sí mismo un «rostro fotográfico» [Photographiergesicht]: ese mismo rostro que presenta el *continuum* espacial plasmado en las instantáneas. La fruición con que estas devoran el mundo es un síntoma del miedo a la muerte:

El recuerdo de la muerte, que acompaña en el pensamiento a toda imagen de la memoria, quisieran los fotógrafos desterrarlo por medio de su acumulación. En las revistas ilustradas el mundo se ha convertido en presente fotografiable, mientras que el presente fotografiado queda cabalmente eternizado. Parece haber sido arrancado a la muerte; en realidad, se le ha entregado (Kracauer, 2006, pp. 292-293).

Como otros artículos del período, el más conocido de los cuales es «El ornamento de la masa» (1927), también «La fotografía» ofrece una reflexión sobre el mito, que se vincula aquí con una breve teoría acerca del símbolo y la alegoría. La figuración simbólica se retrotrae a la comunidad natural, espontánea [naturwüchsige Gemeinschaft] en la que la conciencia humana no había conseguido aún deshacerse de los lazos de la naturaleza. Apoyándose en Bachofen, Kracauer atribuye a los símbolos un origen —y un significado— físico y material: mientras se encontraban en una relación de dependencia con las relaciones naturales, los hombres necesitaban de las representaciones gráficas, que persistían como símbolos. Pero, a medida que la humanidad fue haciendo retroceder las barreras naturales, las imágenes asumieron una significación cada vez más inmaterial y derivada, en concordancia con una conciencia que no se encontraba ya ingenuamente envuelta en la mitología. En aquellas épocas, en que la imagen ejercía aún algún poder, la representación simbólica se volvió alegórica; es decir: dejó de ser imagen que contenía lo pensado para ser pensamiento que conserva y usa la imagen, como si la conciencia no estuviera aún segura de deshacerse del envoltorio sensible. La evolución de la pintura moderna se orientó hacia la plasmación de una naturaleza cada vez más despojada de componentes alegóricos y simbólicos; el mundo desencantado generó, pues, modos de expresión acordes con el estado actual del mundo y con formas de conciencia acordes con él. Y Kracauer designa de manera precisa las condiciones materiales que proveyeron el terreno para el surgimiento de una imagen vacía de significado como la que ofrece la técnica fotográfica moderna:

Es el proceso de producción capitalista el que la ha engendrado. Esta misma naturaleza desnuda que aparece en la fotografía goza de su vida en la realidad social engendrada por aquel. Puede pensarse plenamente en una sociedad entregada a una naturaleza muda en donde nada se significa, por abstracto que sea su silencio. En las revistas ilustradas emergen sus contornos (Kracauer, 2006, p. 296).

El resultado de este proceso se encuentra abierto: si la sociedad caída en manos de una naturaleza muda persiste en ese estado, la consecuencia de la emancipación de la conciencia será la aniquilación de esta. Pero si, en cambio, dicho estado cesa, la conciencia liberada dispondrá de una oportunidad incomparable: despojada como nunca antes de imbricación con los elementos naturales, logrará demostrar su poder sobre ellos. De allí la doble posibilidad que ofrece la época a la que corresponde la fotografía: ésta ha revelado por vez primera la íntegra envoltura [Hülle] natural, y ha hecho visible el mundo inorgánico en su independencia respecto del hombre. La conciencia humana tiene que enfrentarse con el inventario general de la naturaleza en los mismos términos en que debe hacerlo con la mecanización de la sociedad industrial: disponiendo con libertad de sus elementos y revelando la fugacidad de todos los órdenes establecidos. Así pues, «a la conciencia le incumbiría demostrar la *fugacidad* de todas las configuraciones dadas, cuando no despertar el presentimiento del orden justo del estado natural» (Kracauer, 2006, p. 298). Es significativo, en relación con nuestro tema, que, como ejemplo de intento efectivo para superar el nivel de la conciencia contemporánea constatado por

Kracauer, este mencione, por un lado, a Kafka, en las que la conciencia emancipada se desembaraza de las dos obligaciones recién mencionadas, desmigaja la realidad natural y trastoca los fragmentos. El otro ejemplo es el lenguaje cinematográfico, que muestra la posibilidad de manejar libremente los segmentos arrancados al contexto natural, y que en esa medida revela alguna semejanza con el proceder kafkiano. El cine va más allá de la mera confusión de las revistas ilustradas al emprender un juego parecido al que escenifican los sueños, en los que se entrecruzan los fragmentos de la vigilia. El hecho de que nos encontremos ante un *juego* —y es importante recordar que la palabra *Spiel*, empleada aquí por Kracauer, designa tanto la recreación infantil como la representación artística— delata que la humanidad desconoce aún la organización válida según la cual los restos fotográficos incorporados en el inventario general habrán de aparecer algún día.

#### 4. El mundo tal como se le presenta al justo: *El desaparecido*

La reseña de la novela *El desaparecido*,<sup>10</sup> editada por Brod con el título de *América* y mencionada de esta manera por Kracauer, no ofrece una lectura tan original y aguda como las que se desarrollaban en las publicaciones precedentes. De un modo cuando menos simplificador, afirma que los Estados Unidos de Kafka no son los de Sinclair Lewis o Theodore Dreiser, sino que, a pesar de ciertos rasgos individuales trazados con convincente escrupulosidad, constituyen lo extranjero [die Fremde] en general, que puede «encontrarse por todas partes», ya que «todo nuestro mundo conocido y usual» (s. p.) es un único territorio extranjero. Una lectura más amplia y comprensiva de la narrativa kafkiana (que, vale reconocer, habría sido difícil de realizar cuando fue escrita la reseña, tanto porque muchas obras kafkianas permanecían aún inéditas como por el estado contemporáneo de la crítica sobre el autor checo) habría reconocido que la oposición, establecida desde una perspectiva centro-europea, entre Oriente/Occidente, cumple una función esencial en el universo de Kafka, en relación estrecha con la antítesis entre vieja ley y nueva ley. Más acertada es la afirmación kracaueriana de que el protagonista de la novela es un *outsider* para quien la Tierra toda es extraña y que no logra encontrar, más allá de todos sus esfuerzos, un lugar en el que pueda sentirse en casa. Kracauer debía de encontrarse especialmente dispuesto para reconocer y celebrar en Karl Rossmann una extraterritorialidad que le era existencial e intelectualmente afín y que se ocupó de destacar en sus autores y personajes predilectos: Erasmo, Offenbach, Kafka, el *little Tramp* de Chaplin, Buster Keaton, el Schweik de Hašek, el Robinson de Céline. Con varias de las figuras mencionadas comparte Rossmann el hecho de ser, a ojos del reseñista, una persona simple e ingenua, que debió de despertar, en Kracauer, diversas asociaciones con los protagonistas de cuentos maravillosos canónicos o con el Schlemihl de la tradición judía. Es un *muchacho simple*, que posee solo una formación elemental y que no tiene grandes pretensiones; acepta cualquier trabajo y es moderado en sus comidas. Lo único que exige, «de manera bastante tonta, es que se proceda con él en forma justa y decente, y es precisamente esta única demanda la que no se le cumple; inclusive, su existencia fracasa en todas partes en relación con ella» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 714). En las tentativas para defender al fogonero de las acusaciones de Schubal, frente a la dura condena del tío, ante los atropellos de Delamarche y Robinson, de cara a la injusta expulsión del Hotel Occidental por parte del jefe de mozos, Karl se revela incapaz de defender la propia causa y se encuentra solo con «malentendidos, que se embrollan laberínticamente y le bloquean el camino» (Kracauer, 2006, p. 715). La referencia al laberinto es totalmente apropiada: como en el conjunto de la obra de Kafka, en *El desaparecido* posee dicho motivo una importancia central. Baste con recordar el capítulo inicial, en el que Karl, en busca del paraguas olvidado, se pierde en el dédalo de corredores que recorre el vientre del barco como el de un nuevo Leviatán. Laberínticas son también las calles de Nueva York, la casa de campo de Pollunder o el minúsculo departamento de Brunelda para la mirada asombrada del emigrado.

El hecho de que la reseña destaque la candidez y el anhelo de justicia de Karl acierta con un aspecto del personaje; de hecho, el propio Kafka se ha referido a él como «el inocente» [der Schuldlose]. Un análisis más detenido advertiría en el protagonista de la novela una personalidad más contradictoria y compleja, que no puede ser reducida al perfil del héroe íntegro enfrentado con una sociedad desquiciada. Sería más acertado ver a Karl como una entidad contradictoria y desgarrada, un «héroe problemático» (Lukács), lo que impide una canonización o una condena unívocas. La novela muestra, por ejemplo, afinidades entre el modo de pensar y actuar de Karl y la ética norteamericana de la disciplina. En varias instancias, el joven, embriagado por la falsa conciencia, se propone actuar como el empleado modelo que ha internalizado de manera extremada

<sup>10</sup> «Amerika. Zu dem Nachlaß-Roman Franz Kafkas» («América. Sobre la novela póstuma de Franz Kafka»), publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 23/12/1927.

las normas impuestas por las instituciones. Así, en el trabajo como ascensorista en el Hotel Occidental, Karl consigue ya en el curso de la primera semana convertirse en el dechado de su profesión.<sup>11</sup> En el departamento de Brunelda, donde realiza trabajos serviles bajo condiciones humillantes, Karl abandona rápidamente la inicial rebeldía y complace con la mayor eficiencia a sus «señores», diferenciándose del perezoso y distraído Robinson, mientras trama fantasías sobre las delicias de un empleo como burócrata.<sup>12</sup> Todavía en el capítulo «Partida de Brunelda» vemos a Karl urdiendo sus figuraciones de empleado perfecto.<sup>13</sup> Una expresión, particularmente clara, de las oscilaciones de Rossmann entre la resistencia del inocente a reconciliarse con las circunstancias estadounidenses y la búsqueda de adaptación a esas mismas circunstancias es la ambivalencia entre el deseo de convertirse en artista y la aspiración a ser ingeniero. Karl fluctúa, en efecto, entre la dedicación a una tarea personalmente gratificante, pero improductiva desde la perspectiva pragmatista de América, y la elección de una carrera eminentemente práctica que le permita adaptarse sin reservas a las condiciones del nuevo mundo y, de ser posible, escalar posiciones. Pero una evaluación global del personaje por encima de tales vaivenes debería reconocer que algo en él se resiste continuamente a degradarse al envejecimiento extremo, a esa «existencia perruna» [hündische Existenz] a la que hizo alguna vez referencia Kafka y que encontramos aquí encarnada en la figura de Robinson. En Karl se encuentra siempre latente un yo rebelde que expresa una voz humana más allá de las circunstancias infamantes. Esta rebeldía se conecta con aspectos de la personalidad de Karl que son incongruentes con el código norteamericano y que sabotean las tentativas para que se produzca la inserción plena. En estos aspectos de Karl pueden apoyarse —en forma unilateral— quienes, como Kracauer, interpretan a Karl como el inocente puro; como señala Manfred Engel, lo que «habla más claramente a favor de Karl son su papel de víctima —él es siempre mucho más víctima que agente—, su mirada estética e inocente sobre las cosas y su anhelo de comunidad y proximidad humana» (2010, p. 188).

Kracauer señala como peculiaridad de Kafka el hecho de no representar el destino del hombre justo desde la perspectiva del mundo, sino al mundo tal como se le presenta al justo. En esa medida se diferenciaría del *Michael Kohlhaas* de Kleist, cuyo protagonista aparece como un caso particular marcado por la anormalidad. Karl, en cambio, se enfrenta con un mundo anormal. En la medida en que lleva dentro de sí «la intuición de relaciones claras, puras, mira al mundo y este se transforma en una jungla en la que no penetra el sol; en una morada llena de fenómenos engañosos y figuras confusas» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 715). Nunca habría mirado de otro modo Kafka al mundo, que es para él un mal sueño, pero «el sueño es la *realidad* que se le manifiesta al que no sueña» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 715). Karl ingresa a Estados Unidos como un hombre despierto que, en la medida en que es claro y puro, encuentra enrevesadas las cosas: el escritorio, el sistema de los ascensores, la portería pierden para él su figura familiar y se convierten en riesgos; el patio se expande hasta convertirse en un jardín laberíntico y el departamento de Brunelda es una maleza. La relación entre Karl y el mundo de los objetos recuerda la que Kracauer, en sus escritos sobre cine, reconoce en el vagabundo de Chaplin,<sup>14</sup> o al auténtico asedio por parte de las cosas que una y otra vez padece, sorprendido y atribulado, el protagonista de *Ginster*.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> «El latón de su ascensor era el más limpio, ninguno de los otros treinta ascensores podía compararse en eso, y habría estado quizás aún más reluciente si el auxiliar que prestaba servicios en el mismo ascensor hubiera sido aunque más no sea de manera aproximada tan laborioso y no se hubiera sentido apoyado en su dejadez por la laboriosidad de Karl» (Kafka, 2017, p. 196).

<sup>12</sup> «Pero si alguna vez consiguiera Karl un puesto tal en una oficina, querría ocuparse únicamente de sus trabajos burocráticos y no dispersar las fuerzas como el estudiante. De ser necesario, quería dedicar también la noche a la oficina, algo que le exigirían inclusive en un comienzo, poco más o menos, en vista de su escasa formación comercial. Quería pensar solo en el interés del comercio al que tendría que servir y someterse a todos los trabajos, incluso a aquellos que los otros funcionarios burocráticos rechazaran como indignos de ellos. Los buenos propósitos se metieron en su cabeza como si su futuro jefe se encontrara ante el canapé y estuviera leyéndolas en su cara» (Kafka, 2017, p. 314).

<sup>13</sup> «A Karl le gustaba pensar, cuando llegaba a algún lugar, en lo que podía mejorarse allí, y en qué alegría debía significar intervenir de inmediato, sin tomar en consideración el trabajo quizás infinito que eso ocasionaría» (Kafka, 2017, p. 332).

<sup>14</sup> Por ejemplo el artículo «Chaplin», publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 6/11/1926: «Él retrocede temblando ante la puerta cuando esta se abre de golpe detrás de él, pues también ella es un yo; todo lo que se afirma a sí mismo, las cosas muertas y las vivas, todo tiene en sí un poder sobre él, ante el cual debe él sacarse el sombrero» (Kracauer, 2004, 6.1, p. 269).

<sup>15</sup> Así, *Ginster* se ve acosado por el mobiliario de su cuarto de estudiante: «Los objetos, que en general eran invisibles, emergían de su escondite y lo encerraban. Lo asustaba el lavamanos, los estantes laterales eran barreras» (Kracauer, 2018, p. 51). Propio de una estética de lo siniestro, pero a la vez saturado de ironía se encuentra el episodio en que *Ginster* se siente perseguido por un castillo barroco al que solo con dificultad consigue sustraerse: «Dio la vuelta, agotado, perseguido por el castillo, que se esforzaba en meterse por los intersticios de las callejuelas. También los libros lo acosaban; se propuso no volver a leer *Poesía y verdad* a raíz de la espléndida juventud del poeta, que él odiaba tanto como a la fachada» (p. 82). La certificación del Dr. Oppeln que *Ginster* presenta en la revisión médica parece también dotada de vida: «Sin estar totalmente desplegado, el papel migró desde la mano del médico a la mesa» (p. 133), y algo semejante ocurre con los anteojos de la tía, que «se diferenciaban de los

A diferencia de lo que ocurre en las otras reseñas de obras kafkianas, Kracauer formula aquí algunas objeciones. Señala que las cosas de la vida cotidiana asumen en *El desaparecido* una gravitación excesiva y que, a cambio, poseen un desarrollo demasiado escaso los motivos y protestas sociales, que en esta novela se manifiestan con mayor intensidad que en las otras. Cabría objetarle al reseñista que esta observación también habría requerido un mayor desarrollo, y que resulta insuficiente la justificación de que Kafka «ha muerto demasiado joven y sus obras se sustraen desde un cierto límite a la discusión. Son documentos que exigen ser interpretados. Están en casa en una esfera que prácticamente nadie, además de Kafka, ha logrado, aunque más no sea, hollar» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 716).

## 5. Un «acontecimiento único e incomparable» en la literatura actual: Kafka para el público francés

En septiembre de 1928 aparece, en *Le Monde*, un artículo de Kracauer orientado a trazar un perfil de Kafka para lectores franceses.<sup>16</sup> Comienza con un bosquejo genérico de la figura de escritor en el que se subraya su carácter de «figura extraña» [fremde Figur] en el panorama de la literatura alemana, e incluso de la literatura europea contemporáneas. Se menciona, asimismo, que era judío y que fue influido por Kierkegaard. ¿Es meramente fortuito que estas tres cualidades identifiquen también de manera cardinal al autor del ensayo? Como atributo más específico se agrega que, más allá del ascendiente mencionado, la obra del escritor checo permanece sin modelo alguno; es «un acontecimiento único e incomparable en el círculo más amplio de la literatura actual» (Kracauer, 2011, 5.3, p. 65). Más allá de algunas otras referencias externas, el artículo propone una lectura que, en líneas generales, se mueve en una dirección similar a la de los antecedentes. Sugiere que todas las obras del autor tienen su origen en la constatación de que nuestro mundo ha perdido el equilibrio: la justicia le resulta ajena y la verdad permanece oculta. Las novelas, en particular, se entregan incansablemente a la tarea de representar un mundo abandonado por la verdad; y Kracauer ilustra esta afirmación con comentarios que reiteran lo dicho en las reseñas. Algunas de las afirmaciones que les siguen son la reproducción o la paráfrasis de lo ya enunciado en ellas. Más relevante es mencionar la forma en que aquí se formula el modo en que Kafka descompone la realidad superficial y recompone con los retazos diversos mosaicos —un término que, sin embargo, no aparece en este ensayo—:

En sus obras, todas las conexiones habituales son abolidas; las imágenes cotidianas, normales son invertidas y las relaciones humanas más sencillas son deformadas de un modo aterrador. Fragmentos de amor, banalidad, pruebas sofisticadas que se amplían hasta lo inconcebible, situaciones que no contienen el sentido previsto. Miles de fracciones de la vida habitual son extraídos y vinculados entre sí en un orden asimétrico (pp. 66-67).

La ley verdadera solo podría manifestarse desde la perspectiva de la verdad que la circunda, pero nos encontramos en una era en la que lo verdadero no tiene lugar en el mundo, todo se precipita en un horror al que ningún otro podría superar, y que envuelve a los fenómenos y las conversaciones. Así, «solo el soñador, el hombre desgarrado en el sueño conoce quizás la ley inasible» (p. 67). El ensayo se cierra destacando, como en publicaciones anteriores, la sobriedad del lenguaje y del pensamiento de Kafka, que, en los escritos de este, al mismo tiempo, se unen y ocultan su esencia. Las observaciones finales sobre *El desaparecido* repiten de manera casi textual el final de la reseña de 1927.

## 6. Las grietas y los laberintos en la construcción de la Modernidad

Si el artículo de *Le Monde* es más superficial que las anteriores reseñas y no avanza demasiado respecto de lo expuesto en ellas, el siguiente, de 1931, escrito en ocasión de la edición al cuidado de Max Brod, de un

---

demás por el hecho de que se le escapaban y aparecían en lugares en los que ella jamás habría sospechado que se encontrarán: en la cocina, en el vestíbulo, incluso en el baño» (p. 185).

<sup>16</sup> «Franz Kafka». El artículo apareció en traducción al francés (sin datos sobre el traductor) en *Le Monde* el 29/9/1928.

conjunto de narraciones y aforismos póstumos de Kafka, constituye el análisis más extenso y exhaustivo realizado por Kracauer sobre la obra del autor checo.<sup>17</sup> Es revelador que sea el único de los ensayos sobre Kafka incluido en la célebre compilación de posguerra *El ornamento de la masa* (1963). Encontramos en él una serie de innovaciones respecto de los análisis anteriores, aun cuando emergen, aquí y allá, motivos presentes en estos. Así, por ejemplo, las referencias al mundo kafkiano como un mundo separado de la verdad, o al trabajo con lo onírico. Una primera novedad es la vinculación expresa de los escritos de Kafka con las circunstancias sociales e históricas; pero esta articulación —con la que se abre y se cierra el ensayo— se diferencia netamente de las tentativas sociologistas vigentes en la época y sugiere una lectura *política* de Kafka que en algunos puntos anticipa, por ejemplo, la que hará años más tarde Günther Anders. La realidad histórica aparece, en la producción tardía del escritor checo —precisamente, la que se incluye en la compilación reseñada— como un oscuro trasfondo omnipresente más que como una elaboración mimética ostensible e inmediata. Los escritos de la última fase surgieron en los años de la Primera Guerra Mundial, de la revolución y la inflación, y aunque «ni una sola palabra en todo el volumen se refiere directamente a estos acontecimientos», estos «no dejan de formar parte de sus presupuestos. Tal vez solo su irrupción ha capacitado a Kafka para medir y reconstruir la confusión en el mundo» (Kracauer, 2006, p. 317). Una segunda particularidad de este ensayo tiene que ver con su forma de composición: Kracauer va relevando una serie de motivos y temas de la narrativa y la prosa breves de Kafka y teje con ellos una constelación a partir de la cual es posible reconstruir un perfil a la vez consistente y convincente del autor y su obra. La estructura no es en modo alguno aleatoria y, sin embargo, la escritura da la impresión de un avance tentativo, vacilante a través de un territorio desconocido, para emplear una imagen muy cara al autor.<sup>18</sup> Una primera estación está dedicada, sugestivamente, al motivo de *la construcción*, que ingresa a través de un análisis del cuento que lleva precisamente ese título, pero que reaparecerá recurrentemente a lo largo del ensayo; en general, a fin de designar los afanes de los seres humanos extraviados y confundidos. Construcciones como la que ejecuta el topo, o como la que erige, generación tras generación, la comunidad de las «Investigaciones de un perro» sugieren algo que va más allá de las estrictas circunstancias del mundo narrativo y que sería lícito identificar —siendo más explícitos que Kracauer— con la modernidad. Es conocido que Max Weber comparó a esta con un sofocante estuche o carcasa de acero [ein stahlhartes Gehäuse] que se ha colocado a sí misma la humanidad, de la que esta no puede deshacerse ni puede transformar sustancialmente, y dentro de la cual con todo se ve obligada a vivir. A semejanza de esta «segunda naturaleza», tan amenazante y mortal para los seres humanos como la primera naturaleza mítica, pero que se distingue de esta por haber sido creada por aquellos, la construcción de «Investigaciones» procura generar una seguridad inalcanzable para los humanos. Pero cuanto más sistemáticamente se aplican estos a realizarla, «tanto menos pueden respirar en ella; cuanto más se esfuerzan en ejecutarla hasta el final, tanto más inevitablemente se les convierte en prisión» (Kracauer, 2006, p. 624). La edificación del proyecto se ha vuelto tan ineludible para la humanidad como lo es para esta el temor que de ella emana: la angustia [Angst], presente ya en las anteriores reseñas, es ejemplificada ahora con la que produce en el topo el posible asedio de todos los poderes imaginables. Como esa angustia quiere también suprimir todas las inseguridades que vienen dadas con la existencia criatural, la construcción es una obra de ofuscación. De ahí su oscuridad; de ahí que sus galerías y escenarios laberínticos se desplieguen en la noche subterránea. Ya se había hecho referencia a lo laberíntico en el comentario sobre *El desaparecido*; aquí este motivo encuentra un marco más amplio, ya sea en relación con la intrincada ramificación del mundo burocratizado o con el dédalo de derivaciones subterráneas del universo mítico. La angustia desesperada se encuentra íntimamente vinculada con las sofisticadas sutilezas del sistema de construcción. En la medida en que este es producto de la preocupación [Sorge] del animal, que se empeña en alcanzar una cuestionable autoafirmación, genera, a su vez, una nueva preocupación: un enredo que progresivamente va anulando la libertad de acción del constructor. La empresa (y, en un sentido velado: la civilización moderna) se revela en definitiva inútil, y aun perjudicial: las medidas inspiradas por la angustia existencial ponen en riesgo finalmente la existencia. Como una construcción que no emana de la angustia, sino de la confusión entiende Kafka a la ciencia. A fin de ilustrar esto, examina Kracauer la narración «El topo gigante», en la que se cuenta

<sup>17</sup> «Zu Franz Kafkas nachgelassenen Schriften» [«Sobre los escritos póstumos de Franz Kafka»]. Publicado en la *Frankfurter Zeitung* los días 3 y 9/9/1931.

<sup>18</sup> Así, el primer capítulo de *Los empleados* lleva como título «Territorio desconocido», y en el primer párrafo de la introducción a *Historia*, el autor declara que toda su vida intelectual estuvo dedicada a «la rehabilitación de objetivos y modos de ser que aún carecen de nombre y que por ello son pasados por alto o juzgados erróneamente» (Kracauer, 2010, p. 52). Entre esos modos se encuentra la historia, que «indica una disposición del pensamiento y define una región de la realidad que, a pesar de todo lo que ha sido escrito al respecto, son aún, en buena medida, *terra incognita*» (Kracauer, 2006, p. 317).

acerca de cómo el pequeño descubrimiento de un maestro de aldea termina perdiéndose entre las ramificaciones inextricables de la institución científica. Así como la angustia animal termina en el laberinto que ella misma ha creado, así también el espíritu lo hace en los excesos de la ciencia.

El perro investigador intuye una ciencia distinta de la hoy dominante: una ciencia última que conduce a colocar la libertad por encima de todo lo demás. Esta nebulosa, vislumbre de una ciencia verdadera y ligada a la libertad, permite ante todo destacar *ex negativo* que nuestro mundo (moderno) es el sitio de la no verdad, en el que ejecutamos nuestras construcciones que, en contra de nuestros designios iniciales, solo consiguen obstruirnos la vista. De manera subrepticia, pero fácil de dilucidar, sugiere Kracauer que Kafka, al describir la cueva del topo, ha tenido en mente «aquellas organizaciones humanas cuyos triunfos son trincheras, alambradas y proyectos financieros de amplias ramificaciones» (Kracauer, 2006, p. 321). La incierta conjetura de una ciencia verdadera en el pasado funciona en el fondo como una desmentida de la fe en el progreso. Esta lectura introduce una observación que ya encontramos en las anteriores reseñas: la de que toda la obra kafkiana gira en torno al conocimiento de que el nuestro es un mundo separado de la palabra verdadera. Ese conocimiento fundamenta la parábola sobre la construcción sombría. Solo que el hecho de que las anteriores generaciones hayan estado más próximas a la palabra verdadera no significa que aquellas hayan sido mejores que las actuales, y en las declaraciones del perro investigador que afirman esto halla Kracauer una constatación de que el escritor checo no era un romántico nostálgico del pasado. Si es la pereza —que en otro contexto menciona Kafka como el principal de los pecados capitales— lo que ha llevado a los perros pretéritos a extraviarse, y a los seres humanos de «El escudo de la ciudad» a abandonar la construcción de la Torre de Babel para entregarse a la edificación de la Muralla Terrena, lo que le interesa ante todo a Kracauer es destacar que más importante que la negligencia antigua es el acento puesto por los narradores *en el recuerdo de la pérdida de la palabra verdadera*. Este es un *leitmotiv* fundamental que reaparece, con fatal frecuencia, en Kafka; así, en la leyenda sobre el emperador agonizante, que le envía al lector un mensaje que jamás podría llegarle.

El perro investigador pertenece, según Kracauer, a la estirpe de esos *outsiders* kafkianos que —como en varios sentidos el propio autor empírico— se niegan a sucumbir sin resistencias al canto de sirenas del coro general de la comunidad canina. A diferencia de los integrantes de esta, el investigador pregunta incansablemente por lo que, según los hábitos vigentes, no debe ser preguntado. La invariable respuesta de la comunidad es el silencio; ese obstinado silencio ante las *cosas decisivas* que se alza una y otra vez como un muro ante el preguntador y que pertenece a las amargas experiencias fundamentales que hace la pequeña caterva de los preguntadores. Si el investigador está condenado a la soledad, los otros son aliados mudos que encuentran la felicidad en su *cálido estar juntos*. Cuando no callan, estos o bien eluden la respuesta requerida, o bien buscan sumergir en el olvido su modo particular de vida mediante un parloteo [Geschwätz] insoportable. Habría que ver en esto un signo de decadencia; como en el Benjamin de «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del ser humano», que asocia la caída con la pérdida de la inmediatez en la comunicación y con el momento en que el ser humano abandonó «la inmediatez en la comunicación de lo concreto —el nombre— y cayó en el abismo de la comunicabilidad de toda comunicación, de la palabra como medio, de la palabra vana; en el abismo del parloteo» (Benjamin, 1991, p. 154).<sup>19</sup> El perro investigador quiere instar a sus compañeros para que se eleven hacia la libertad, pero «en el mismo instante en que cree elevarse y sortear el obstáculo decisivo, se le opone una nueva resistencia que simplemente no puede vencer. Una música resuena y lo obliga a renunciar. Esta es para Kafka la forma suprema del silencio» (Kracauer, 2006, p. 324). Cuando, ya anciano, se dispone a realizar un experimento que exige el ayuno, el investigador se ve estorbado por un perro extraño que entona un canto mágico. En el curso de la conversación con el extraño, este le pregunta: «¿No comprendes lo evidente?». Es que lo evidente es «el último subterfugio de los mantenedores de esta vida de rango inferior, el extremo baluarte tras del cual se atrincheran los guardianes del silencio» (Kracauer, 2006, p. 325).

Si el análisis de «Investigaciones de un perro» sugería ya afinidades entre el narrador y el autor empírico, las correspondencias son explicitadas en el párrafo siguiente, que afirma que la mirada que Kafka arroja sobre el mundo es como la de alguien que ha sido confinado al mundo y que, en su camino, se ve obligado a retornar a los lugares en que vive el emperador y en que rigen leyes desconocidas. Su comportamiento es similar al de aquel que acaba de despertarse y que, en su estado de semivigilia, querría retornar al sueño en el que se encontraba la solución de todos los enigmas. Aún cree poder aferrar y saborear la palabra clave, pero entretanto ha comenzado a desvanecerse la figura, insuperablemente clara, en que el mundo se ha fusionado bajo el signo del misterio manifiesto. La labor de Kafka es descripta en términos que una vez más, pero de

<sup>19</sup> A la vista de las características de las traducciones existentes, preferimos ofrecer una propia.

manera más concreta y expresiva que en la reseña de *El proceso*, evoca motivos de la tradición cabalística y de la alegoresis barroca descrita por Benjamin en el libro sobre el *Trauerspiel*. En efecto, Kafka se esfuerza, en medio de tormentos,

en capturar sus partes hechas pedazos que, además, comienzan a reunirse de nuevo de manera aberrante, y cuanto menos consigue la reconstrucción de la espléndida imagen desaparecida, tanto más desesperadamente la persigue entre los fragmentos dispersos a fin de retenerlos y, en la medida de lo posible, ordenarlos. Esta caza es la que determina el proceder artístico de Kafka (Kracauer, 2006, pp. 325-326).

De manera parecida, según Benjamin, la tarea infinita y desesperada del alegorista consistía en componer con los fragmentos configuraciones arbitrarias, ante la ineptitud de restituir la totalidad originaria. Consignado a un mundo desprovisto de lazos con lo trascendente, el alegorista se limita a reordenar los retazos de las alegorías sin encontrarse, por ello, más próximo a capturar un sentido no arbitrario. Como ha escrito Max Pensky, a propósito del tratado benjaminiano, cuantas más alegorías construye el cavilador con vistas a recuperar el sentido genuino, «cuanto más se multiplica y entrelaza la red de referencias alegóricas, tanto más distante se encuentra esta meta, tanto más profundamente se sumerge el alegorista en el pozo de la subjetividad» (Pensky, 1993, p. 127). El alegorista acumula alegorías sobre alegorías, y el conocimiento muerto continúa acrecentándose, de modo que la antinomia de lo alegórico «se torna un *Teufelskreis*, un círculo demoníaco. Este círculo inscribe dentro de ello la misma perspectiva que Benjamin había sugerido en el ensayo sobre el lenguaje: la identidad última entre conocimiento subjetivo y mal» (Pensky, 1993, p. 127). Si el *Trauerspiel* remite a un mundo caído en estado de naturaleza, cuya desintegración encuentra su expresión más adecuada en un arte que, como el alegórico, trabaja sobre la fragmentación del cuerpo despedazado y de la ruina, el Kafka de Kracauer rinde cuentas, de manera rigurosa, de que «el mundo confundido que recorre en todas direcciones no es sino una nada» (Kracauer, 2006, p. 326).

Los análisis anteriores subrayaban el parentesco insidioso de las novelas kafkianas con el cuento maravilloso. Ahora Kracauer sugiere ver, en cambio, en las narraciones del autor checo, novelas de aventuras invertidas en las que el héroe no conquista el mundo, sino que este se sale de quicio ante las errancias de aquel. En un universo en el que Don Quijote solo existe como un demonio de Sancho, Kafka se ve inducido a alejar de sí la razón que, a pesar de su rigor lógico, es ineficaz, y la acompaña a través de la espesura de las circunstancias humanas. Es justamente a través de la intromisión continua de la razón que queda expuesta la dolencia del mundo. Si dominara en este la tontería, podría esperarse que la lucidez logre alguna vez transformarlo; pero esa expectativa se ve frustrada por la inutilidad fáctica de las reflexiones racionales.

La obra de Kafka está colmada de reflexiones, reparos y reservas racionales y realistas que invariablemente terminan perdiéndose en el vacío. Si la locura de los planificadores kafkianos, como la de Hamlet, posee un método, son precisamente las consideraciones metódicas las que corroboran la demencia del mundo. Este no es un sueño; al contrario: es real, pero no es un algo que pone tanto más al descubierto su nulidad cuanto más consistentemente se conduce. En esta forma de existencia segrega seres que no se le aparecen jamás al observador promedio, sino a aquel que regresa y que discierne aún el aroma de la palabra verdadera:

Seres míticos, subordinados al confuso murmullo de la vida y de su razonamiento. Entre ellos se encuentran el innominado animal subterráneo, que deniega la intuición, y el helado Jinete del cubo, que se abalanza en su cubo sobre la carbonería, sin que la mujer del carbonero lo percibiese. No son espíritus, ni fantasmas, sino encarnaciones vivientes del estado contemporáneo del mundo, en donde, en lugar de reyes, solo hay correos (Kracauer, 2006, p. 328).

Las reflexiones sobre «Durante la construcción de la muralla china» le permiten a Kracauer reintroducir el motivo de la construcción, el cual está conectado, ahora, con la ya mencionada oposición entre el mundo antiguo y los tiempos más recientes —podría haber escrito en realidad Kracauer, en los términos del propio Kafka: entre la vieja ley y la nueva—. En aquellos, la construcción era todavía más laxa; en el presente predomina, en cambio, una hermética clausura. Una vez más se dice que el propósito del escritor no era presentar la forma de existencia antigua como una utopía realizada, sino destacar el carácter cerrado [Verschlossenheit] del estado actual. Los antiguos tiempos, que han dado ocasión a las historias «viejas, aunque propiamente simples» (Kracauer, 2006, p. 329), remiten a un modo de vida desvanecido en el que la criatura humana,

«correctamente ordenada, aún no tapaba por angustia vital y falsa necesidad de protección los vacíos, cuya presencia evidentemente le permitía prestar oídos al eco de la palabra verdadera» (Kracauer, 2006, p. 330, traducción modificada). La luz de los antiguos tiempos irradia en la actualidad, no a fin de devolvernos al brillo de aquellos, sino para iluminar nuestras tinieblas tan solo lo suficiente para que podamos dar el siguiente paso.

Señalamos que el artículo se abre y se cierra con referencias a la política y a la historia. A la luz de las condiciones en que fue escrito y publicado, marcadas por el (todavía resistible) ascenso del nazismo, es llamativo que, en las últimas páginas, Kracauer se detenga a comentar el único pasaje en la obra de Kafka que, de acuerdo con el saber del autor, se refiere a la revolución. Se trata del siguiente aforismo: «El instante decisivo de la evolución humana es continuo. Por eso, los movimientos espirituales revolucionarios que declaran que todo lo anterior es nulo tienen razón, pues aún no ha sucedido nada» (Kafka, 1994, p. 229). Kracauer se apropia de una manera muy particular de la oscuridad del texto en la medida en que plantea —practicando una variación con un giro alemán intraducible— que la idea en él formulada va directamente al grano,<sup>20</sup> de un modo que resulta totalmente ajeno al mundo [Welt-fremd], en la casa de este: se aproxima demasiado al lenguaje del mundo como para no estar expuesto a confusiones (¿y no podría decirse esto mismo sobre la interpretación que hace Kracauer del aforismo de Kafka?). En todo caso, lo que el reseñista destaca es que la resolución

con que aprueba la radicalidad de los movimientos espirituales extrae su derecho del presentimiento del camino verdadero. Kafka evita llevar la revolución a ese punto, quizá por aquella incertidumbre antes mencionada; pero no deja de explicitar en diferentes lugares su presentimiento. Abrir el techo de la vida vil: solo la comunidad poseería, según él, la fuerza explosiva (Kracauer, 2006, pp. 331-332).

Estas observaciones dan cuenta solo de la intuición que, en aquel entonces, con los materiales insuficientes con los que podía contar, tenía Kracauer sobre la perspectiva de Kafka acerca de los movimientos emancipadores. Entretanto ha aumentado en una medida considerable la cantidad y calidad de conocimientos que poseemos acerca de la opinión y aun la colaboración del escritor con, por ejemplo, el pensamiento y la praxis anarquista de su tiempo.<sup>21</sup> Da buena cuenta de la penetración crítica de Kracauer que este haya descubierto que la identificación radical de Kafka con la condición de *outsider* convivía con un intenso anhelo de comunidad. Décadas más tarde, Marthe Robert habría de llamar la atención sobre el desgarramiento kafkiano entre la añoranza por la comunidad y el individualismo ilimitado y habría de revisar algunas de las tentativas del escritor checo para salir del dilema entre el afán de «liberarse de las coacciones colectivas» (1985, p. 24) y, al mismo tiempo, el deseo de «abrirse al calor de la comunidad» (p. 117). Este dilema se reproduce en la propia ficción en la que conviven, en esta, dos ideales artísticos en principio opuestos: uno solipsista, «individualista hasta el extremo» y otro que remite a «un arte con profundas raíces en un suelo, en una tradición, en una historia» (p. 575). Lo que Kracauer subraya, en sugestiva conexión con la presencia de la idea de revolución, es que la salvación es en Kafka un proyecto necesariamente colectivo. Es esto precisamente lo que detecta en un pasaje de «Sobre la cuestión de las leyes» que, visto en su contexto, resulta más enigmático de lo que sugiere el reseñista, pero que podría ser entendido en el sentido que este propone: «La turbiedad de esta perspectiva para el presente solo se ve aclarada por la fe en que llegue alguna vez el día en que la tradición y su investigación pongan un punto final a la situación, respirando aliviadas; por así decirlo, el día en que todo se clarifique, la ley pertenezca al pueblo y la nobleza desaparezca» (Kafka, 2003, p. 716; traducción modificada). La convicción sobre la naturaleza colectiva de la emancipación va de la mano de la plena ausencia de certezas acerca de la efectiva realización de esta: «No hay seguridad ninguna y, junto a la fe en una próxima salvación en el más acá, está la otra creencia de que la confusión del mundo no puede ser abolida, pero que no conduce propiamente a la confusión» (Kracauer, 2006, p. 332). Pugnán, polémicamente con la esperanza en la liberación, las seducciones de la soledad y las amenazas de una catástrofe última e inminente, como la que profetiza el final del cuento «El escudo de la ciudad». Solo que las distopías apocalípticas son tan inciertas como la lejana utopía de un reencuentro con la justicia y la palabra verdadera. «En este lugar jamás he estado aún: se respira de otra manera; más deslumbrante que el sol brilla, junto a este, una estrella» (Kafka, 1994, p. 231). Lo que parece sugerir Kracauer es que este sitio podría ser entendido como el lugar de la utopía alcanzada; por eso se

<sup>20</sup> «Welt-fremd fällt dieser Gedanke mit der Tür ins Haus der Welt» (Kracauer, 2011, 5.3, p. 633).

<sup>21</sup> Cf. por ejemplo Löwy (2017).

cierra el ensayo diciendo: «Aquí permanecemos nosotros, con esta nostalgia no confirmada por el lugar de la libertad» (Kracauer, 2006, p. 333).

El artículo de 1931 representa la más amplia y consistente aproximación kracaueriana a la obra de Kafka. Tanto por la originalidad y profundidad del análisis como por la solidez argumentativa y la sutileza formal —apreciable en la estructura y en el estilo del ensayo—. Este se encuentra entre las mejores publicaciones del autor correspondientes al período de Weimar. Llama la atención, sin embargo, la ausencia de algunos hallazgos que aparecían en las publicaciones anteriores sobre Kafka. La más llamativa es la de las comparaciones con el cuento maravilloso. ¿Habría que concluir que Kracauer consideró que las posibilidades de trabajo en ese cotejo quedaron agotadas con las reseñas anteriores? Sin embargo, la narrativa breve del escritor checo podría haber brindado una ocasión incluso mejor que las novelas para una tarea semejante. Basta con revisar la tradición crítica posterior para advertir que narraciones como *La metamorfosis*; *Blumfeld, el solterón*; «Preocupaciones de un padre de familia» o *Un médico rural* han sido con frecuencia leídas como variaciones sobre la forma popular del *Volksmärchen*.<sup>22</sup> Como prueba de que Kracauer continuaba considerando válida esa clave de lectura puede aducirse el manuscrito «Franz Kafka. Sobre su novela *El proceso*»,<sup>23</sup> publicado en francés con el título «El Universo de Franz Kafka».<sup>24</sup> Este artículo, escrito muy probablemente en 1934, es en gran medida una paráfrasis de las primeras reseñas, y reafirma que, si es cierto que

el cuento maravilloso genuino hace que la verdad triunfe sobre el engaño demoníaco y la violencia ciega, es posible concebir sus obras [*id est*: las de Kafka] como cuentos maravillosos invertidos. En los cuentos maravillosos, los animales hablan si es que la verdad debe ponerse al descubierto; en *El proceso*, el discurso humano empeñado en alcanzar el esclarecimiento no hace más que alejarse cada vez más de su meta (Kracauer, 2011, 5.4, p. 502).

Llamativo es también que este artículo se cierre con una nueva referencia a la mirada medusea. Sugiere, como anticipamos, una puesta en paralelo con las reflexiones tardías sobre la fotografía y el cine: en el libro póstumo sobre la historia, Kracauer hace referencia al lenguaje de ambos medios como un instrumento para que el ser humano contemple cara a cara a la muerte sin eludirla, pero a la vez sin sentirse agobiado por una observación directa, carente de mediaciones. Estas reflexiones se encontraban insinuadas en *Teoría del cine* precisamente a partir de una reinterpretación del mito de Medusa. Como indica Enzo Traverso:

A semejanza de Perseo, que, aconsejado por Atenea, logra cortar la cabeza de la Medusa sin mirar jamás su rostro, sino solamente su reflejo sobre su propio escudo, podemos aprehender una realidad insoportable —de la cual, si no, nuestra mirada se apartaría horrorizada— gracias a su imagen reflejada por una pantalla de cine. (...) Las imágenes de los campos de la muerte ofrecen la posibilidad de «integrar en la memoria (...) el rostro de las cosas». Es precisamente en esa relación dialéctica entre imagen y memoria donde reside, para Kracauer, la potencialidad «redentora» del cine (Traverso, 2010, pp. 50-51).

*Teoría del cine* es, como ha escrito Nia Perivolaropoulou, una «estética cinematográfica después de Auschwitz» (Perivolaropoulou, 2010, p. 72) cuyo autor está empeñado en reflexionar sobre los instrumentos que el cine ofrece para enfrentar una realidad signada por la experiencia del horror. Kracauer piensa que, de cara a los efectos potencialmente paralizadores de este, la estrategia más adecuada es adoptar una perspectiva distanciada, que aspire a una sobriedad fiel a los hechos y que excluya la apelación al efecto fascinador de las bellas imágenes. En *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas* (publicado póstumamente en 1969) se afirma que el sufrimiento humano parece demandar un tratamiento impersonal: la conciencia del artista se pone de manifiesto sin artificios en la fotografía. Tal vez habría que pensar, a partir de esto último, en una nueva correspondencia entre, por un lado, el lenguaje de la fotografía y del cine y, por otro, el de las narraciones de Kafka: la consistencia de la prosa kafiiana, de la que se hablaba ya en la reseña de *El proceso*, que tan a menu-

<sup>22</sup> Cf. por ejemplo, para el caso de *La metamorfosis*, Fingerhut (1994, pp. 57-58); Poppe (2010, pp. 167-168).

<sup>23</sup> «Franz Kafka. Zu seinem Roman *Der Prozess*».

<sup>24</sup> «L'Univers de Franz Kafka». Esta versión francesa apareció el 31/1/1934, en traducción de Lucienne Astruc, en la revista 1934. La versión alemana mecanografiada lleva el subtítulo en francés: «À propos de son roman: *Le procès*» [«A propósito de su novela *El proceso*»].

do presenta la apariencia de un informe impasible, *objetivo*, podría ofrecer un equivalente apropiado para esa impersonalidad que el Kracauer tardío exige para el tratamiento cinematográfico del horror histórico.

## 7. La particularidad del abordaje kracaueriano

Si nos preguntamos por lo que hay de peculiar en los análisis kracauerianos de Kafka, podríamos comenzar, por un lado, destacando las circunstancias en las que fueron escritos los diferentes artículos: no son el resultado de un largo proceso de estudio y escritura, sino reseñas redactadas, en la mayoría de los casos, bajo las condiciones de premura a menudo extrema que imponían las publicaciones periódicas. Resultan, entonces, tanto más sorprendentes la calidad estilística y argumentativa de los ensayos. Por otro lado, estos desarrollan una aproximación a la obra narrativa y aforística kafiiana que anticipa varios análisis posteriores. La impugnación de los estudios que, basados en alguna variedad de *teologismo vulgar*, se obstinan en reducir mecánicamente las novelas y cuentos a la ilustración de algún pensamiento religioso, y la propuesta de una lectura plenamente secular de Kafka en la que, con todo, se sugieren motivos cabalísticos y gnósticos, anticipan los acercamientos a Kafka de Benjamin y Adorno. El énfasis sobre la extraterritorialidad de los protagonistas de las novelas antecede ampliamente las lecturas de Ernst Fischer y Günther Anders. Con las reflexiones de este último muestran especiales coincidencias las interpretaciones de Kracauer: en «Kafka. Pro und contra», Anders subraya la centralidad de la figura del extranjero en las narraciones del escritor checo; pero el ensayo de Anders fue publicado recién en 1951. Otras coincidencias podrían detectarse; así, el énfasis —inspirado por las consideraciones de Marx sobre el carácter fetichista de la mercancía— que ambos críticos ponen en la autonomía que, en Kafka, asumen los objetos frente a los seres humanos. Ambos comparten también la convicción de que el autor de *El castillo*, con su excepcional capacidad de abstracción, consigue captar la dinámica del capitalismo contemporáneo, e incluso anticipar desarrollos de este, de manera mucho más precisa y profunda que otros autores directamente abocados a la reproducción mimética de la superficie de la realidad. Anders reconoció un elemento insidiosamente realista en Kafka en la manera en que este plasma personajes reducidos a funciones. En aquellas figuras, cuya íntegra personalidad ha sido absorbida por la profesión, descubre lúcidamente Anders anticipos de los criminales burócratas del fascismo; así, en el azotador de *El proceso*, quien, ante los intentos de soborno que realiza Josef K., a fin de que aquel interrumpa sus torturas, cándidamente responde que ha sido contratado para ser azotador y, en consecuencia, azota (Anders, 1993, pp. 78-79). Anders detectó la manifestación de una conciencia anticipatoria en Kafka a partir del conocimiento y el padecimiento personales de la dictadura nazi. Lo llamativo en la lectura de Kracauer es que encuentre elementos análogos en el escritor checo *antes* de Auschwitz. La conciencia anticipatoria puede ser, ahora también, cargada en la cuenta del crítico, quien no solo en sus análisis sobre Kafka reveló una inusual aptitud para prever aspectos de los posteriores fascismos. No llama la atención que sus escritos contemporáneos o posteriores a estos últimos hayan podido extraer tantos elementos de la reflexión temprana, como puede verse, por ejemplo, en *Propaganda totalitaria* (1936-38), en el *Offenbach* (1937) o en *De Caligari a Hitler* (1947). La lectura de *Los empleados* pone de manifiesto en qué medida consiguió el autor intuir, en el mundo de los *White Collars* berlineses de finales de la década de 1920, formas de conciencia que habrían de alcanzar un grado de ofuscación extrema con la ascensión del nacionalsocialismo.

Con Anders comparte Kracauer el interés en desarrollar *una lectura histórica y política* de Kafka que elude las trivialidades del biografismo. Parafraseando a Adorno, podría decirse que, en las indagaciones del ensayista alemán, son los textos mismos los que comienzan hablar, bajo la atenta mirada del pensamiento. La imagen que se perfila del autor checo —ante todo, en el ensayo de 1931— es la de un lúcido anatomista de la modernidad que, eludiendo todo naturalismo, logra captar algunas de las dimensiones esenciales de una era dominada por la abstracción. Kracauer observa, agudamente, cómo a fin de destacar en forma más palmaria las peculiaridades del mundo moderno (y, en particular, para propiciar en los lectores una mirada *extrañada* sobre este), Kafka las ha contrastado con un orden social premoderno en el que los seres humanos se habrían hallado más cerca de la palabra verdadera. Por otro lado, Kracauer sugiere —anticipando interpretaciones posteriores— una red de relaciones con géneros narrativos populares, como la leyenda, la saga y, en particular, el cuento maravilloso.<sup>25</sup> La referencia a estos no solo apunta a reconocer motivos comunes, sino también a

<sup>25</sup> La tradición crítica posterior volverá a menudo sobre esta asociación de la narrativa kafiiana con el *Märchen*; cf. por ejemplo Hermanns (1994). Ya Benjamin trató acerca de ella en su célebre artículo en ocasión del 10.º aniversario de la muerte de Kafka. Es llamativa la existencia de un análisis latinoamericano que propone analizar *La metamorfosis* como un cuento maravi-

reforzar el cotejo con las formas de experiencia y sociabilidad anteriores a la modernidad. Como resalta también Kracauer, existe en Kafka un intenso anhelo de comunidad y una convicción profunda en que una forma efectiva de emancipación —y de aproximación a la verdad— solo podría ser un emprendimiento conjunto de las sociedades: una tarea particularmente difícil de cumplir en una era signada por la convergencia fatídica de un colectivismo alienante y cosificador y un individualismo exacerbado. La consideración del trabajo con el mito es importante porque antecede los ensayos de Benjamin y Adorno, pero también porque discrepa en varios puntos del abordaje de ambos pensadores. Otra coincidencia importante con estos es la apelación a claves gnósticas y cabalísticas para fundamentar una lectura esencialmente secular. No solo los artículos de Benjamin, sino también la correspondencia con Scholem permiten reconstruir con bastante detalle la función de los motivos cabalísticos en la metodología del análisis crítico de Kafka,<sup>26</sup> que en varios aspectos podría cotejarse con la dialéctica entre teología y marxismo expresada en la primera de las *Tesis sobre el concepto de historia*. En Kracauer emergían ya, como vimos, elementos similares que remitían a la cábala luriánica, y que continuarán sosteniendo la comprensión de la modernidad en la obra posterior del ensayista alemán. Dicha comprensión adquiere densidad a partir del diálogo productivo, no solo con Marx y del marxismo contemporáneo a Kracauer, sino también con Max Weber y Georg Simmel. Estas influencias se hacen visibles particularmente en el artículo de 1931, que muestran correspondencias significativas con las investigaciones dialécticas sobre la modernidad desplegadas en ensayos tales como «El ornamento de la masa» o *Los empleados*. Estos paralelismos se tornan explícitos en un pasaje de este último ensayo, en el que se comenta que, en las obras de Kafka, «han quedado para siempre plasmados la intrincada gran empresa humana —cuya atrocidad recuerda los castillos de bribones para niños fabricados en papel maché— y el carácter inaccesible de la instancia más elevada» (Kracauer, 2008, p. 140). La demanda del pequeñoburgués empobrecido,

que hasta en el lenguaje parece haber sido tomada en préstamo a Kafka, representa sin duda un caso extremo, pero indica con suma precisión el lugar típico que ocupa el superior intermedio —en general, el jefe de departamento— en la gran empresa moderna. Su posición, comparable con la de un militar de bajo rango, es tan importante porque las relaciones entre las esferas de la empresa se han tornado, a través de la racionalización, aún más abstractas que en el pasado. Cuanto más planificada se encuentra la racionalización, tanto menos tienen que ver los hombres entre sí (Kracauer, 2008, pp. 140-141).

La presentación de Kafka como un observador lúcido de la esencia, y no de la apariencia de la modernidad, podría ser puesto en relación con los análisis posteriores de Ernst Fischer. Pero estos muestran una diferencia significativa con los de Kracauer: Fischer destaca la vinculación de la literatura kafkiana con las circunstancias materiales e ideológicas de Praga y, en términos más amplios, de la monarquía de los Habsburgo (cf. Fischer, 1977, pp. 114-123), una dimensión cardinal que está prácticamente ausente en los análisis del ensayista alemán. En cuanto al análisis de las novelas, es característico que Kracauer juzgue que personajes tales como Josef K. o el agrimensor están desprovistos de una psicología propia y representan algo así como la condición general del ser humano moderno. Así, en la reseña de *El proceso* se dice, a propósito de los caracteres de la novela, que «no importan los rasgos psicológicamente comprensibles de su esencia» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 307). Pero es justo decir que esta aproximación a los personajes es un lugar común —y un preconcepto— habitual en la tradición crítica temprana; hubo que esperar la aparición de análisis tan revulsivos como los de Walter Sokel (1983) para comprender hasta qué punto los protagonistas de las novelas poseen una caracterización mucho más compleja, tanto en términos psicológicos como sociales, de lo que antes se consideraba. Señalar estas insuficiencias no supone de ningún modo una impugnación de los análisis kracauerianos: estos representan, como hemos comentado, aportes agudos y originales por parte de uno de los más grandes intelectuales alemanes del período de la República de Weimar.

---

lloso con los signos invertidos: nos referimos al artículo «Uma barata é uma barata é uma barata» (1961), de Roberto Schwarz, importante en la historia de la recepción latinoamericana de Kafka. Sobre el artículo de Schwarz existe un minucioso análisis de Edson Roberto de Oliveira da Silva (2022).

<sup>26</sup> La correspondencia ha sido publicada en castellano en Benjamin (2014, pp. 85-121). Esta edición reúne otros materiales importantes para el estudio de las aproximaciones de Benjamin (y de otros autores, como Adorno, Brecht, Scholem y Kraft) a la obra de Kafka.

## Referencias bibliográficas

- Anders, G. (1993). Kafka, pro und contra. Die *Prozess*-Unterlagen. En G. Anders, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur* (pp. 45-131). Munich: Beck.
- Benjamin, W. (1991). Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. En R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (ed.), Th. W. Adorno, & G. Scholem, *Gesammelte Schriften*, vol. II (pp. 140-157). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2014). *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Hermann Schweppenhäuser (ed.), Mariana Dimópulos (trad, pról. y notas). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Engel, M. (2010). Der Verschollene. En M. Engels & B. Auerochs (eds.), *Kafka Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (pp. 175-191). Stuttgart: Metzler.
- Fingerhut, K. (1994). Die Verwandlung. En M. Müller (ed.), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen* (pp. 42-74). Stuttgart: Reclam.
- Fischer, E. (1977). Franz Kafka. En E. Fischer, & P. Madrigal (trad.), *Literatura y crisis de la civilización europea* (pp. 103-167). Barcelona: Icaria.
- Hermanns, J. (2004). *Franz Kafka – Die Verwandlung – Ein Antimärchen?* München: Grin.
- Kafka, F. (1994). *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*. En F. Kafka, *Gesammelte Schriften in zwölf Bänden*, vol. 6. Frankfurt/M: Fischer.
- Kafka, F. (2003). *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*. J. Llovet (ed.). A. Kovacsics, J. Parra Contreras y J. J. del Solar (trads.). J. Llovet (pról.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Kafka, F. (2017). *El desaparecido (América)*. M. Vedda (ed., trad. y notas). Buenos Aires: Gorla.
- Kracauer, S. (2004). *Schriften zum Film* (vol. 6.1-6.3). En I. Mülder-Bach, & I. Belke (eds.), *Werke*, 9 vol. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. V. Jarque (ed., trad. y notas). Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados*. M. Vedda (trad., postfacio y notas). W. Benjamin (pref.). Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. M. Vedda (introd.), M. G. Marando, & A. D'Ambrosio (trads.). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Kracauer, S. (2011). *Essays, Feuilletons, Rezensionen* (vols. 5.1-5.4). En I. Münder-Bach, & I. Belke (eds.). *Werke*, 9 vol. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2018). *Ginster. Escrito por él mismo*. M. Vedda (ed., introd. y trad.). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Löwy, M. (2007). *Franz Kafka, soñador insumiso*. E. Cazenave Tapie y A. Pallaumail (trads.). México: Taurus.
- Machado, C. E. J. (2010). La crítica de Siegfried Kracauer a la novela reportaje o «el caso Brecht». En C. E. J. Machado, & M. Vedda, (eds.), *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* (pp. 149-170). Buenos Aires: Gorla.
- Oliveira da Silva, E. R. de. (2022). *Um capítulo da história da estética marxista no Brasil: debate sobre Franz Kafka (1960-1980)*. [Tesis de maestría, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista]. <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/b0cd2d88-318d-4d50-bf5e-5ac697a91d90/content>
- Pensky, M. (1993). *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Perivolaropoulou, N. (2010). El trabajo de la memoria en *Teoría del cine*, Siegfried Kracauer. En C. E. J. Machado, & M. Vedda (eds.), *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* (pp. 53-72). Buenos Aires: Gorla.
- Poppe, S. (2010). *Die Verwandlung*. En M. Engels, & B. Auerochs (eds.), *Kafka Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (pp. 164-174). Stuttgart: Metzler.
- Robert, M. (1965). Kafka y el proceso de la literatura. *Eco. Revista de la cultura de Occidente*, 66, 553-581.
- Robert, M. (1985). *Einsam wie Kafka*. Eva Michel-Moldenhauer (trad.). Frankfurt/M: Fischer.
- Robert, M. (1987). *Le puits de Babel*. París: Grasset/Fasquelle.

- Sokel, W. (1983). *Franz Kafka: Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Traverso, E. (2010). Bajo el signo de la extraterritorialidad. Kracauer y la modernidad judía. S. N. Labado (trad.). En C. E. J. Machado, & M. Vedda (eds.), *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* (pp. 33-52). Buenos Aires: Gorla.
- Vedda, M. (2021). Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and the Aesthetics of the Fairy Tale. En M. Vedda, *Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation. Critical Studies* (pp. 147-173). Cham (Suiza): Palgrave-MacMillan.

# Una lectura política de *La metamorfosis*

Miguel Ángel Castro Mattos

Universidad Nacional de Educación  
mcastro@une.edu.pe

Recibido: 30/05/2024  
Aceptado: 25/06/2024

## Resumen

En el presente trabajo se aborda una lectura política de *La metamorfosis*, de Franz Kafka, tomando como puntos de partida la tragedia que vive la familia Samsa y la solución que resuelve la crisis familiar. Se toma en cuenta la mirada kafkiana del trabajo, cuya vigencia y pertinencia es sorprendentemente actual. La familia es asumida como una microalegoría del Estado, en el que se ejerce el poder por mecanismos similares; esto permite realizar una reflexión sobre la muerte de Gregorio Samsa como la actual desintegración del yo ejercida en los contextos políticos actuales. Se concluye con una reflexión sobre la urgencia e importancia de la literatura para repensar lo público.

**Palabras clave:** poder; trabajo; familia; muerte; espacio público.

## A Political Reading of *The Metamorphosis*

### Abstract

This paper approaches a political reading of *The Metamorphosis* by Franz Kafka, taking as a starting point the tragedy experienced by the Samsa family and the solution that resolves the family crisis. The Kafkaesque view of the work is considered, and its validity and relevance are surprisingly current. The family is assumed as a micro allegory of the State, and power is exercised by similar mechanisms; this allows a reflection on the death of Gregor Samsa as the current disintegration of the self-exercised in the current political contexts. It concludes with a reflection on the urgency and importance of literature to rethink the public.

**Keywords:** power; work; family; death; public space.

## Uma leitura política de *A Metamorfose*

### Resumo

Este artigo propõe uma leitura política da obra *A Metamorfose* de Franz Kafka, tomando como pontos de partida a tragédia vivida pela família Samsa e a solução que resolve a crise familiar. É discutida a perspectiva kafkiana do trabalho, destacando sua relevância e atualidade surpreendentes. A família é interpretada como uma microalegoria do Estado, onde o poder é exercido por mecanismos semelhantes. Isso nos permite refletir sobre a morte de Gregor Samsa como uma metáfora da desintegração do eu nos contextos políticos contemporâneos. O artigo conclui com uma reflexão sobre a urgência e a importância da literatura na revisão crítica do espaço público.

**Palavras-chave:** poder; trabalho; família; morte; espaço público.

*La metamorfosis* es uno de los libros más importantes en la historia de la literatura, al punto de tener entre sus lectores a pensadores conspicuos como Walter Benjamin, Hannah Arendt, Jorge Luis Borges o Gabriel García Márquez (quien afirmó que la lectura de este libro fue el determinante de su decisión de dedicar su vida a la escritura, según Vivas [2018]). También es cierto que ha tenido sus detractores, como Georg Lukács, quien la acusa de decadente por «esquivar la realidad y presentarla como una fantasía onírica» (Vivas, 2018, p. 46). Sin embargo, este artículo parte de un punto de vista distinto al de Lukács, pues toma como punto de referencia que la obra kafkiana, en general, y *La metamorfosis*, en particular, constituyen trabajos esenciales para la comprensión de la condición humana y sus vicisitudes en medio de la sociedad, lo que incluye su interacción con los sistemas judiciales, el absurdo, la soledad, la muerte, las relaciones familiares y el poder.

La obra de Franz Kafka, especialmente *La metamorfosis*, ha sido objeto de un profundo análisis académico que abarca una amplia gama de perspectivas, que van desde la política, la biopolítica, pasando por los estudios que relacionan el trabajo y la subjetividad, la sociología del desprecio, hasta estudios que abordan la vulnerabilidad de la condición humana.

Actualmente, los estudios han enfatizado la dimensión política (Gontijo; Bicalho, 2020) y su relevancia para los problemas contemporáneos. Por ejemplo, Holm (2019) realizó un estudio a partir del estilo literario de Kafka, denominado estereoscópico, que permite una visión crítica de las estructuras sociales y políticas de su tiempo. Holm sugiere que las técnicas narrativas de Kafka ofrecen una reflexión profunda sobre las dinámicas de poder y la opresión, al presentar situaciones absurdas y burocráticas.

Por otro lado, el análisis de *La metamorfosis* también se ha centrado en la biopolítica. Se ha explorado cómo Kafka, a través de sus personajes y situaciones, expone el laberinto del nihilismo contemporáneo y la producción de un cuerpo biopolítico (Amaya, 2022; Ribera, 2019). Conceptos como la nuda vida, la excepción y la soberanía son claves para entender cómo Kafka refleja la expropiación del cuerpo y del lenguaje en la sociedad moderna. Estos estudios destacan la necesidad de recuperar el lenguaje y el cuerpo para un uso común, en contraposición a su manipulación y control por parte de las estructuras de poder.

Otra área significativa de investigación es la relación entre trabajo y subjetividad. Por ejemplo, Loy (2016) ha analizado cómo Gregorio Samsa, el protagonista de *La metamorfosis*, define su identidad a través de su rol laboral, mostrando más preocupación por su empleo que por su propia transformación física en un insecto. Este enfoque resalta la crítica de Kafka a la alienación del individuo en una sociedad dominada por el trabajo y las obligaciones económicas, y cómo esta alienación impacta las relaciones familiares y la identidad personal.



Fig. 1. Edición de *La metamorfosis*, cuyo título fue traducido como *La transformación*. Traducción de Juan José del Solar Bardelli, Barcelona 2005 y 2024.

Se ha analizado la exclusión discursiva en la obra literaria *La metamorfosis*, de Kafka, vinculándola a la teoría del reconocimiento de Axel Honneth. Herzog y Hernández (2013) exploran cómo la transformación del personaje principal, Gregorio, se relaciona con procesos sociológicos de sustitución, igualación y reducción. Se destaca la utilidad del análisis de la exclusión discursiva para comprender los procesos de desprecio social en la sociedad contemporánea.

Finalmente, los estudios filosóficos han abordado la vulnerabilidad en la obra de Kafka. Almeyda (2022) analiza, a través del lente de Judith Butler, la transformación de Gregorio en un insecto para explorar la vulnerabilidad como un estado constitutivo de la vida humana. Discute cómo la familia de Gregorio no comprende su vulnerabilidad y se enfoca en su propio dolor, lo que refleja una falta de empatía y comprensión de la alteridad. Esta perspectiva filosófica subraya cómo Kafka va más allá de la comprensión conceptual, adentrándose en el enigma de la metáfora y el mito para abordar temas profundos de la existencia humana.

En este sentido, el presente estudio realizará una lectura política a partir de las relaciones familiares presentes en *La metamorfosis*. Se tomará como referencia a la familia Samsa, asumiendo la lectura política realizada por Pérez, quien afirma que, siguiendo a Wahnón (2003), «Kafka construye símbolos o imágenes de seres humillados que a diferencia de Josef K. logran sobrevivir en el sistema a costa de renunciar a su dignidad de seres humanos» (Pérez, 2007, p. 99). Así, la tesis de este trabajo afirma que, a través de la lectura de *La metamorfosis*, partiendo de la vida familiar de los Samsa, es posible apreciar la tesitura del poder que es infligido sobre un miembro de ella, Gregorio, generando humillación absoluta. Es decir, el poder ejercido en el seno familiar será visto como una alegoría de un poder mayor, ejercido en el espacio público, donde el ciudadano moderno es sometido a «instituciones políticas que controlan los destinos individuales, y se traducen en la pérdida de la libre capacidad de juicio» (Pérez, 2007, p. 93).

Para el presente estudio, se utilizará la traducción al español de la edición conmemorativa del centenario de la primera publicación (impresa en los talleres Poeschel & Trepte, de Leipzig, con ilustración de cubierta de Ottomar Starke) de la obra, titulada *La transformación [Die Verwandlung]* (fig. 1). Al respecto, el presente artículo no hace diferencia entre ambos títulos. Para el lector interesado en los debates sobre la pertinencia de la traducción del título de la obra, remitimos a los trabajos de Vidal Folch (1999).

## La familia Samsa: una ventana al poder

La historia de la familia Samsa empieza de forma directa, sin explicaciones ni justificaciones: «Cuando una mañana, Gregorio Samsa se despertó de unos sueños agitados, se encontró en su cama transformado en un bicho monstruoso» (Kafka, 2015, p. 5). Desde este punto, se puede apreciar la naturaleza de la transformación de Gregorio, una que se caracteriza por lo absurdo, por la incognoscibilidad (nunca se sabe cuál es la causa de la transformación) y la indefinición (no se sabe si en algún momento Gregorio volverá a su forma original respecto a lo físico, pues mental y emocionalmente siempre fue el mismo).

Estos tres rasgos —lo absurdo, lo incognoscible, lo indefinido— generan, según Martins (1999), una experiencia aterrizante, un clima de indefinición, que permite al lector comprender la naturaleza de la historia que narra Kafka; es decir, la historia de Gregorio Samsa, un comerciante que se despierta una mañana transformado en un insecto gigante. A medida que lucha con su nueva realidad, su familia enfrenta la repulsión y la vergüenza, lo que lleva a un aislamiento progresivo y una tragedia final.

Martins (1999) realiza una lectura psicoanalítica de Kafka y afirma que, especialmente en *El proceso*, se aprecia una atmósfera de indefinición, que produce en los personajes una sensación de indiferencia. Precisamente eso sucede en la familia Samsa, un proceso de indiferencia que termina en la humillante muerte de Gregorio. Así, la transformación de Gregorio sería el primer paso en esta escalera descendente hacia la indiferencia, que está atravesada por el poder, primero del gerente, luego del padre y, finalmente, de la hermana, quienes sucesivamente ejercen un poder particular sobre él.

La transformación de Gregorio, al principio, fue tan impactante para la familia que solamente su hermana Grete, por piedad, fue capaz de atenderlo, tratando de adivinar sus nuevas preferencias alimenticias y rutinas. Sin embargo, con el paso del tiempo, los recursos económicos de la familia empiezan a agotarse, por lo cual el padre, la madre y la hermana se ven sometidos a buscar nuevas fuentes de ingreso. Esto genera un impacto notable en las relaciones entre Gregorio y su familia.

La hermana, quien antaño se ocupaba diligentemente de la alimentación de Gregorio, así como de la limpieza de su cuarto, empieza a abandonarlo progresivamente, hasta que el cansancio, el tedio y la carestía detonan en una solución final: Gregorio debe irse. Lo aterrador es que la idea de la expulsión de Gregorio no

vino del padre, quien ejerció un poder humillante sobre Gregorio, sino de la hermana. Esta idea se materializó de una forma que, paradójicamente, trajo paz a toda la familia. Gregorio decide morir, y con su muerte la familia adquiere la paz y el valor para enfrentar su nueva situación económica («Pues bien, ya podemos dar gracias a Dios» [Kafka, 2015, p. 65]). Finalmente, asume su condición de extraño, pensando siempre en el bienestar de su familia («pensó en su familia con emoción y cariño» [Kafka, 2015, p. 63]). Gregorio fue en todo momento anulado, incomprendido, maltratado, abandonado, humillado hasta el paroxismo por un poder familiar sutil pero eficaz.

## La sociedad del cansancio

Byung-Chul Han (2012) expone en *La sociedad del cansancio* como tesis principal el pasaje de una sociedad disciplinaria, en la que el poder era ejercido biopolíticamente desde el exterior, a una sociedad del cansancio, en la que el poder ahora es introyectado psicopolíticamente. Ya no hay necesidad de una vigilancia disciplinaria para el cumplimiento de cierto mandato social, sino que es el mismo sujeto el que se autoexige. Si en las décadas pasadas el trabajador podía descansar de las obligaciones laborales una vez concluido el turno de trabajo, ahora el trabajador no encuentra sosiego, puesto que las fronteras entre lo público y lo privado se han roto. Ahora, el trabajo se realiza desde la casa y las consignas de eficiencia, rendimiento y competitividad tienen carácter de imperativo moral.

Dicha obra se escribió en 2010, diez años antes de la primera pandemia del siglo XXI. Pandemia que fue el detonante de nuevas formas laborales opresivas. Por ello, el lector de *La metamorfosis* notará muchas similitudes con las situaciones laborales actuales en la descripción del trabajo presentada en el libro.

Por ejemplo, respecto a lo agotador de la jornada laboral o del viaje para ir al centro de trabajo, Gregorio afirma:

¡Qué profesión tan agotadora he elegido! De viaje un día sí y otro también. Las tensiones que producen los negocios son mucho más grandes fuera que cuando se trabaja en casa, y para colmo me ha caído encima esta plaga de los viajes, la preocupación por los enlaces de los trenes, la comida mala e irregular, un trato con la gente siempre cambiante y nunca duradero, que jamás llega a ser cordial (Kafka, 2015, p. 6).

Viajar es molesto, pero no podría vivir sin hacerlo (Kafka, 2015, p. 20).

El señor Samsa dice que su hijo se dedica exclusivamente al trabajo, excusándolo ante el gerente por su tardanza: «El muchacho no piensa más que en su trabajo. Si casi me molesta que nunca salga de noche, ahora mismo acaba de pasar ocho días en la ciudad, pero no ha salido de casa una sola noche» (Kafka, 1915/2015, p. 13).

También el gerente, quien visita la casa de Gregorio ante su ausencia laboral, afirma una realidad que se ha visto extendida debido a la flexibilización de las normas laborales, lo que recuerda el modelo neoliberal, aún vigente, en diversos países de la región, las cuales producen mucha inestabilidad, como cuando se dice que «su posición en la empresa tampoco es que sea demasiado segura» (Kafka, 2015, p. 15).

Esta inseguridad aparece en la mente de Gregorio al ver que el gerente está por retirarse de su casa, luego de visitarlo por su ausencia en el trabajo: «Gregorio comprendió que en ningún caso debía permitir que el gerente se fuera en ese estado si no quería que su puesto en la empresa corriese un serio peligro» (Kafka, 2015, p. 21).

El rendimiento laboral también está presente. El gerente conversa con el señor Samsa sobre el trabajo de Gregorio:

Su rendimiento en los últimos tiempos ha sido muy poco satisfactorio. Claro que esta no es la mejor época del año para hacer grandes negocios, y nosotros lo reconocemos, pero una época en la que no se haga ningún negocio, señor Samsa, no hay ni debe haberla (Kafka, 2015, p. 15).

Ahora bien, es precisamente este trabajo agotador, no de Gregorio, sino de los otros miembros de la familia, especialmente de la hermana («Yo tampoco puedo más» [Kafka, 2015, p. 61]), lo que en última instancia gatillará la muerte de Gregorio, una muerte que, paradójicamente, traerá paz y consuelo a todos los

miembros de la familia: «¿Quién, en esa familia agotada por el trabajo y rendida de cansancio, podía tener tiempo para ocuparse de Gregorio más de lo estrictamente necesario?» (Kafka, 2015, p. 50).

Podemos afirmar que no es la transformación lo que produce la expulsión de Gregorio, su muerte, su tragedia, sino el agotamiento que produce un trabajo extenuante y que no permite al ser humano hacerse cargo de los suyos, creando una barrera de intelección y conocimiento. Al final, la familia es incapaz de comprender que ese insecto gigante era aún Gregorio:

Si al menos nos comprendiese», repitió el padre y, cerrando los ojos, hizo suya la convicción de la hermana sobre la imposibilidad de que aquello pudiera ocurrir, «quizá sería posible llegar a un acuerdo con él. Pero así... (Kafka, 2015, p. 61).

## Fenomenología de la muerte

Algunos han dicho que la obra de Kafka está atravesada por una fenomenología de la muerte, puesto que describe con precisión y agudeza la muerte de los personajes. Se podría afirmar que las muertes en la obra de Kafka, generalmente, traen liberación en los personajes. Liberación de un poder opresor o de una condición asfixiante, como Gregorio, José K., o Georg Bendemann.

Particularmente en *La metamorfosis*, la muerte de Gregorio es descrita de una manera quirúrgica y emotiva a la vez. Se puede afirmar que esta muerte se dio en dos etapas y gracias a dos personajes. De forma activa gracias al padre y, en segundo lugar, de forma pasiva, con la participación de la hermana.

En primer lugar, en una de las escenas más aterradoras, es el señor Samsa quien hiere gravemente a Gregorio. Resulta que la hermana desea desocupar el cuarto de Gregorio de los muebles para que este pueda tener más espacio disponible. Sin embargo, este plan, ejecutado con buenas intenciones por la hermana, fue contraproducente para Gregorio, pues se percata que «le estaban vaciando su habitación, quitándole todo lo que él quería» (Kafka, 2015, p. 42). Incluso la madre intuye lo mismo («Le oprimía el corazón, por qué no habría de sentir Gregorio lo mismo» [p. 39]).

De manera que Gregorio no tiene mejor idea que, mientras la madre y la hermana salen de su cuarto con un mueble, aferrarse como puede a un cuadro en la pared, para evitar que el cuarto quede vacío. Es en ese momento en que la madre «vio la enorme mancha parduzca sobre el papel floreado de la pared» (Kafka, 2015, p. 43). Ella queda desmayada ante tal impresión y la hermana, encendida de ira, le espeta las primeras palabras a Gregorio desde que este se había transformado: «¡Ya está bien, Gregorio!» (p. 43).

Gregorio quiere ayudar a su hermana, quien fue en búsqueda de medicina para poder despertar a su madre. Sin embargo, por la impresión de verlo, la hermana deja caer un pomo de vidrio, que cae y, al romperse, lo hiere. En ese contexto ingresa el padre. Asombrado por el espectáculo de ver a la madre desmayada, a la hermana tensa e iracunda y a Gregorio herido en el rostro por una «esquirla», piensa que este las había atacado. Es en este momento en el que *La metamorfosis* presenta una de las descripciones más dolorosas y profundas del poder ejercido por un padre sobre su hijo:

Gregorio retiró la cabeza de la puerta y la levantó hacia el padre. En realidad, no se había imaginado así a su padre, tal y como estaba allí (...) Ahora, en cambio, estaba ahí muy erguido, con un severo uniforme azul de botones dorados como los que llevaban los ordenanzas de los bancos, por sobre el cuello alto y duro de la levita se derramaba su enorme papada, bajo las bien pobladas cejas surgía, fresca y atenta, la mirada de sus ojos negros, y el pelo canoso, normalmente desgreñado, se veía ahora brillante y dividido por una rigurosa crencha. Avanzó en dirección a Gregorio con cara de encono, las manos en los bolsillos del pantalón y los faldones de su larga levita de uniforme recogidos hacia atrás. Probablemente ni él mismo sabía que tenía en mente, pero sí levantaba los pies hasta una altura inhabitual, y Gregorio se asombró del enorme tamaño de las suelas de sus botas (Kafka, 2015, p. 45).

Es en este momento en el que Gregorio, consciente del peso abrumador del poder del padre, empieza a huir, después de una cavilación sobre si dicha huida puede constituir una falta de respeto al padre. En esa lenta y sofocante huida, nota que una manzana pasa rodando a su lado. Así, varias manzanas pasaron a su lado, incluso una lo golpeó levemente la espalda. Pero es la última la que lo hiere profundamente («increíble

e inesperado dolor»). En este momento, la madre aparece suplicándole «le perdonase la vida a Gregorio» (Kafka, 2015, p. 47).

En segundo lugar, y como se vio anteriormente, fue la hermana quien impulsa la expulsión de Gregorio, pidiendo liberarse de él. Este deseo se cumple cuando Gregorio decide morir:

Apenas ya sentía la manzana podrida en su espalda y la inflamación a su alrededor, cubiertas ambas por una fina capa de polvo. Pensó en su familia con emoción y cariño. Su convicción de que debía desaparecer era, si cabe, más firme aún que la de la hermana. En ese estado de meditación vacía y pacífica permaneció hasta que el reloj de la Torre dio las tres de la madrugada (Kafka, 2015, p. 63).

Estamos ante la plena y absoluta humillación. Gregorio es víctima del ejercicio de un poder que lo sobrecoge, que anula su interioridad y, en última instancia, lo sacrifica en aras del bienestar familiar. Es una especie de *Homo sacer* en la antigua Roma. Recuérdese que un *Homo sacer* era una persona que había sido excluida del ámbito legal y social, privada de derechos y protecciones, y podía ser asesinada por cualquier individuo sin que se considerara un homicidio o un sacrilegio (Agamben, 1999, p. 18).

En ese sentido, el trabajo de Agamben (1999) sobre el *Homo sacer* ha tenido una influencia significativa en el campo de la teoría política y ha sido aplicado para analizar una amplia gama de temas, desde la biopolítica hasta la violencia estatal y la exclusión social. Por ello, la reflexión sobre el poder en *La metamorfosis*, en general, y en la muerte de Gregorio, en particular, revela significados potentes, más allá del ámbito familiar sobre el poder. No es solo una cuestión de incomprensión familiar, de cansancio laboral, horror estético, sino que es también una alegoría de cómo los actores estatales o sociales ejercen poder sobre los ciudadanos.

Milán Kundera afirmaba que «la familia aparece como un pequeño estado policial» (Vivas, 2018, p. 62). Es decir, que en la familia operan dinámicas de poder similares a las que operan en el Estado y el espacio público. En este sentido, Kafka logró percibir en los lazos familiares lo que los sociólogos y filósofos en el Estado, es decir, el rostro del poder. Por eso, Vivas (2018) afirma que el padre es «la encarnación del viejo mundo, de su poder e hipocresía» y que la familia «es un espacio, una institución social, propicia para el exceso del poder» (p. 61).

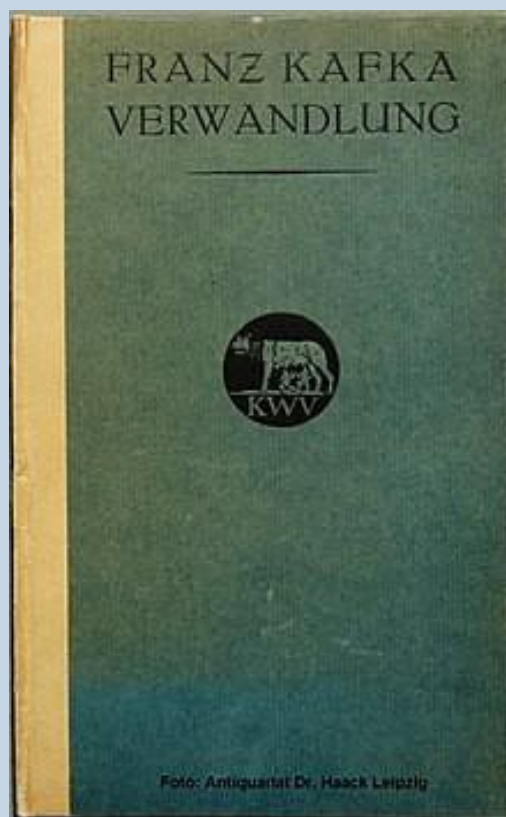


Fig. 2. Primera edición en libro de *Die Verwandlung* / *La metamorfosis*. Ed. Kurt Wolf Verlag, Leipzig, diciembre de 1915

Por ejemplo, en la *Carta al padre* se puede ver con toda plenitud la presencia del poder del padre en la vida de Kafka. Precisamente, el trabajo de Von der Walde (1991, 2008) aborda la cuestión de la relación de Kafka con los padres, y afirma que existió en Kafka un fracaso en la realización del yo cuyos orígenes se pueden rastrear hasta etapas muy tempranas. Von der Walde (1991) concluye que el futuro en Kafka «fue experimentado en los sollozos de la niñez y siempre fue pasado» (p. 69).

## El Estado y el poder

Pérez (2007) ha desarrollado una importante lectura política de la obra de Kafka, especialmente de *El proceso*, planteando la idea de la «indefensión letárgica» frente a la seguridad ejecutiva del espacio público (p. 96). Se refiere a un estado cívico de adormecimiento o ausencia de respuesta ante estímulos externos. En un contexto político, la indefensión letárgica puede ser causada por diversas razones, como el autoritarismo, las dictaduras o los totalitarismos, en el fuero estatal, o por el poder omnipresente e impersonal de las grandes corporaciones transnacionales.

Específicamente, la indefensión letárgica de Pérez (2007) hace referencia a la incapacidad de los ciudadanos de responder y reaccionar ante el poder estatal, que muestra una seguridad ejecutiva. En un contexto actual, en el que todavía existe cierto respeto por los derechos humanos en algunos puntos del globo, la muerte ejercida como herramienta política no es tan frecuente como en las dictaduras de un pasado no lejano en la región encabezado por Videla, Fujimori o Pinochet. Sin embargo, ello no es óbice para creer que la máquina de la muerte aún opera, pero de formas más sutiles.

Entonces, la muerte no sería una extinción total de la vida física-biológica, sino una «pérdida de la dignidad humana» (Pérez, 2007, p. 101), tal como en el caso de Gregorio. La muerte final de Gregorio ocurrió después de un lento proceso de pérdida de dignidad y humillaciones consecutivas. Así, el poder estatal opera con la merma de la dignidad de los ciudadanos, o mediante la renuncia de ciertos derechos. El caso peruano, con el gobierno de Dina Boluarte y el Poder Legislativo trabajando de la mano, es un claro ejemplo de la capacidad estatal para negar la dignidad de ciudadanos opuestos al régimen.

Al respecto, es importante sostener que la pérdida de la dignidad conduce a «la desintegración del yo, como ruptura del complejo mundo de relaciones mentales que rigen el gobierno del individuo» (Roiz, 1992, p. 13). Es decir, el mal uso del poder por un gobierno tiránico, o despótico, produce un daño en el interior del ciudadano (en el «espacio público interno» diría Roiz [1992]), un efecto destructor en la interioridad psíquica de los individuos. Esto incluye desde el distanciamiento de la verdad, la disociación de la realidad, el delirio y la muerte mental (Pérez, 2007, p. 114). En otras palabras, es el mismo camino que recorrió Gregorio Samsa, desde el inicio de su transformación hasta su muerte. Además, es posible sostener que este poder se retroalimenta de la indefensión letárgica, ya que «la grandeza del poder ha de surgir de la anestesia de los súbditos» (Roiz, 1992, p. 347).

En este punto, cabe preguntar qué pueden hacer los ciudadanos ante el avance de poderes despóticos que utilizan el aparato público para fines propios, en desmedro del bienestar común, ante la imparable amenaza de gigantescas corporaciones inaccesibles y de funcionamientos incomprensible para el ciudadano común (como *El castillo*, de Kafka), cuyo poder es muchas veces mayor que los Estados nacionales. La obra de Kafka tiene nuevamente una respuesta: la literatura como paradigma de reflexión política.

## La literatura y lo público

Pérez (2007) considera que la literatura posee elementos ricos para la reflexión de los asuntos públicos, así puede afirmar que «la literatura resulta un material fundamental para el teórico (...) principalmente frente al racionalismo cartesiano» (p. 104). En este sentido, es preciso rescatar un saber retórico que sea capaz de recuperar la importancia del mito, de las metáforas, de la poesía, de la ensoñación letárgica, para ir más allá de la forma de pensar positivista que impera en los legisladores, en el Ejecutivo e incluso en el Poder Judicial, es decir, en el espacio público. A dicha forma de pensar, Pérez (2007) la denomina racionalismo fanatizado.

A la par, es importante recuperar dos ideas elaboradas por Hannah Arendt, atenta lectora de Kafka (Billitteri, 2018), a saber, la isegoría y la isonomía. La primera está definida como la igualdad de todos los ciudadanos para participar en debates públicos y expresar sus opiniones políticas libremente. La segunda refiere

al principio de igualdad ante la ley. En *La metamorfosis* hay una ausencia palmaria de isegoría; en *El proceso* hay una ausencia total de isonomía (Roiz, 1992).

Finalmente, es importante comprender que la «arquitectura de una ciudad se reproduce en la constitución interna del yo ciudadano» (Roiz, 1992, p. 11). Claro está, la reproducción no es reflexiva, a manera de un espejo. Al contrario, la constitución del yo reproduce la conformación sociopolítica de un país, de formas peculiares, pero siempre identificables. En *La metamorfosis* es posible reconocer no solo los entresijos de unas relaciones familiares turbulentas, especialmente con el padre, sino también un contexto político sombrío, con la Primera Guerra Mundial en curso, que influye significativamente en la subjetividad del escritor y de sus personajes. Por ello es tan importante la literatura, porque nos permite ver cómo es el ejercicio del poder en determinado contexto, pero también es una ventana para apreciar cómo el espacio público incide directamente en la constitución de nuestro yo.

Hemos comprobado que una lectura política de *La metamorfosis* permite comprender el sutil ejercicio del poder en las sociedades contemporáneas, así como su influjo destructivo en las subjetividades. En efecto, *La metamorfosis* se nos muestra como una ventana al poder a través de las relaciones familiares, y los mecanismos de poder que se desenvuelven en ella, particularmente desde una mirada del trabajo. Por otro lado, la fenomenología de la muerte presente en la obra es una adecuada alegoría del ejercicio del poder hasta sus últimas consecuencias. Este ejercicio insano del poder permite entender la indefensión letárgica como producto de una subjetividad herida por los poderes políticos y económicos. Finalmente, conceptos como la isegoría y la isonomía, característicamente ausentes en *La metamorfosis*, están ausentes en contextos políticos en los que el poder es ejercido de forma ignominiosa.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1999). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos.
- Almeyda, J. (2022). Butler y Kafka: una aproximación a la inconceptualidad de la vulnerabilidad a partir de *La metamorfosis*. *Discusiones Filosóficas*, 23(40), 149-166. <https://doi.org/10.17151/difil.2022.23.40.8>
- Amaya, K. (2022). Agamben y Kafka: en la colonia biopolítica del cuerpo y del lenguaje. *Versiones. Revista de Filosofía*, (16), 9-24. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/versiones/article/view/348632>
- Billitteri, S. (2018). Hannah Arendt lectora de Franz Kafka: una mirada pedagógica a la razón poética. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 30(1), 117-132. <https://doi.org/10.14201/teoredu301117132>
- Gontijo, L. de A., Bicalho, M. (2020). Estado moderno e alienação política: uma aproximação entre Karl Marx e Franz Kafka. *Caderno De Relações Internacionais*, 11(20), 247-266. <https://doi.org/10.22293/2179-1376.v11i20.1262>
- Han, B. C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Herzog, B.; Hernández, F. (2013). An Example of Sociology of Disrespect and Discursive Exclusion: The Metamorphosis of Family according to Kafka. *International and Multidisciplinary Journal of Social Science*, 2(2), 198-217. <http://doi.org/10.4471/rimcis.2013.20>
- Holm, I. (2019). *Kafka's Stereoscopes: The Political Function of a Literary Style*. Londres: Bloomsbury.
- Kafka, F. (2015). *La transformación*. Lima: De Bolsillo.
- Kafka, F. (2008). *El Proceso*. Gijón: Biblioteca Ateneo La Calzada.
- Loy, G. (2016). La teología del trabajo en *La metamorfosis* de Kafka. *Trabajo y derecho: nueva revista de actualidad y relaciones laborales*. 2(22), 122-129. <https://doi.org/10.26843/mestradoireito.v2i2.96>
- Martins, F. (1999). ¿Quiénes son ellos?: un estudio psicoanalítico sobre *El proceso* de Kafka. *Persona*, 2(2), 201-212. <https://doi.org/10.26439/persona1999.n002.705>
- Pérez, R. (2007). *El proceso* de Kafka desde la retórica. *Foro interno: anuario de teoría política*, (7), 93-121. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2483212>
- Ribera, R. (2019). Kafka y las sociedades de control. *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, (17), 5-15. <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/18317>
- Roiz, J. (1992). *El experimento moderno. Política y psicología al final del siglo XX*. Madrid: Trotta.

- Vidal Folch, I. (27 de setiembre de 1999). *La metamorfosis* fue mal traducida. *El País*. [https://elpais.com/diario/1999/09/28/cultura/938469602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/09/28/cultura/938469602_850215.html)
- Vivas, S. (2018). La escritura del otro Qaphqa. En Kafka, F. (1915/2018), *La metamorfosis* (pp. 37-64). Bogotá: Panamericana Editorial.
- Von der Walde, L. (1991). *Kafka y sus padres*. México df: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Von der Walde, L. (2008). Franz Kafka: Entre la soledad y el mundo. *Destiempos*, 3(16), 1-9. [https://www.academia.edu/8222203/Lillian\\_von\\_der\\_Walde\\_Moheno\\_Franz\\_Kafka\\_Entre\\_la\\_soledad\\_y\\_el\\_mundo\\_en\\_Destiempos\\_3\\_16\\_2008\\_1\\_9](https://www.academia.edu/8222203/Lillian_von_der_Walde_Moheno_Franz_Kafka_Entre_la_soledad_y_el_mundo_en_Destiempos_3_16_2008_1_9)
- Wahnón, S. (2003). *Kafka y la tragedia judía*. Barcelona: Riopiedras.

# Kafka y el teatro

*Julieta Yelin*

Universidad Nacional de Rosario/CONICET  
julieta.yelin@conicet.gov.ar

Recibido: 15/01/24  
Aceptado: 01/03/24

## Resumen

El despertar literario de Kafka coincide con el descubrimiento del teatro gracias a la llegada a Praga de una compañía *yiddish* proveniente de Polonia. Esa experiencia nutrirá su literatura en los años formativos. Este trabajo realiza una lectura de algunos escritos íntimos —fundamentalmente diarios y cartas— de los años 1910 a 1912, rastreando las huellas que la experiencia como espectador dejará en los comienzos de su vida de escritor. La hipótesis que guía la argumentación es que Kafka encontrará en la imagen teatral una fuente de inspiración y un conjunto de recursos técnicos que marcarán a fuego su estilo narrativo.

**Palabras clave:** Franz Kafka; teatro; espectador; imagen teatral; técnica narrativa.

## Kafka and the Theater

### Abstract

Kafka's literary awakening coincides with the discovery of theater thanks to the arrival in Prague of a Yiddish company from Poland. That experience would nourish his literature in his formative years. This paper reads some intimate writings —mainly diaries and letters— from the years 1910 to 1912, following the traces that the experience as a spectator will leave in the beginnings of his life as a writer. The hypothesis that guides the argument is that Kafka will find in the theatrical image a source of inspiration and a set of technical resources that will mark his narrative style.

**Keywords:** Franz Kafka; theater; spectator; theatrical image; narrative technique.

## Kafka e o teatro

### Resumo

O despertar literário de Kafka coincide com a descoberta do teatro graças à chegada a Praga de uma companhia iídiche vinda da Polónia. Essa experiência alimentou sua literatura em seus anos de formação. Este trabalho realiza uma leitura de alguns escritos íntimos —principalmente diários e cartas— dos anos de 1910 a 1912, rastreando as marcas que a experiência como espectador deixou no início de sua vida como escritor. A hipótese que guia a argumentação é que Kafka encontrou na imagem teatral uma fonte de inspiração e um conjunto de recursos técnicos que marcaram profundamente o seu estilo narrativo.

**Palavras-chave:** Franz Kafka; teatro; espectador; imagem teatral; técnica narrativa.

## Los ojos del espectador

Los dedos húmedos de los espectadores de la platea debajo de mí,  
que se secan los ojos.

FRANZ KAFKA

(*Glaube und Heimat: Samstag, den 4. November 1911*. [Fe y patria] de Schönherr)

Los *Diarios* de Kafka se inician con esta frase: «Los espectadores se ponen rígidos cuando pasa el tren» (2000, p. 41). No está fechada, pero sabemos que es de 1910. Una imagen precisa, moderna, filosa muestra que la mirada de Kafka había sido ya fraguada por su experiencia en el teatro, y también en el cine que nacía. Cualquiera que se acerque a los *Diarios* —sobre todo a los de esos primeros años formativos que van de 1910 a 1912— o a las cartas a Felice, de la misma época, notará que las artes de la representación constituyen una referencia frecuente e insoslayable en su escritura íntima; sin embargo, aún no ha sido calibrada su importancia, su impronta sensible y procedimental en la conformación de lo que entendemos por *estilo kafkiano*.

Un antecedente muy valioso, para abordar el asunto, es el libro *Kafka and the Yiddish Theatre*, de 1971. Allí, la investigadora estadounidense Evelyn Torton Beck estudia con detalle la relevancia del teatro *yiddish* en la elección de temas y en la técnica de la narrativa del joven Kafka, lo cual se apoya en el hecho de que el entusiasmo que le produjeron esas compañías dramáticas itinerantes es contemporáneo de su *despertar* literario: «En septiembre de 1912, inmediatamente después de esta experiencia teatral, que se erigía sobre un interés previo en el teatro en checo y en alemán, Kafka escribió “La condena” [“Das Urteil”], la primera historia que muestra su característico “estilo dramático”» (Torton Beck, 1971, IX).<sup>1</sup> Un estilo que con frecuencia fue caracterizado por la crítica como austero, conciso, poco pretencioso, pero que tal vez encuentre una definición más cabal si se lo asocia al interés del escritor por el teatro, es decir, a la preocupación por la diafanidad de la situación narrada y de las acciones que la componen, así como también por la búsqueda de una voz creíble para sus personajes. «La condena», además de un relato clave por su sincronía respecto de numerosas entradas de los diarios dedicadas al teatro, es un excelente ejemplo de esta búsqueda formal: un padre y un hijo discuten mientras se mueven por la casa; el narrador apunta minuciosas acotaciones escénicas, desplegando todo un código gestual: mientras discuten, Georg desviste y traslada a su padre a la cama; el padre se pone de pie sobre la cama y se levanta el camión; el padre mueve las piernas, revelando su buen estado físico y la farsa representada; finalmente, el hijo se dirige al río y se lanza.



Fig. 1. *Diarios* personales de Kafka. Traducción: Parra Contreras, Sánchez Pascu. Barcelona, 2006

<sup>1</sup> La traducción es mía.

*Kafka and the Yiddish Theater* constituye un aporte que, pese a no haber tenido demasiada ascendencia en la recepción crítica posterior, cambia sensiblemente la comprensión del particularísimo comportamiento, del extraño mundo que habitan los personajes kafkianos, y del sesgo de la mirada que los sigue. Su hipótesis central podría resumirse así: si se comparan los escritos previos a la llegada del grupo polaco de teatro *yiddish* a Praga con su trabajo posterior, se ve claramente un quiebre; mientras la prosa anterior se caracterizaba por una estructuración más bien laxa, con descripciones excesivamente detalladas, cierta incoherencia en la lógica interna de la narración, un ritmo lento y personajes muy pegados a la psicología del autor, en la obra producida de 1912 en adelante uno se encuentra con estructuras argumentales más rigurosas, con un enfoque más directo, personajes mejor definidos y, por tanto, dotados de vida propia, y con una mejor construcción de la intriga, que crece en intensidad hasta encontrar un punto climático. Este cambio de estilo, con un claro énfasis en los aspectos visuales y performáticos, se justificaría en gran medida en la experiencia de Kafka como espectador teatral.

Para darle cuerpo a esta tesis, el libro despliega dos argumentos: por un lado, recurre a los aportes de otros críticos que ya habían observado la importancia de la teatralidad en la técnica kafkiana. En un ensayo de 1934, Walter Benjamin había apuntado que los cuentos de Kafka son como pequeños actos del Teatro Natural de Oklahoma —el pasaje final de *América*, su primera novela—; en *Kafka versus Kafka* (1968), Michel Carrouges apuntó que muchas de las escenas de sus relatos, y muy en especial «Un fratricidio», son descritas desde la perspectiva de un espectador teatral; y en su libro de 1964, dedicado enteramente a la obra de Kafka,<sup>2</sup> Walter Sokel destacó un importante elemento dramático al sostener que el éxito narrativo de las historias kafkianas reside en su magistral dominio de la tensión, que se ajusta a la perfección a la clásica definición aristotélica de drama. Finalmente, en *Franz Kafka: Parable and Paradox* (1966), Heinz Politzer analizó la recurrencia de máscaras, disfraces y objetos de utilería en el mundo kafkiano, así como también la utilización de procedimientos escénicos en lugar de métodos narrativos más convencionales. Por otra parte, Politzer observa, al igual que Benjamin, la relevancia de la gestualidad de los personajes, a los que en varias ocasiones define como marionetas o muñecos. El segundo argumento de Torton Beck se apoya en un análisis de tipo comparatista: releva las obras que Kafka vio por esos años y estudia en detalle cómo estas —sus tonos, climas, argumentos, personajes— impactan en la composición de sus novelas y relatos: desde la transposición integral del teatro como símbolo en el final de *América* hasta la utilización de situaciones o imágenes provenientes de diversos dramas. Por dar solo un ejemplo: la figura de los dos ayudantes de *El castillo*, vestidos con caftanes, es tomada de unos personajes recurrentes en las obras de una compañía de Lemberg de la que Kafka vio varias representaciones en el café Savoy de Praga entre setiembre de 1911 y febrero de 1912.

Anoche café Savoy. Compañía de teatro judía. —La señora Klug, «imitadora de caballeros». Lleva caftán, calzones negros, calcetines blancos, camisa blanca de lana fina que sobresale por encima del chaleco negro y está cerrada por delante, en la garganta, por un botón de hilo, y luego tiene un cuello ancho, suelto, de largos picos. En la cabeza, ciñendo su cabellera de mujer, pero necesario también por otras razones, un bonete de color oscuro sin bordes, que también luce su marido; encima de ese bonete, un sombrero grande, blando, negro, con el ala replegada hacia arriba. Realmente no sé cuáles son los personajes que esa mujer y su marido representan. Si quisiera explicárselos a alguien al que no quiero confesar mi ignorancia, vería en ellos un par de sirvientes de la comunidad, sacristanes, cantamañanas a los que la comunidad se ha resignado, gorriones privilegiados de algún modo por motivos religiosos, personas que están muy cerca del centro de la vida de la comunidad precisamente debido a la posición marginal que ocupan (Kafka, 2000, pp. 74-75).

Este fragmento forma parte de una larga entrada del diario dedicada a una función de la obra *Meschumed* [*El apóstata*] de Joseph Lateiner, que tiene como tema el crimen y castigo de un judío renegado. En ella, además de describir con detalle el vestuario de los personajes, Kafka comenta diversos aspectos de la puesta en escena: la distribución de los cuerpos en el espacio, el estilo de actuación adoptado, el uso que el director hace de la música y de las canciones. Incluye también en su relato a las personas que había en la sala, a quienes observa en continuidad con lo que sucede en la escena, como si todo lo que se presenta ante sus ojos formara parte de un mismo acto performático. Este gesto, aparentemente intuitivo, se irá consolidando en los diarios a tal

<sup>2</sup> Sokel, W. (1964). *Franz Kafka: Tragik und Ironie—Zur Struktur seiner Kunst*.

punto que en una entrada aforística del 23 de septiembre de 1912 anotará: «Yo, solo yo soy el espectador del patio de butacas» (2000, p. 359). Gracias a esa ampliación de la mirada, Kafka irá descubriendo que el teatro es un fenómeno que no ocurre solo sobre el escenario, y ese será un aprendizaje que permeará sus ficciones, en las que la vida suele emular la representación, insuflando todo de una natural artificialidad. En la entrada sobre el *Meschumed*, esa percepción desplazada le permitirá hacer entrar al cuadro al camarero, a dos criadas que están de pie junto al escenario y al «representante gubernamental», a quien señala como el único cristiano en la sala, y cuyo rostro describe con minuciosidad: «es un hombre lamentable, afectado por un tic nervioso, que le ataca especialmente la mitad izquierda de la cara y también la mitad derecha, y le contrae y distiende la cara con la casi respetuosa velocidad, quiero decir fugacidad, del segundero de un reloj, pero también con su regularidad» (p. 76).

Ahora bien, aunque los dos argumentos que despliega *Kafka and the Yiddish Theater* resultan convincentes, en tanto muestran que desde muy temprano la singularidad de la escritura kafkiana fue decodificada —y no por cualquier lector, sino por algunos de los más lúcidos— en términos de teatralidad, al tiempo que comprueban, a través del *close reading*, que esas obras modificaron su forma de escribir y, aun más radicalmente, su modo de entender la literatura, queda pendiente aún estudiar la fuerte presencia del teatro en los *Diarios*. Creo que son muy importantes por tres razones: en primer lugar, porque en ellos es posible analizar, en el más de un centenar de páginas dedicadas al tema, el impacto que sobre él tenían las obras que veía —qué lo fascinaba, qué le disgustaba, qué relaciones mantenía con directores, actores y actrices, y qué aprendía de ellos—, es decir, cómo la experiencia de espectador impactó en su sensibilidad estética. En segundo lugar, porque los diarios son, en efecto, un laboratorio de experimentación y, por tanto, en ellos se puede leer la impronta del drama como fuente de recursos y como tema que asume diversas modalidades. El teatro es una energía multiforme que también participa activamente en el despliegue de su escritura diarística, donde queda registro de que, además de ir muy frecuentemente a ver obras, Kafka realizaba otras actividades vinculadas al teatro: asistía a conferencias sobre el asunto, que entendía también como performances teatrales;<sup>3</sup> tomaba notas para redactar la autobiografía del actor judío Isak Lówy;<sup>4</sup> imaginaba situaciones en las que las personas que conocía o cruzaba casualmente eran actores o actrices de teatro;<sup>5</sup> disfrutaba enormemente de leer en público;<sup>6</sup> soñaba que asistía a representaciones, que era director, que actuaba. En el relato de esos sueños, Kafka reelabora las impresiones de espectador en las que los diferentes planos de la realidad y la representación se solapan y confunden. El 9 de noviembre de 1911 anota: «Soñado anteayer: Ocurría todo en un teatro, unas veces yo estaba arriba en el gallinero, otras en el escenario; una chica que me gustaba hace unos meses era una de las actrices, arqueaba su cuerpo flexible cuando, aterrorizada, se agarraba al respaldo de un sillón» (pp. 200-201). El so-

<sup>3</sup> «Ayer, conferencia de Harden sobre “Teatro”. Era evidente que lo improvisaba todo, yo estaba de bastante buen humor y por eso no la he encontrado tan hueca como otros (...) Una lámpara de pie móvil colocada delante de él a la altura de su pecho le ilumina la pechera, como en el escaparate de una camisería, y él, en el transcurso de la conferencia, va moviendo la lámpara» (Kafka, 2000, p. 315)

<sup>4</sup> Véase «Acerca del teatro judío», en los *Cuadernos en octavo*.

<sup>5</sup> «El olor a gasolina de un automóvil que venía del teatro me ha hecho advertir que a los espectadores que venían hacia mí, arreglándose con un último toque sus abrigos y sus prismáticos colgantes, les esperaba claramente un hermoso ambiente doméstico (aunque esté iluminado por una sola vela, con eso ya basta para irse a dormir), pero también que parecía que los mandaran del teatro a sus casas, como personajes subalternos ante los cuales ha bajado por última vez el telón y tras los cuales se han abierto las puertas por las que entraron, con el ánimo exaltado por cualquier preocupación ridícula, antes del comienzo de la función o durante el primer acto», «Una de las impresiones más importantes en la despedida de la señora Klug fue que siempre he creído que ella, una mujer sencilla, burguesa, se fuerza a mantenerse por debajo del nivel de su verdadero destino humano y que sólo necesita dar un salto, abrir de pronto una puerta, encender una luz, para ser una actriz y subyugarme. De hecho ella estaba arriba y yo abajo, como en el teatro. —Se casó a los dieciséis años, tiene veintiséis» (Kafka, 2000, p. 220).

<sup>6</sup> En una carta a Felice de diciembre de 1912: «¿Sabes, mi amor?, le saco un gusto endiablado a eso de leer en público, el que los oídos preparados y atentos de los oyentes reciban mis vociferantes tiradas le hace tanto bien a mi pobre corazón. Desde luego les he vociferado de lo lindo, la música que venía de los salones, pareciendo querer ahorrarme la molestia de leer, ni más ni menos que la reduce a la nada con mis voces. Ya sabes, mangonear a la gente, o al menos creer que se les mangonea —no hay mayor bienestar para el cuerpo—. Cuando era niño —hace unos años que lo era todavía— me gustaba soñar que me encontraba en una sala repleta de público al que leía —cierto que con una potencia cardíaca, vocal y espiritual algo mayor que la que tenía en aquella época— la *Éducation sentimentale* entera y sin interrupción, a lo largo de tantos días y noches como resultara necesario, por supuesto que en francés (¡oh, mi encantadora pronunciación!), y mi voz retumbaba en las paredes. Siempre que me he dirigido a un auditorio (lo que ha sido en bastantes pocas ocasiones), hablar es francamente mejor que leer, he sentido esa exaltación, cosa de la que hasta la fecha jamás me he arrepentido. Desde hace tres meses —ahí está lo que me disculpa— es casi el único placer en cierto modo público que me he concedido» (Kafka, 2014, pp. 530-533).

ñador se describe a sí mismo como un espectador entre muchos otros: «En aquel momento afluían a la plaza, pasando a mi lado, muchas personas, la mayoría de ellas espectadores que yo conocía de la calle y que quizá acababan de llegar. Entre ellos estaba también una chica conocida mía, pero no sé cuál; a su lado caminaba un hombre joven, elegante, con un gabán a cuadritos, de color pardo amarillento, con la mano derecha hundida en el bolsillo» (p. 202). La narración, como en otras ocasiones, recorre todo el espacio, pero esta vez las dimensiones están descompuestas y los lugares aparecen desplazados, desordenados: el decorado, que califica como el más bello de toda la tierra y de todos los tiempos, es tan grande que no permite ver el escenario; los espectadores, que son una «multitud», no están en la platea sino arriba del escenario, que gira lentamente. La iluminación dibuja «unas nubes oscuras, otoñales» (2000, p. 201), y a través de ellas se cuele la luz del sol, que se refleja en los cristales de las ventanas pintadas. Kafka insiste en que todo en la escena es de tamaño natural y está ejecutado sin el más mínimo error; el soplo de un viento suave abre y cierra los batientes de las ventanas, y el efecto de falsa realidad le causa «una impresión conmovedora» (2000, p. 201). Toda la ciudad entra en la escena onírica con unas dimensiones que exceden en mucho las posibilidades de un escenario: hay calles empedradas, carruajes envueltos en guirnaldas de flores y paños de colores, caballos enloquecidos, una plaza, una iglesia, fuentes, monumentos, una fiesta imperial, una revuelta masiva y extraordinaria. «La revolución era tan grande, con unas gigantescas masas populares enviadas a recorrer arriba y abajo la plaza, que probablemente nunca había habido una así en Praga» (2000, p. 202). Impresiona, ciertamente, cómo el relato de este sueño de 1911 prefigura dos elementos cruciales de su técnica narrativa: la creación de la perspectiva de un espectador alucinado y el dibujo consecuente de una realidad ficticia. En ella las proporciones —de cuerpos, edificios, muebles o castigos— son radicalmente trastocadas por medio de una turbación de orden sensible: la que genera la irrupción física en escena de unos cuerpos emocionados.

## La imagen teatral

Kafka va al teatro para conmoverse, y esa conmoción es, para él, una forma activa de pensamiento. El 24 de febrero de 1911 fue a ver *Des Meeres und der Liebe Wellen* [*Olas del mar y del amor*], un drama de Franz Grillparzer, en el Stadttheater de Reichenberg. Al recordar la experiencia, se detiene en aquellos momentos en los que algo de la escena lo movilizó:

Estuve sentado en la platea, un actor demasiado bueno grita demasiado en el papel de Naukleros, varias veces me brotaron las lágrimas, por ejemplo, al final del primer acto, cuando los ojos de Hero y los de Leandro no consiguen desprenderse los unos de los otros. (...) En el segundo acto, un bosque como el de las antiguas ediciones de lujo, resulta conmovedor, de un árbol a otro pasan lianas. Todo musgoso y verde oscuro. El muro del fondo del aposento de la torre reaparece a la noche siguiente en Miss Dudelsack (Kafka, 2000, p. 705).

Kafka se observa a sí mismo como espectador para entender mejor cuáles son las potencias del teatro, en qué detalles —una mirada sostenida, un bosque abigarrado— resuena su sensibilidad, del mismo modo en que se contemplaba como soñador de puestas en las que todo desborda sus límites: un decorado más grande que el escenario, que es, a su vez, una ciudad; un público que invade la escena y actúa con total naturalidad. Pero lo que hace con más frecuencia, aunque no de modo explícito, es preguntarse qué le ofrece el teatro a la literatura o, más concretamente, qué puede robarle la literatura al teatro. Las respuestas que encuentra lo entusiasman a tal punto que no puede evitar experimentar con ellas en la escritura. En los diarios no solo ensaya, como se vio, narrar las impresiones que le producen los espectáculos a los que asiste, sino que también usa el teatro como imagen para componer su mundo privado. En las entradas del 24 y del 25 de diciembre de 1910, por ejemplo, despliega una gran alegoría teatral para describir un objeto importantísimo en su vida literaria: el escritorio. De tapete verde, poblado de cajones, ese mueble que tenía en el dormitorio, junto a una ventana con vista al Moldava, es el lugar donde escribía por las noches, cuando la soledad y el silencio le permitían fluir en la escritura. En la primera de las entradas dedicadas al asunto, Kafka observa:

Hoy he estado mirando más atentamente mi escritorio y me he dado cuenta de que en él no es posible hacer nada bueno. Hay tantas cosas entremezcladas, formando un desorden que carece de regularidad y de aquella compatibilidad de las cosas desordenadas que en otros casos hace

soportable el desorden. Que en el paño verde haya el desorden que quiera, seguramente era así también en la platea de los teatros antiguos. Pero que de las plazas de pie (...) (2000, p. 131).

La entrada se interrumpe allí, en medio de una frase, justo en el momento en que se presenta la metáfora. Con «las plazas de pie» —en alemán, *Stehplätze*— Kafka se refiere a una zona de los teatros centroeuropeos de la época, al fondo, detrás de la platea, en la que el público se ubicaba sin asiento y pagando una entrada muy económica. Como ocurre en otras entradas, la frase continúa, sin solución de continuidad, en la siguiente, explicando que esa suerte de gallinero se liga metafóricamente con un cajón abierto debajo del tablero. Este, a su vez, es descrito como un escenario que aloja una serie de objetos, el *atrezzo* de su vida. Los cajones desordenados, de los que asoman folletos, diarios viejos, catálogos, postales, sobres rasgados o semiabiertos, arman una nutrida platea. En la descripción, como en las que hace de las escenografías teatrales que lo impresionan, todo está dotado de gran vitalidad porque la composición de una situación dramática, al despertar un mundo sensible, pone todo en movimiento. Al igual que en el final de *América* —la primera novela de Kafka, redactada por esos mismos años— la imagen figura un gran teatro del mundo en el que cada uno de sus integrantes cumple tareas específicas: «Algunas cosas relativamente enormes de la platea parecen hallarse en plena actividad, como si en el teatro estuviera permitido que en la sala ordenase sus libros de negocios el comerciante, diese martillazos el carpintero, blandiese su sable el oficial, hablase el clérigo al corazón, el docto al entendimiento, el político al civismo, que los amantes no se contuviesen, etc.» (2000, p. 131). Como decía, las cosas tienen esa vida tan singular que adquieren en el teatro, en virtud de estar asociadas al desarrollo de una trama de acciones y a la direccionalidad del sentido de lo que se cuenta. Por eso los objetos escenográficos nunca tienen una apariencia inerte para los espectadores, y adquieren un sentido preciso solo por el hecho de entrar en contacto con los demás elementos de la escena. En el caso de esta alegoría del diario, hay un contraste marcado entre los objetos de la vida práctica, ordenados y en su sitio, y el caos que presentan los papeles y materiales de escritura:

Lo único que está bien en mi escritorio es el espejo de afeitarse, tal como se necesita para afeitarse, el cepillo para la ropa está apoyado con las cerdas sobre el paño, el monedero está abierto por si acaso quiero pagar algo, del manojito de llaves sobresale una llave lista para trabajar, y la corbata aún ciñe en parte el cuello que me he quitado (2000, pp. 131-132).

Enseguida, se detiene en uno de los cajones, donde hay papeles viejos, lápices con la punta rota, una caja de fósforos vacía, un pisapapeles traído de otra ciudad, una regla «cuyas rugosidades serían excesivas para una carretera» (p. 132), botones para el cuello, cuchillas de afeitarse sin filo para las que no hay lugar en el mundo, alfileres de corbata y otro pesado pisapapeles metálico. Como es el cajón más próximo a la tabla del escritorio, lo compara con el palco de la platea, y subraya la paradoja de que este sea, sin embargo, el lugar más sucio, sórdido y abandonado de la mesa.

(...) como si el palco de platea, en realidad el sitio más visible del teatro, estuviera reservado para la gente más vulgar, para viejos juguistas en los que la suciedad brota paulatinamente de dentro afuera, tipos groseros que dejan los pies colgando sobre la balastrada; familias con tantos niños que a uno le basta una rápida mirada para renunciar a contarlos, instalan aquí la suciedad de los cuartos de niños pobres (gotea ya en la platea), en el fondo oscuro hay enfermos incurables, por suerte sólo se los ve cuando se los ilumina, etc. (2000, p. 132).

Finalmente, el diarista observa su entorno: la noche oscura afuera, la luz interior, el silencio de la casa. El contexto del verdadero drama —en el sentido etimológico de *acción*— kafkiano: la escena de escritura, que de modo circular remite a la entrada del diario: «Al fin y al cabo ya es medianoche, pero como he dormido bien, eso sólo sería disculpa si durante el día hubiese escrito algo. La bombilla encendida, la casa silenciosa, la oscuridad de fuera, los últimos instantes de vigilia me dan derecho a escribir, aunque sea lo más lamentable. Y me apresuro a ejercer ese derecho. Eso es lo que soy, pues» (2000, p. 132).

Por esa misma época, Kafka se propondrá, cómo no, escribir una obra, y en el diario dedicará algunos pasajes al experimento. Lo primero que apunta es una semblanza del protagonista, aparentemente inspirado en Emil Weiss, un amigo de Max Brod muy conocido en el mundillo intelectual de Praga:

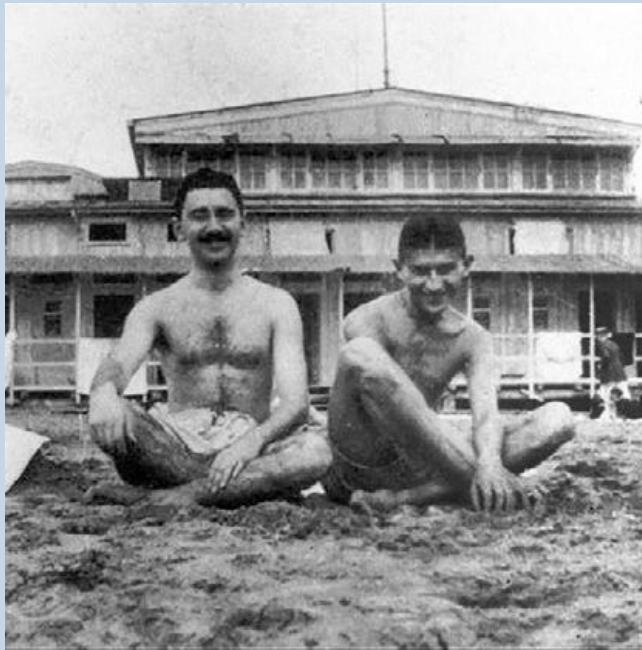


Fig. 2. Kafka y Max Brod, en la playa, hacia 1907

Para mi obra de teatro: Weiss, el profesor de inglés, que una vez, una noche, con la espalda tiesa, las manos apretadas en los bolsillos, con su amarillento sobretodo extendido en pliegues, cruza rápidamente la calzada por la Wenzelsplatz a grandes pasos, al lado mismo del tranvía eléctrico, que aún está parado, pero ya toca la campanilla. Se aleja de nosotros (2000, p. 215).

A continuación, algunos diálogos, introducidos con las iniciales E. y A., y el nombre de Karl —el mismo que tendrá el protagonista de *América*, redactada por esos mismos años— que continuará en las entradas del 21 y 22 de noviembre. La secuencia incluye didascalias y reproduce el tópico, frecuente en narraciones kafkianas de la época, de la instauración de una culpa misteriosa: alguien acusa a otro de una falta que no termina de develarse. Reproduzco aquí algunas líneas:

E. ¡Anna!

A. (alzando la vista) ¿Sí?

E. Ven.

A. (pasos grandes, tranquilos) ¿Qué quieres?

E. Quería decirte que desde hace algún tiempo estoy descontento contigo.

A. ¿Cómo!

E. Así es.

A. Entonces tienes que despedirme, Emil.

E. ¿Tan deprisa? ¿Y ni siquiera me preguntas el motivo?

A. Ya lo conozco.

E. ¿Ah sí?

A. No te gusta la comida.

E. (se pone rápidamente en pie, en voz alta) ¿Sabes que Karl se va esta noche, o no lo sabes?

A. (sin turbación interior) Pues sí, por desgracia se marcha, para eso no hacía falta que me llamas. (2000, pp. 215-216)

(...)

Anna. Pero tú has cogido una costumbre nueva, Emil, una costumbre realmente detestable. Sabes agarrar por los pelos cualquier pequeñez y utilizarla para encontrarme un defecto.

Karl (se frota los dedos). Porque tú no tienes consideración, porque eres completamente incomprendible (2000, p. 217).

La secuencia quedó inconclusa. Kafka no escribió ninguna obra que pudiera llevarse a escena; apenas bocetó un texto dialogado que Brod publicó con el título *El guardián de la cripta* —incluido en la edición de los *Cuadernos en octavo*, junto con una serie de relatos, aforismos y fragmentos— y el manuscrito de una obra dramática que quemó poco antes de su muerte. Con el correr del tiempo, dejó también de asistir al teatro, al menos de modo sistemático, y perdió el entusiasmo que había experimentado en sus años formativos. Sin embargo, el teatro siguió permeando de diversos modos su obra y, en sentido inverso, esta tuvo una fuerte impronta sobre la producción teatral después de su muerte. A finales del siglo pasado, José Sanchís Sinisterra observó que, a pesar de lo escasas que han sido las tentativas dramáticas de Kafka, sus textos ejercieron una intensa fascinación sobre los hombres de teatro que una y otra vez trasladaron a la escena sus novelas, relatos, cartas, e incluso sus diarios. Según el dramaturgo español, la difusión póstuma de los escritos kafkianos, ininterrumpida y siempre creciente tras la Segunda Guerra Mundial, corrió en paralelo de las traslaciones escénicas en todas las latitudes del planeta (Sanchis Sinisterra, 2020, p. 9). Puede que la pregnancia de la literatura de Kafka en el universo del teatro tenga que ver, como nos ayudó a ver Torton Beck, con el germen teatral que nutrió su narrativa en los años de formación. Un camino de ida y vuelta, del teatro a la literatura y de la literatura al teatro. Y si tuviera que arriesgar cuál es el elemento que transita con mayor fluidez de un género al otro, el que con mayor fuerza irradia sobre la escritura kafkiana, diría que es la imagen teatral, ese fenómeno tan complejo y rico en el que se condensan de manera expresiva una espacialidad particular, artificial —el espacio escénico— y la palabra —la historia contada y los diálogos con los que esta se construye—. Tal vez lo que Kafka encontró en esas obras de la compañía *yiddish* itinerante —cuyos argumentos encuentra muchas veces pobres o extremadamente esquemáticos— fue un conjunto de imágenes poderosas, emotivas, deslumbrantes. Con esa impresión volvía cada noche a su escritorio—ese gran «teatro» experimental— para ensayar el juego de roles en soledad.

Hacia el final de su vida, enfermo y muy lejos de la vida social que lo había llevado al teatro, Kafka seguirá fabulando con escribir ficciones que remeden de algún modo ese tiempo perdido. En una de ellas, muy disparatada, imaginará a un director que tiene que crear él mismo todo desde cero, empezando por los propios actores. En un momento, el director recibe una visita y argumenta que no la puede recibir debido a que está «ocupado en cosas importantes». «¿De qué se trata?», preguntará el visitante rechazado, a lo que alguien responderá: «Está cambiando los pañales de un futuro actor» (2000, p. 679). El escritor maduro de los años veinte seguirá poniendo a prueba lo que aprendió tan gozosamente como espectador a comienzos de la década anterior: una imagen teatral alberga la semilla del mundo.

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Jesús Aguirre y Roberto Blatt (trad.). Madrid: Taurus. Carrouges, M. (1968). *Kafka versus Kafka*. Alabama: University of Alabama Press.
- Kafka, F. (2000). *Diarios y Carta al padre. Obras completas II*. Andrés Sánchez Pascual (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Kafka, F. (2014). *Cartas a Felice*. Pablo Sorozábal (trad.). Madrid: EPUB, Nórdica libros.
- Kafka, F. (2018). *Cuadernos en octavo*. Carmen Gauger (trad.). Madrid: Alianza.
- Puchner, M. (2003). Kafka and the Theater: Introduction. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 78(3), 163-165. <https://doi.org/10.1080/00168890309097470>
- Sanchís Sinisterra, J. (2020). *Kafka en escena*. Madrid: Ñaque editora.
- Torton Beck, E. (1971). *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work*. Madison, Milwaukee and London: University of Wisconsin Press.

# *El proceso*: de la novela de Kafka a la película de Welles

Melvin Ledgard

Pontificia Universidad Católica del Perú  
mledgard@pucp.edu.pe

Recibido: 15/01/2024

Aceptado: 01/03/2024

## Resumen

El presente artículo se detiene a considerar la importancia que, para la formación personal de su autor como crítico cinematográfico, y más fundamentalmente para el desarrollo del cine en el siglo XX, reviste la película *El proceso* que Orson Welles realiza casi cuatro décadas después de la publicación póstuma del fragmento de novela de Kafka. Subraya la significación de Welles en la historia del cine, refiere las dificultades de traducción de una disciplina artística a la otra, los condicionamientos y recursos de ambas para relatar una misma historia, esboza algunos cuestionamientos hechos a la legitimidad de la versión cinematográfica de un texto literario, confronta opiniones de distintos críticos respecto de los aciertos y desaciertos de esta adaptación de Welles. Destaca la centralidad de los textos literarios en el cine welliesiano, en particular la del fragmento con forma de parábola «Ante la ley» de Kafka en esta película. Finalmente, el autor señala los elementos novedosos de montaje y de contenido con los que Welles narra la historia de Josef K., para concluir que el cineasta logra imprimir su sello sin por ello privar a su versión del estremecimiento propio de «lo kafkiano». Esa conclusión se ve confirmada en el cotejo con otras dos versiones cinematográficas de la novela, posteriores a la de Welles.

**Palabras clave:** realismo; expresionismo; Welles; «Ante la ley»; *El proceso*.

## *The Trial*: from Kafka's novel to Welles' film

### Abstract

This article considers the relevance of the film *The Trial*, made by Orson Welles almost four decades after the posthumous publication of Kafka's novel fragment, for its author's professional development as a film critic and for the development of cinema in the 20th century. For this purpose, the author confirms Welles' importance in the history of cinema, refers to the difficulties of translation from one artistic discipline to the other, the conditioning factors and resources of both disciplines to tell the same story; he outlines some of the questions raised about the legitimacy of the film version of a literary text, confronts the opinions of different critics regarding the achievements and failures of Welles' adaptation. The article emphasizes the central importance of literary texts in Welles' films, and particularly the one of Kafka's parable-like fragment «Before the Law» in this film. Finally, it reviews the elements introduced in the editing process of the film, as well as the content innovations necessary to adapt the narration of the story of Josef K., to conclude that the filmmaker has managed to strongly influence his version of the literary text, without depriving his film version of the thrill of «the Kafkaesque». This conclusion is reaffirmed in the comparison with two other later film versions of the novel.

**Keywords:** realism; expressionism; Welles; «Before the Law»; *The Trial*.

## O processo: do romance de Kafka ao filme de Welles

### Resumo

O presente artigo trata da importância que o filme *O processo*, realizado por Orson Welles quase quatro décadas após a publicação póstuma do romance de Kafka, tem para a formação pessoal do seu autor como crítico de cinema e, fundamentalmente, para o desenvolvimento do cinema no século xx. Destaca a importância de Welles na história do cinema, aborda as dificuldades de tradução de uma disciplina artística para outra, as condições e recursos de ambas para contar a mesma história, delinea algumas questões levantadas sobre a legitimidade da versão cinematográfica de um texto literário, confronta opiniões de diferentes críticos sobre os sucessos e fracassos desta adaptação de Welles. Destaca a centralidade dos textos literários no cinema wellesiano, em particular a do fragmento em forma de parábola «Diante da Lei» de Kafka neste filme. Por último, o autor aponta os elementos inéditos de montagem e conteúdo com que Welles conta a história de Josef K., para concluir que o cineasta consegue deixar sua marca sem privar sua versão da emoção do «kafkiano». Essa conclusão é confirmada mediante comparação com duas outras versões cinematográficas do romance, depois da de Welles.

**Palavras-chave:** realismo; expressionismo; Welles; «Diante da lei»; *O processo*.

## Welles, Kafka, el cine y yo

«Leí por primera vez *El castillo* cuando tenía catorce años, y nunca ya este libro me fascinará hasta tal extremo, aunque todo el vasto conocimiento que contiene (todo el alcance real de *lo kafkiano*) me resultara entonces incomprensible: estaba deslumbrado», escribió Milan Kundera (1987, p. 129). A una edad similar a la de Kundera fui igualmente deslumbrado por *El proceso*. No se trató de la novela de Franz Kafka, que no leería hasta años después, sino de su versión cinematográfica. *El proceso* fue la primera película dirigida por Orson Welles (1915-1985) que vi, y fue en mi adolescencia, a comienzos de la década de los setenta, cuando hacía unos diez años de su estreno en 1962.<sup>1</sup> Quizá ocurrió incluso antes de mi primer texto de Kafka, *La metamorfosis*, que leí de un tirón en un viaje en ómnibus interurbano. Por lo tanto, mi primera aproximación al universo kafkiano no fue la del lector frente al texto, sino la del espectador ante la versión adaptada por un cineasta de impronta innegable, una interpretación cinematográfica permeada del lenguaje audiovisual wellesiano. Se dirá que recibí una versión tergiversada de «lo kafkiano»: la adaptación de Welles ha sido cuestionada por grandilocuente y barroca, mientras que en Kafka prevalece la descripción realista y la prosa muy sensible, pero sin adornos innecesarios, incluso en casos con más acusados elementos de fantasía —ratones chillones, un mono evolucionado, un perro investigador de la condición canina, animales que articulan comentarios como humanos—. Según Kundera: «(...) Kafka consiguió lo que parecía impensable antes de él: transformar una materia profundamente antipoética, la de la sociedad burocratizada al extremo, en gran poesía novelesca (...)» (1987, p. 128).

*El proceso* fue una de las películas que marcó mi tránsito desde una mera afición al cine hasta una apreciación consciente del «cine-arte». La vi precisamente en el marco de la programación del Cine-Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que funcionaba entonces en el octavo piso de un monumental edificio en Lima, sede del Ministerio de Trabajo de mi país, el Perú, por lo demás una locación ideal para escenificar una adaptación de la novela de Kafka. El contexto de la proyección era peculiar de por sí, pues no solo era un espacio inusual para esa actividad, sino que las películas exhibidas eran notoriamente distintas a la

<sup>1</sup> La película se halla disponible online subtitulada en español. Ver link en las referencias bibliográficas.

mayoría de las que yo hasta entonces había visto en las salas del circuito comercial de Lima. En ese marco vi *La dolce vita*, de Fellini; *El ángel exterminador*, de Buñuel; *Fahrenheit 451*, de Truffaut, todas coincidentes en mostrar rasgos de la condición humana mediante la sátira de conductas moldeadas por la presión social. Ninguna de las nombradas, sin embargo, concluía con un pesimismo tan desesperanzador como termina la película *El proceso*.

No tardé en convertirme en asiduo participante de cineclubs y compré uno de mis primeros «libros de consulta» sobre «el séptimo arte»: *Historia del cine* (1971), de Román Gubern, no en su más difundida edición de bolsillo, sino en una voluminosa edición de lujo en dos tomos, con carátulas en tapa dura de 30 x 23 cm, con abundantes fotografías de escenas de películas, de rodajes, directores y actores. El segundo tomo se abría con una foto a toda página de Orson Welles, seguida de un texto sobre sus espectaculares inicios como director y actor de teatro, apenas adolescente, y la realización, poco después, de la influyente película *Ciudadano Kane* (1941) con solo veintiséis años. Recién entonces el autor del libro esbozaba un panorama del cine en general durante la Segunda Guerra Mundial. Todo en el libro de Gubern parecía sugerir que el primer volumen de *Historia del cine* cubría el cine anterior a Orson Welles, y el segundo, el cine posterior a Orson Welles. Los cultores francoparlantes fundadores de la crítica del cine de autor, pocos años después convertidos en directores, trazaron un modelo de crítica cinematográfica centrada en la marca personal de cada realizador, crítica que dominaría largo tiempo las publicaciones del género. A su vez, para valorar los estilos de dirección, impusieron criterios análogos a los entonces vigentes en los estudios literarios, reconociendo las virtudes de un «autor» por su particular uso de una «gramática del cine», en la que, por ejemplo, la preferencia por oraciones largas o cortas en un texto en prosa invitaba a paralelos con planos prolongados o breves en el montaje cinematográfico. Estos críticos de cine franceses fueron pioneros de una concepción de la crítica menos atenta a la vida de las estrellas y más al lenguaje audiovisual. Emergieron terminada la Segunda Guerra Mundial, evento que igualmente partió en dos mitades al siglo XX.

## El camino de Welles

Un mérito de Welles es haber sido el primero en intentar trasladar la literatura de Kafka a la pantalla. Resulta fascinante especular sobre cómo y cuándo Welles leyó a Kafka por primera vez. Welles nació el 6 de mayo de 1915, meses después de que Kafka terminara de escribir *El proceso*, en enero de ese año. Recién tras su muerte en 1924 crecería como onda expansiva la reputación de Kafka: su internacionalización en el ámbito anglófono se hizo efectiva a partir de las traducciones de sus textos al inglés por Willa y Edwin Muir a lo largo de la década del treinta. La primera traducción de *El castillo* al inglés aparece en 1930, la de *El proceso*, en 1937. Son los años de formación del precoz Welles, los de prohibición de los libros de Kafka en la Alemania nazi y los de consolidación del cine sonoro.

Escribe Peter Biskind, en su introducción a *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*: «Cuando le preguntaron sobre la influencia de Welles, Jean-Luc Godard contestó: “Todos le deberemos todo siempre”» (2015, p. 10).<sup>2</sup> El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, en su faceta de crítico de cine, desde el comienzo muy en sintonía con los «autoristas», manifiesta que el uso del sonido en el cine también permitió «la creación de una obra maestra absoluta que es la extraña simbiosis del teatro, la radio y el expresionismo, servido todo por una literatura venida de ninguna parte, pero hecha para el cine» (1997, p. 24). Y se refiere a *Citizen Kane* para afirmar que, a partir de «esta obra maestra, el cine no estaba hecho de literatura, sino hacía literatura por otros medios, excepcionalmente visuales» (1997, p. 24). El artículo del cual he tomado el fragmento anterior se titula «Literatura y Cine: Cine y Literatura», de su libro *Cine o sardina*, de 1997, y en él caracteriza los disímiles lenguajes de la literatura y el cine, y subraya los criterios para que el cine pueda o no valerse de recursos prestados por la literatura. Esto era cosa bien sabida por Welles, quizá justamente por su precoz experiencia teatral, por ejemplo, montando obras de Shakespeare con indumentaria contemporánea. También porque, antes de trabajar en cine, Welles había trabajado con gran éxito difundiendo en formato de radioteatro obras de clásicos literarios del siglo XIX, como Dickens, Stevenson, Melville, entre otros, así como a través de grabaciones discográficas de libros leídos en voz alta, en ello un pionero de los audiolibros. En 1938, una de sus emisiones radiales causó gran revuelo y ataques de pánico en Nueva Jersey, cuando describió una invasión extraterrestre, sin aclarar que se trataba de la lectura de una novela de ficción escrita en Inglaterra cuarenta años antes: *La guerra de los mundos* (1898), de H. G. Wells. Ello propició que, poco después, la compañía

<sup>2</sup> Biskind en realidad cita a Michel Ciment citando a Godard en *Les Enfants Terribles. American Film*, diciembre de 1984, p. 42.

RKO de Hollywood le ofreciese dirigir una película. Ya como director, pasó a integrar el uso creativo del sonido en el lenguaje visual, con lentes, movimientos de cámara y montaje. Supo potenciar tanto el uso del blanco y negro, por el camino de los contrastes de luz y sombra del expresionismo, que el recurso se mantuvo vigente en su cine hasta la segunda mitad de la década del sesenta, incluyendo su versión filmica de *El proceso*, así como su subsiguiente adaptación de Shakespeare en *Campanadas de medianoche* (1966).<sup>3</sup>

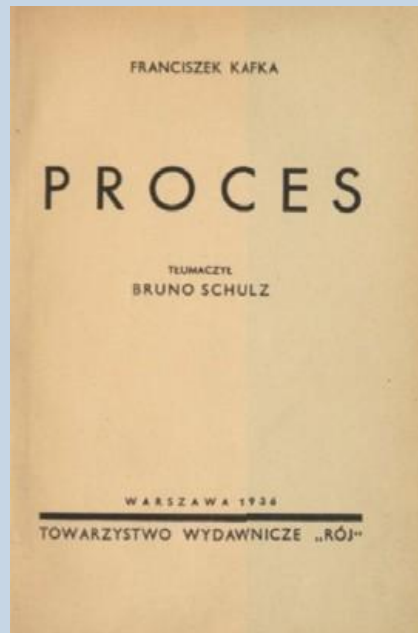


Fig. 1. Edición polaca de *Der Process*, publicada en Varsovia en 1936. Traducción del alemán por el escritor polaco Bruno Schulz y su prometida, Józefina Szelińska

En su tan polémico como sugerente libro *El canon occidental* (1994), Harold Bloom afirma que del trío de escritores Joyce-Proust-Kafka, que revolucionó la narrativa en el primer cuarto del siglo XX,<sup>4</sup> fue Franz Kafka quien mejor representó la «edad caótica» de ese siglo.<sup>5</sup> Menciono aquí estos libros de Bloom y de Gubern porque coinciden en presentar panoramas históricos de la literatura y del cine, y son claros ejemplos de la valorización de los aportes de Kafka y de Welles a la disciplina artística de cada uno. Ambos artistas dedicaron buena parte de sus vidas a plasmar universos personales a lo largo de toda su producción. Si el reconocimiento de Kafka fue sobre todo póstumo, las virtudes del cine de Welles fueron resaltadas desde su debut con *El ciudadano Kane*, lo que no impidió que más tarde el cineasta debiera padecer dificultades varias en su trabajo, una vez que su obra resultó demasiado sutil y poco comercial a los ojos de los productores de Hollywood. Ello lo obligó a realizar películas con escasos recursos, todas tocadas, sin embargo, de una innegable energía creativa. La muerte lo alcanzó a los setenta años, lleno de proyectos inacabados y otros ni empezados. El compromiso de Kafka con la literatura fue de naturaleza semejante al de Welles con el cine, entregado también enteramente a la producción creativa hasta el final, si bien su vida fue treinta años más breve.

<sup>3</sup> Welles solo utilizó el color a partir de *Una historia inmortal* (1968), adaptación de un texto de Izak Dinesen (Karen Blixen).

<sup>4</sup> Marcel Proust (1870-1922) publicó en vida los cuatro primeros tomos de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927); James Joyce (1882-1941), el *Ulises* (1922); y Franz Kafka (1893-1924), *La metamorfosis* (1915).

<sup>5</sup> Bloom, tras dedicar todo el capítulo 20 de *El canon occidental* a Kafka, al comienzo del 21, que trata de Borges, Neruda y Pessoa, subraya en varias oportunidades la influencia de Kafka en Borges y destaca la producción narrativa breve de ambos. Resulta interesante que Borges publicara entre 1931 y 1943 críticas de cine en la revista *Sur* (Ledgard, 2018, pp. 124-134). Su reseña crítica de *El ciudadano Kane* se publicó en *Sur* n.º 83, agosto de 1941, y no fue muy positiva. En efecto, en ese artículo, Borges coteja los desaciertos de la película de Welles con los logros de un texto de Kafka de tema similar. Casi al final de su período de crítico de cine, Borges habrá optado por dedicarse a escribir sus breves «ficciones» y traducirá a Kafka. En la introducción a su edición de *El proceso*, Isabel Hernández indica que las primeras traducciones de Kafka al español se hicieron en Argentina; menciona *El proceso* aparecida en 1939 en la editorial Losada, de Buenos Aires, así como *La metamorfosis*, aparecida en 1943, con traducción anónima atribuida a Jorge Luis Borges (Hernández, 2004, p. 53).

## Welles intérprete de Kafka: opiniones

¿Qué puede ocurrir cuando un cineasta que ha revolucionado el cine decide adaptar una obra de un escritor que ha revolucionado la literatura? Las opiniones sobre el resultado en este caso han sido dispares.

Para Peter Bodganovich, quien paralelamente a su carrera de cineasta colaboró en difundir la perspectiva autorista en Estados Unidos y en 1998 publicó un libro de entrevistas con Orson Welles titulado *This is Orson Welles*, en el que ambos repasan todas las películas del gran director, *El proceso* es la única que no amerita desde el comienzo sus elogios,<sup>6</sup> lo que lleva a Welles a proponerle verla juntos, tras lo cual él reconsideraría su opinión.

Por su parte, para el crítico chileno Héctor Soto, *El proceso* es la prueba extrema de un serio problema de toda una parte de la obra wellesiana. Su ensayo de 2011, significativamente titulado «Orson Welles, mal genio», concluye así:

Hay dos ideas perturbadoras y a la vez terribles que siempre están rondando la imagen de Welles. Una es que el genio desbocado no ayuda, sino daña. La otra, es que incluso los genios tienen una capacidad limitada para recibir golpes y contrariedades impuestas por la grosería y la ordinariéz del mundo. De hecho, Welles en algún momento perdió la brújula —es cosa de ver su versión de *El proceso*, de Kafka— y rara vez la volvió a encontrar (2013, p. 688).

Distinto es el juicio del español Carlos Aguilar sobre la película en la exigente *Guía del cine*:

Adaptada, más que libre, personalmente, de la obra homónima de Kafka, una de las más impresionantes realizaciones de Orson Welles. [...] pocas veces más el cine nos ha ofrecido una tan desesperada alegoría de nuestro sistema, perpetrada mediante una concepción estética de un barroquismo muy especial, entre onírico y expresionista (2014, p. 1340).

Cabrera Infante dice lo siguiente en un artículo titulado «Kafka va al cine. Centenario del hombre que fue K», presumiblemente de 1983 y publicado a continuación del artículo «Literatura y Cine: Cine y Literatura» en el ya citado libro *Cine o sardina*:

Franz Kafka es el único verdadero escritor metafísico del siglo y curiosamente es ahora más popular que nunca (...) «Kafkiano» es un adjetivo de uso corriente y suele denominar cualquier extrañeza y arbitraria trampa, y aun un encuentro absurdo diario. «Una confusión cotidiana» es una paradoja de Kafka y también ese sucedido que nos ocurre cuando vamos a visitar a un amigo que a su vez ha salido a visitarnos —y que no nos encontramos nunca. Kafka, además, ha entrado al arte del siglo por la pantalla. James Joyce ha sido torpemente explotado o peor homenajeado con incompetencia disfrazada de ditirambo. Marcel Proust todavía espera la búsqueda de su tiempo perdido por una cámara que mire y recuerde, mientras pasea por el camino de Swann. Pero ya hay un cine kafkiano sin Kafka: ese conocimiento es un tipo de reconocimiento (1997, p. 26).

Ejemplos de ese «cine kafkiano sin Kafka» son, según Cabrera Infante, películas de realizadores que van desde Chaplin a Antonioni. Y más bien le merece reservas la película en la que Welles buscó adaptar una obra literaria de Kafka:

Parecería que Kafka alcanzó su culminación en el cine con *El proceso* de Orson Welles, película en la que Welles confesó haber adaptado la novela «con bastante libertad» (...) Pero Welles cometió un crimen sin perdón, y para el que el castigo vendría antes que el veredicto: redujo toda la ambigüedad de la novela a la desafortunada realidad de una pesadilla (1997, p. 27).

<sup>6</sup> En un momento de la entrevista, Bodganovich, quien valoraba el cine de Welles por sus desviaciones del cine clásico de Hollywood, pero también por sus convergencias con esa narrativa hollywoodense tradicional que tanto admiraba (también entrevistó a una buena parte de sus exponentes), le pregunta a bocajarro si le gusta la novela *El proceso*, a lo que Welles responde: «Sí, Kafka me gusta mucho» (Welles et al., 1998, p. 262). La pregunta de Bodganovich despierta suspicacias sobre su propia opinión acerca de la literatura de Kafka, quizá «rara» para su gusto.

Es claro que a Cabrera Infante le gustaba Kafka, y también le gustaba Welles. Pero desapruueba lo que Welles hizo con Kafka. Señalemos que Welles no solo adaptó la novela «con bastante libertad», también la seleccionó entre el centenar de novelas que su productor, Alexander Salkind, le dio a elegir y prometió financiar.

Salkind fue con su padre, quien figura en los créditos como productor ejecutivo de *El proceso*, a buscar a Welles con la idea de financiarle una adaptación al cine del *Tarás Bulba* (1835), de Gogol. Padre e hijo se enteran entonces de que estaba ya en marcha, con recursos hollywoodenses, una adaptación cinematográfica de esa obra. Y optan por presentar a Welles, para que elija, una larga lista de títulos literarios, supuestamente ya pasados al dominio público y, por tanto, exonerados de pagar derechos de autor. Welles elige entonces *El proceso*, probablemente una de las obras más recientes en esa lista en la que predominaban autores del siglo XIX como Turguénev y Tolstói. La obra resultó no estar aún en dominio público, pese a lo cual los Salkind, que habían aprendido el arte de financiar películas sin contar con el dinero necesario, adquirieron los derechos. Su manejo financiero de la producción sería más adelante un gran dolor de cabeza para Welles, obligado a compensar con imaginación la falta de recursos. Un primer problema, más bien de índole política, fue que no obtuvieron permiso para filmar en el que había sido el país de Kafka, entonces parte de la Checoslovaquia comunista. En un principio se pudo filmar en Yugoslavia, lo que satisfizo al realizador por hallar en Zagreb cierta atmósfera que podía evocar la de Praga. Pero problemas de mala coordinación y falta de dinero obligaron a trasladar parte importante del rodaje a París, por lo que algunas escenas están rodadas en los inmensos y cavernosos espacios de la entonces abandonada estación de trenes de Orsay. También se rodó en Turín y en Roma.<sup>7</sup>



Fig. 2. *El proceso*, de Orson Welles (1962)

## El texto literario y su adecuación cinematográfica

Anécdotas aparte, resulta fascinante especular con los motivos que hayan llevado a Welles a elegir a Kafka de la lista de los Salkind como hizo, y pasar a convertirse en el primer realizador en adaptar una obra de Kafka al cine. La singularidad del universo kafkiano iba a verse filtrada a través del estilo, también muy particular, de alguien con su propio universo. En la introducción de su interesante edición de una colección de ensayos sobre la adaptación al cine de obras literarias, Giovanna Pollarolo cita a Welles, a su vez citado por Robert Stam: «Si uno no tiene nada nuevo que decir sobre una novela, ¿por qué adaptarla en absoluto?» (2019, p. 20)

Si alguien comprendió que recitar un texto en voz alta ya implica «interpretarlo», ese fue Orson Welles. Lo aprendió en su precoz inicio en el mundo del teatro y su posterior incursión en el radioteatro. La diferencia

<sup>7</sup> Para la historia de cómo se produjo *El proceso* he utilizado testimonios del propio Welles confiados a Peter Bodganovich en *This is Orson Welles* (1998), así como a estudiantes de la University of Southern California que le preguntaron sobre el tema tras una proyección de *El proceso*, como se aprecia en un video de 1981 indicado en las referencias bibliográficas.

entre la concentrada lectura silenciosa y la recitación de la lectura en voz alta lo llevó a valorar siempre el aporte creativo de los actores, base alrededor de la cual construiría el lenguaje audiovisual de las películas que dirigió, en las que busca subrayar la riqueza del texto de partida a través de la voz de sus actores o de una voz en *off*. Se percibe su afecto por cada palabra que cita del texto original. Así se luce el lenguaje shakesperiano en sus tres adaptaciones: *Macbeth* (1948), *Othello* (1951) y *Chimes at Midnight* (1966).

También hay un evidente afecto y un homenaje del cineasta al texto kafkiano en la película que nos ocupa. *El proceso*, de Welles, se abre con la lectura de un texto que, aunque brotado de la novela inacabada y póstuma (compuesta entre agosto de 1914 y, como ya se dijo, enero de 1915), ya había sido publicado en forma independiente en vida del autor. Nos referimos al breve relato «Ante la ley» [«Vor dem Gesetz»], publicado en 1915 en el número 34 del semanario judío independiente de Praga *Selbstwehr*, y recogido cuatro años más tarde en el volumen de cuentos *Un médico rural*.

## «Ante la ley» y reordenamiento de la sucesión de acontecimientos

En la versión de la novela que Max Brod edita en 1925 según sus criterios, el breve texto de «Ante la ley» es enunciado por un sacerdote a modo de sermón para el protagonista Josef K. en el penúltimo capítulo (capítulo IX, «En la catedral»). El contenido de este texto con forma de parábola, sin embargo, poco tiene en común con una enseñanza transparente y edificante propia de este género de discurso, generalmente destinado a orientar a los creyentes por el «buen camino». En el texto de Kafka se habla de un «hombre de campo» llegado ante una «puerta de la ley», donde un guardián le impide pasar y le previene que, tras ese umbral, habrá otras puertas, custodiadas a su vez por otros guardianes, cada uno más fuerte que el anterior. El «hombre de campo» cree que esto significa que el guardián le indicará un momento más oportuno para traspasar la puerta. Y así, aguarda un largo tiempo, toda su vida a partir de entonces. Ya al borde de la muerte, le pregunta al guardián por qué no se ha presentado nadie más allí, por qué él no ha visto a ninguna otra persona en su situación. El guardián le contesta que esa puerta ha estado abierta solo para él, y que desde ese momento se cerrará para siempre. La larga espera del «hombre de campo» es como la búsqueda de justicia perseguida por Josef K. en los ocho capítulos previos: un emprendimiento absurdo para lograr un objetivo inalcanzable, pues él ignora qué delito se le atribuye para haber sido detenido, enjuiciado, y para ser, en el último capítulo, también sentenciado y ejecutado.

Con una animación de pantalla de agujas, parecida al efecto de dibujos sombreados con carboncillo, hecha por Alexandre Alexeieff y su esposa Claire Parker; con la música del «Adagio en sol menor» del compositor barroco Tomasso Albinoni y, sobre todo, con la lectura del fragmento «Ante la ley» en la voz en *off* de Welles, la película tiene un comienzo memorable, en el que la conjunción de lo visual y lo musical se subordinan para dar mayor realce al texto de Kafka. En esta introducción, la incorporación casi íntegra del texto —salvo pocas omisiones, como la descripción física del guardián-portero, reemplazada por su imagen—, sienta ya el tono de la película que se verá a continuación.

La versión del libro de 1925 se estructura en diez capítulos que aparentemente siguen el orden cronológico de su composición, salvo el capítulo quinto, fechado como escrito antes del tercero. En la edición y traducción de Isabel Hernández de 2004, cada capítulo está identificado como sigue, con un titular que informa de las situaciones y los personajes presentados: «Capítulo Primero – Arresto. Conversación con la señora Grubach. Después, la señorita Bürstner» (segunda semana de agosto de 1914); «Capítulo II – Primer interrogatorio» (finales de agosto/comienzos de septiembre de 1914); «Capítulo III – En la sala de sesiones vacía. El estudiante. Los negociados» (mediados de septiembre de 1914); «Capítulo IV – La amiga de la señorita Bürstner» (finales de septiembre de 1914); «Capítulo V – El apaleador» (21 y 29 de agosto de 1914); «Capítulo VI – El tío. Leni» (finales de septiembre y mediados de octubre de 1914); «Capítulo VII – Abogado. Fabricante. Pintor» (mediados de octubre/mediados de noviembre de 1914); «Capítulo VIII – El comerciante Block. Despido del abogado» (segunda mitad de noviembre de 1914); «Capítulo IX – En la catedral» (primera mitad de diciembre de 1914); «Capítulo X – Fin» (segunda semana de enero de 1915). La versión cinematográfica de Welles convierte el breve relato «Ante la ley» en una potente introducción que el resto de la película amplificará. También modifica, como vimos, el orden de los sucesos y escenas, e introduce situaciones y detalles nuevos.

## Elementos introducidos por el cineasta

La oración con que se abre el capítulo primero del libro: «Alguien debía haber hablado mal de Josef K. puesto que, sin que hubiera hecho nada malo, una mañana lo arrestaron» (2004, p. 65), establece un narrador que no llega a saberlo todo y que infiere una difamación. La incertidumbre plasmada es aún mayor cuando la voz narrativa se hace preguntas sobre los inesperados visitantes de K. —«¿Qué clase de hombres son estos? ¿De qué hablaban? ¿De qué autoridades dependían?» (2004, p. 68)—, preguntas que parecen reflejar las que K. se haría a sí mismo. En la adaptación de Welles no hay narración en tercera persona, ni pensamientos de K. vertidos por una voz en *off*. Para evocar efectos similares a los del texto, el realizador introduce diálogos que prolongan y ahondan los de la novela: agrega nuevos intercambios de parlamentos, en los que el aturdimiento de K. ante su arresto lo lleva a confundir términos, a decir involuntariamente un par de palabras factibles de cargar connotaciones sexuales («pornógrafo» por «fonógrafo»; «ovular» por «oval»), lo que propicia la suspicacia de los visitantes que él presume son agentes policiales, llegados a su cuarto de pensión a interrogarle sin antes identificarse, atribuyéndose facultades injustificadas para acosar al protagonista, motivo recurrente que la película toma de la novela. Para su versión del capítulo I de esta, Welles cambia la ocupación de la vecina de cuarto de K. en la pensión, la señorita Bürstner, quien pasa de ser taquígrafa a ser bailarina en un club nocturno, y hace que K. ya no trabaje en un banco, sino en una más genérica y abstracta, enorme, oficina, con miles de personas empleadas como mecanógrafas y con un segundo nivel que alberga inmensas computadoras.

En la escena del lugar de trabajo de Josef K., donde este es director de departamento, Welles introduce la primera de dos apariciones de la sobrina de K., personaje meramente mencionado en el libro por el tío de K. en el capítulo VI bajo el nombre Erna, pero llamada Irmie en la película. Si en el libro el lector se entera de su existencia a través del reproche verbal que el tío Karl le hace a K. porque no la recibió en su oficina por estar ocupado en su trabajo, en la película el personaje de la prima convertida en Irmie se corporiza en dos oportunidades: la primera, gesticulando muda tras la superficie transparente de una pared de vidrio, intentando comunicarse por señas con K. y generándole una situación inoportuna mientras él habla en ese momento con un jerarca superior, quien, por supuesto, también la ve. Aquí, Welles ha introducido un diálogo en el que el jefe le pregunta a K. por la edad de la chica, y K. asiente que entre quince y dieciséis años (en el libro, Erna tiene dieciocho). El superior reacciona dando a entender, indignado, que ello es una vergüenza porque «hay un lugar para todo», cargando al atribulado protagonista con un nuevo malentendido de connotaciones morbosas. Este, furioso, ordena a su secretaria que bote a Irmie del lugar. Así, la situación de la prima referida en un diálogo del libro se traslada amplificadas al lenguaje cinematográfico.



Fig. 3. Anthony Perkins en *El proceso*, de Orson Welles (1962)

## Aspectos e interrogantes de la reelaboración cinematográfica

Al presentarlo en la pantalla, Welles modifica la escena del diálogo que K. sostiene —en el capítulo IV del libro—, en el comedor de la pensión de la señora Grubach, con la amiga de la señorita Bürstner, ansioso por interrogarle sobre la repentina ausencia de esta de la pensión. Welles transforma ese encuentro en un elegante movimiento de cámara, un *travelling* en los exteriores del conjunto de bloques de viviendas donde se halla la pensión en la que ambos personajes eran vecinos, y lo hace bajo la luz de «la hora mágica» del crepúsculo. Ello enciende las alarmas de lo estetizante y poco cotidiano, pero es compensado por elementos de claro valor angustiante y kafkiano: una mujer cojea notoriamente mientras carga un pesado baúl perteneciente a su amiga, la señorita Bürstner, se resiste a que K. le ayude con la carga y también se niega a informarle sobre el paradero actual de la señorita Bürstner, que tanto interesa a K. Welles le ha quitado a la amiga de la señorita Bürstner, del capítulo IV del libro, su apellido Montag, así como su ocupación de profesora de francés, para presentarla en una situación muy distante de la del personaje en el libro. Ni la presencia activa de Irmie, ni tampoco esta escena en que la amiga de la señorita Bürstner jala trabajosamente de un baúl en un descampado urbano bajo la luz crepuscular, son en la película irrelevantes. Y, definitivamente, no traicionan el espíritu del texto kafkiano.

El trayecto que sigue K. para llegar a la sala de sesiones del primer interrogatorio en el capítulo II fue reimaginado por Welles, en una escena que muestra a Josef K. sentado en una butaca de un majestuoso auditorio teatral colmado de gente, entre el público de un espectáculo que, dada la música que se escucha, parece ser de variedades. Una mujer, sentada en la fila detrás de él, le toca el hombro para avisarle que alguien le busca y pasarle un recado escrito. K. se retira de la sala, llega al vestíbulo nada majestuoso del auditorio, y se encuentra allí con el «inspector» que lo interrogó la mañana en que supo que estaba arrestado. Esta vez, el inspector lo deriva a dos «guardianes» que lo conducen por espacios ricos en claroscuros, más evocadores del cine expresionista alemán de la década del veinte que de las calles descritas con realismo en el libro de Kafka. El más impactante de estos espacios es un exterior bajo cielos oscuros, donde una multitud de personas, en su mayoría ancianas, calladas y en ropa interior, llevan colgando al cuello letreros, cada uno con una numeración, y sostienen lo que resta de sus ropas o vida civil en sus manos, en torno a una estatua misteriosa sobre un alto pedestal, totalmente cubierta por un manto.

Por cierto, Welles ha modificado en su película la ambientación y el vestuario en general, que para nada intentan reconstruir los de la época de Kafka. Por el contrario, se vale de locaciones existentes y mezcla edificaciones de distintas épocas, incluso algunas contemporáneas al rodaje. El protagonista K. viste más como un contemporáneo de John F. Kennedy que como uno de Kafka. La habitación minimalista y funcional que K. alquila en la vivienda de la señora Grubach se halla, como se ha mencionado, en un amplio y funcional departamento en uno de los bloques de un gran conjunto habitacional. Su oficina se halla en un edificio de vidrio laminado, de enormes ambientes, equipado con voluminosas computadoras. Ello contrasta poderosamente con las edificaciones monumentales de épocas pretéritas que en la película albergan para el olvido los incontables expedientes judiciales.

En algunas entrevistas, Welles minimizó aquellos aspectos del lenguaje cinematográfico de su película que los autoristas se encargaron de realzar, para declarar que esta se estructura sobre la labor del actor.<sup>8</sup> Efectivamente, Welles desarrolla escenas cinematográficas de gran valor, partiendo básicamente de la *performance* actoral.

Para construir los potentes personajes con apariencias físicas y comportamientos muy vitales que demandaba el proyecto, Welles se vale de un gran reparto. Mencionemos a las tres mujeres que buscan seducir al protagonista: Jeanne Moreau como su vecina de cuarto, la señorita Bürstner; Elsa Martinelli como la lavandera que habita el enorme edificio de los Tribunales —que en el libro aparece en el capítulo III, mucho más temprano que en la película, como no tardaremos en ver—; y Romy Schneider como Leni, la enfermera del abogado. Las tres atraen a K., interpretado por Anthony Perkins, actor que la crítica de la época consideró inadecuado para el papel, por alterado y nervioso, ¿quizá demasiado parecido al Norman Bates que interpretó en *Psicosis* (1960) para Hitchcock? Bien observado, el personaje de K. parece no estar poseído por un pasado atroz que él necesite ocultar, como sí lo estaba el Norman Bates/Anthony Perkins de Hitchcock. El Joseph K./Anthony Perkins de Welles está orientado, por el contrario, al futuro, con el claro objetivo de ser exculpado, hasta que el sinsentido de la situación lo cerca y lo priva de toda posibilidad de salida.

<sup>8</sup> Sobre todo si alguien tan meticuloso como Bodganovich le hace las preguntas.

Para su versión del capítulo VI, aparte de cambiar los nombres del tío Karl del libro, llamado ahora tío Max, y del abogado Huld, rebautizado como abogado Hastler, Welles entrelaza los capítulos V y VI utilizando el recurso del montaje de acciones paralelas. Las torturas a los «guardianes» por parte del «apaleador» en un estrecho trastero cercano a su oficina, que ocupan todo el breve capítulo V del libro, son mostradas en la película como simultáneas a la visita que a K. le hace en la primera mitad del capítulo IV del libro su tío, venido con urgencia del campo para proponerle al sobrino que ponga su «caso» en manos de su conocido, el abogado Hastler. La idea del cineasta de hacer que K. oculte a su tío la situación de horror que descubrió en el trastero, prefigura las acciones paralelas que se desarrollan cuando el tío Max lleva a K. a la vivienda y «bufete» del abogado. Allí, mientras el tío conferencia con Hastler sobre los posibles recursos legales disponibles para defender a su sobrino, Leni, la enfermera del abogado que hallaron convaleciente en cama, se lleva a K. por una serie de corredores y vericuetos, a fin de seducirlo a escondidas sobre una marea de expedientes desvencijados.

En los capítulos VI y VIII del libro destacan dos momentos importantes referidos al tío (Karl) y al abogado (Huld): la contratación y la cancelación del contrato de los servicios del abogado. Entre ambos capítulos, en el VII, se muestra cómo un cliente del banco le sugiere a K. que contacte a Titorelli, un «pintor de jueces», y para ello le facilita una tarjeta de recomendación. Titorelli parece representar el pragmatismo informal para hacer las cosas, por oposición a las instituciones oficiales, de las que se esperaría que fueran los mejores garantes del cumplimiento de las leyes. Titorelli da a K. una explicación sobre los diferentes tipos de absolución a los que en su caso puede aspirar, pero deja en claro que la única que podría darle esperanza de librarse totalmente de la acusación, no es viable. Por otro lado, Titorelli parece más interesado en que K. le compre alguna de sus pinturas, y logra incluso que se lleve varias. Poco persuadido de su posible apoyo, K. decide retirar a Huld de la defensa de su caso, y cuando se presenta ante él para hacerlo, presencia el grado de humillación y maltrato al que este somete a un cliente suyo, un comerciante llamado Block, cuyo caso evidentemente no resolverá.

En la película, Welles reordena radicalmente la sucesión de estas situaciones. Luego de que el tío Max lleve a K. donde el abogado Hastler, y se dé allí el encuentro erótico con su enfermera Leni —igual que en el libro—, Welles presenta la incursión de K. en la sala de sesiones en la que se había llevado a cabo su primer interrogatorio. Tiene entonces un encuentro con la mujer que está lavando ropa y que se le insinúa, hasta que son interrumpidos por el amante de la lavandera, un estudiante de Leyes que carga a la mujer para llevarla, no se sabe si contra su voluntad, al lecho del presidente de los Tribunales. Enseguida, K. conoce, además, al esposo de la lavandera, ujier del edificio de los Tribunales, quien le muestra los interminables despachos de los juristas, donde se hacían los «negociados», tal como en el libro, solo que allí esto sucede antes del capítulo III. Al salir del enorme edificio, K. se topa con su prima Irmie y le comunica su decisión de quitarle la defensa de su caso al abogado Hastler. Irmie no lo aprueba, y en esta conversación deja entrever cierto sentimiento platónico hacia su primo, quien nuevamente le da la espalda para regresar a su oficina. Esta conversación no aparece en el libro. Es tras estos dos episodios que el K. de Welles se presenta donde Hastler para retirar la defensa de su caso, afirmándose más en su decisión una vez que presencia cómo el abogado maltrata a su cliente Rudi Bloch o Block. Este personaje, interpretado por Akim Tamiroff, es insuperable en su contundente, perturbadora actitud de apertura ante K. y de humillación y servilismo en su relación con el abogado.

La versión de la película de la conversación entre K. y el «pintor de jueces» Titorelli es bastante fiel a la escena en el capítulo VII, con citas literales de los comentarios al cuadro que el pintor está realizando y de la explicación de este último sobre los tipos de absolución. Sin embargo, al colocar la entrevista con Titorelli después de despedir al abogado, la escena cobra un nuevo sentido, pues el protagonista se interna más al fondo de esa selva de verborragia presuntamente legal, intrincada y absurda, dado que busca ahora ayuda en un personaje más dudoso aun que Hastler, quien al menos ostentaba un título de abogado. La traslación de ese pasaje al lenguaje audiovisual subraya, además, un *in crescendo* de irracionalidad: el precario taller del pintor es en la película una especie de gallinero construido en lo alto de una escalera, con tablas verticales muy separadas por las que asoma y acosa un grupo de excitadas niñas, ruidosas y hostiles, quienes cercan a Titorelli y a su visitante en planos cada vez más breves, todo ello acompañado por una música de jazz de ritmo acelerado, el extremo opuesto del pausado *Adagio* de Albinoni del comienzo y otras partes de la película.

Welles hace reaparecer al abogado Hastler en su versión del capítulo IX para interrumpir la intervención del sacerdote con una segunda recitación del relato «Ante la ley». Hastler dispone ahora de un proyector de diapositivas y proyecta sobre el cuerpo de Josef K. las imágenes de la pantalla de agujas de la introducción de la película. Por último, más adelante, a diferencia de lo narrado en el libro en el capítulo X, el Josef K. de la película no será asesinado con un puñal, sino con un cartucho de dinamita, que estalla antes de que K., desafiante de risa, pudiese lanzarlo de vuelta a sus verdugos, que se han alejado de él corriendo.

## Lo kafkiano en la película

Es muy welliesiano el uso expresivo de la luz y sus contrastes claroscuros que predominan en la película, así como su estética expresionista. Su espíritu coincide con las alargadas figuras de trazo esquemático, me atrevería a decir expresionistas, con que Kafka dibujó las siluetas negras para ilustrar su manuscrito de *El proceso*.<sup>9</sup>

Queda volver a imágenes tan intensas como las de las personas envejecidas y atribuladas, semidesnudas, en ropa interior o cubiertas con mantas, en silencio, cargando cada una en sus manos sus breves ropas o pertenencias civiles, y a sus cuellos letreros con largos números, junto a una estatua cubierta por un manto fantasmal. Y al cartucho de dinamita que los verdugos arrojan al socavón al que antes llevaron a K., y que estalla formando una oscura nube que toma la forma de un hongo. Welles declaró que, tras el Holocausto judío, el paralelo con los condenados y prisioneros de los campos de concentración fue intencional, así como el de Josef K. resistiéndose a ser obligado a suicidarse, o a ser cobardemente ejecutado con un explosivo. Aclaró también que la explosión en forma de hongo nuclear, sin embargo, no fue intencional: Welles detestaba ese tipo de simbolismo y no pudo evitar —aunque filmó varias explosiones— que el humo tomara esa forma (Welles et al., 1998, pp. 274-275).<sup>10</sup> Es claro que el desenlace fue deliberadamente modificado. El señor K. del libro se deja apuñalar y se dice, en tono de exclamación, al verse morir: «¡Como un perro!» (2004, pp. 276).<sup>11</sup>

Las modificaciones y adiciones referidas en todos los casos se fusionan muy bien con los diálogos extraídos del libro. Por cierto, cada actor —y en el elenco había «cómplices» habituales de Welles— aportó una apariencia física, un lenguaje corporal y una entonación al personaje interpretado, comenzando por el mismo Orson Welles en el papel del abogado Albert Hassler, y recitando «Ante la ley» al comienzo y nuevamente sobre el final de la película. Los créditos del final son leídos en voz alta por su voz inconfundible: «Yo interpreté al abogado, escribí y dirigí esta película. Mi nombre es Orson Welles».

En el contexto del libro de entrevistas *This is Orson Welles* (1998), en el que el entrevistador tiende a elogiar cada película del entrevistado, se percibe una extraña tensión cuando la película tratada es *El proceso*. Escudándose en cierto buen humor, Welles defiende apasionadamente su película basada en la obra de Kafka y parece advertir que, más allá de discrepar sobre aciertos y desaciertos, Bodganovich no aprueba que Welles haya elegido adaptar a Kafka. Así, muchas de sus preguntas merecen como respuesta el contundente consejo de Welles de que lea a Kafka y vea nuevamente la película (Welles et al., 1998, p. 286). Más allá de tratarse de una interpretación, no cabe duda de que Welles leyó con detenimiento y pasión el texto original, muy probablemente a diferencia de Bodganovich. En la película, los diálogos nuevos concebidos por Welles se entretrejen con los directamente extraídos del texto de Kafka.

El traslado de un texto literario a un lenguaje audiovisual, ¿acaso conlleva que en la película se pierda el alcance del texto original? ¿«Lo kafkiano» es el tema o es la forma de tratar los acontecimientos presentados? ¿La forma de contarlos es lo que finalmente se materializa en «lo kafkiano»? No dudo que Welles haya intentado plasmar «lo kafkiano» sin por ello renunciar a su propio estilo cinematográfico. Por supuesto, esto lleva a la pregunta de si la manera en que Kafka escribe es conciliable con la manera de dirigir de Welles, o si Welles, como lo sugirió Bodganovich en sus primeras impresiones de *El proceso*, era en realidad el cineasta indicado para llevar a Kafka a la pantalla. Cabrera Infante (1997, p. 29), aparentemente, opina que no fue el cineasta indicado la vez que se lo propuso, pero que una película anterior de Welles, *La dama de Shangái* (1948), no pretendía estar inspirada en Kafka y, sin embargo, resultó más kafkiana que su película *El proceso*.

## Otras adaptaciones cinematográficas

Hubo un par de otras versiones cinematográficas de *El proceso* que buscaron ser más fieles a Kafka al adaptarlo al lenguaje audiovisual.

<sup>9</sup> Hay reproducciones de estos dibujos en la edición de Isabel Hernández indicada en las referencias bibliográficas.

<sup>10</sup> Así lo hizo saber a Peter Bodganovich en el libro de entrevistas que aparece en las referencias bibliográficas, así como a los estudiantes universitarios de la University of Southern California que le preguntaron sobre el tema tras una proyección de *El proceso*, como se ve en un video documental de 1981 también indicado en las referencias.

<sup>11</sup> Curiosamente, el Josef K. de Welles comenta ante Leni que el abogado Hassler trata a su cliente Block/Bloch como a un perro. Lo dice antes de despedirse en su última visita a la casa del abogado. En la película es entonces Leni quien le recomienda que busque a Titorelli y le pida ayuda.

La primera fue dirigida por David Thomas, constituye el décimo episodio de la serie de televisión de la BBC *The Modern World: Ten Great Writers* y se emitió por primera vez el 13 de marzo de 1988. Tim Roth interpreta allí a un Josef K. de apariencia física cercana a la de Kafka.<sup>12</sup>

*Franz Kafka's The Trial* es un producto didáctico que escoge escenificar algunos pasajes del libro, alternados con explicaciones de un conductor-comentarista. Muchas escenas están acompañadas por una narración en *off* que cita literalmente pasajes de Kafka en tercera persona, el primero de los cuales es, por supuesto, la famosa primera línea de la novela: «Alguien debía haber hablado mal de Josef K. puesto que, sin que hubiera hecho nada malo, una mañana lo arrestaron» (2004, p. 65).

Una segunda versión posterior a la de Welles es *El proceso*, estrenada en 1993, dirigida por David Jones, adaptada por el dramaturgo y premio Nobel Harold Pinter (1930-2008), y filmada en Praga. La película está protagonizada por Kyle MacLachlan, a quien por siempre asociaremos al cine de David Lynch (un kafkiano a su manera), con un reparto de lujo que incluye a Jason Robards como el abogado y a Anthony Hopkins como el sacerdote. Hopkins devuelve al sacerdote el derecho a recitar «Ante la ley» que tenía en el libro, y digamos que lo hace en tono siniestro, casi como su personaje Hannibal Lecter de *El silencio de los inocentes* (1991).

Ambas adaptaciones del libro de Kafka, la de 1988 y la de 1993, fueron producciones a color muy esmeradas y correctas, ambientadas en la época en que se compuso la novela. En ambas es evidente la preocupación por ser fieles al texto original. Ambas carecen, sin embargo, de la intensidad «desaforada» y de la energía de la versión de Orson Welles, cuya aproximación logra en el espectador un estremecimiento en el que probablemente radique, en esencia, buena parte de «lo kafkiano».

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, C. (2014). *Guía del cine* (5.ª ed., corregida y aumentada). Madrid: Cátedra.
- Akash Chandra. (10 de octubre de 2012). *Filming 'The Trial' [1981] (Unedited) - Rare Orson Welles Documentary* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RbUe-bM6bXg>
- Alexandros Angelakis. (20 de enero de 2017). *Franz Kafka's 'The Trial'* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=81Q7BQjV-H0&list=PLe2IBzgSeT1ol-he0Q90pR2\\_zdECiucHe&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=81Q7BQjV-H0&list=PLe2IBzgSeT1ol-he0Q90pR2_zdECiucHe&index=6)
- Biskind, P. (ed.). (2015). *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Cabrera Infante, G. (1997). *Cine o sardina*. Madrid: Extra Alfaguara.
- Hernández, I. (2004). Introducción y traducción del alemán. En F. Kafka, *El proceso* (Isabel Hernández, ed.). Madrid: Cátedra.
- Kafka, F. (2004). *El proceso*. (Isabel Hernández, ed.). Madrid: Cátedra.
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Ledgard, M. (2018). *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica.
- Pollarolo, G. (ed.). (2019). *Cine/Literatura. Nuevas aproximaciones a viejas polémicas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Soto, H. (2013). *Una vida crítica. Cuarenta y cinco años de cinefilia*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- The Museum of Cinema. (s. f.). *Orson Welles's The Trial (1962) Spanish Subtitles* [Video]. Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x6mofjm>
- Welles, O., Bodganovich, P., & Rosenbaum, J. (1998). *This is Orson Welles*. New York: Da Capo Press.

<sup>12</sup> La película se halla disponible online, se agrega enlace en las referencias bibliográficas. En esa lista de los «diez grandes escritores del mundo moderno» de la serie estaban también Joyce y Proust.

# El pintor<sup>1</sup>

*Johannes Hauck*

Ammersee-Gymnasium  
johannes.hauck@amseegym.de

Recibido: 15/01/24  
Aceptado: 10/03/24



Fig. 1. Dibujo por Franz Kafka, hacia 1911. Retrato de su madre Julie Kafka y autorretrato. The National Library of Israel. Max Brod Archive

Los rastreadores se le pegaban a los talones. Hablaba a través del zapato. A sus espaldas, de eso estaba seguro, se reían de lo que a cada paso revelaba de sí mismo.

Apenas hubo meado en la nieve, se le acercó su padre corriendo, leyó el dibujo moteado y punteado y le echó en cara: «¡Te ensuciaste!».

Cada vez que se sentía descubierto *in fraganti* o expuesto, su escroto se contraía y su autoestima se enco-gía como un globo arrugado y decrepito.

Nunca se salvó de estar expuesto. Hasta aquello que sin querer garabateaba a ojos cerrados, revelaba sus secretos más íntimos, infaliblemente y contra su voluntad.

<sup>1</sup> Esta miniatura en prosa indaga lúdicamente en el sentimiento de la vergüenza en Kafka. Traducción del alemán: Raquel García Borsani.

Sin embargo, fracasó estrepitosamente en el retrato al óleo de sus padres. Había pasado meses dibujando con el mayor esmero el tejido de punto del buzo de lana del padre, persiguiendo el tinte exacto de la carnación. Rehizo una y otra vez el escorzo de la montura de los lentes de la madre. A cada repintada, más grotescas le parecían las líneas y las proporciones. La caja torácica del padre sobresalía como un armatoste y sus ojos miraban en distintas direcciones.

Nunca había conseguido vender una obra mayor.

## Der Maler

Die Spurenleser hefteten sich an seine Fersen. Er sprach durch den Schuh. In seinem Rücken, da war er sich sicher, feixten sie über das, was er mit jedem Schritt über sich verriet.

Kaum hatte er in den Schnee gepisst, eilte sein Vater herbei, las das gesprenkelte und gestrichelte Muster aus und sagte ihm auf den Kopf zu: «Du hast dich befleckt!».

Wenn er sich ertappt oder ausgestellt fühlte, zog sich sein Skrotum zusammen und sein Selbstgefühl schrumpelte wie ein altersschwach knitternder Luftballon.

Nie entkam er der Entblößung. Selbst absichtslose Kritzelzeichnungen mit verschlossenen Augen entbargen gegen seinen Willen unfehlbar seine intimsten Geheimnisse.

Am Ölporträt seiner Eltern aber scheiterte er krachend. Seit Monaten strichelte er akribisch am Strickmuster des väterlichen Wollpullovers, mühte sich mit der Abtönung des Inkarnats. Die perspektivische Verkürzung der Brillenbügel seiner Mutter war eine Dauerbaustelle. Mit jeder neuen Übermalung erschienen ihm die Linien und Proportionen grotesker. Der Rippenbogen seines Vaters wölbte sich rachitisch und seine beiden Augen starrten in unterschiedliche Richtungen.

Noch nie war ihm der Verkauf eines größeren Werks gelungen.

# «Hay un kafkarudo en mi cabeza»: lo kafkiano y la animalización en la poética de Tabaré Rivero

Damián Pérez Mezzadra

Universidad de la República/Consejo de Educación Secundaria  
damianperezmezzadr@gmail.com

Recibido: 28/05/2024  
Aceptado: 20/06/2024

## Resumen

En el presente artículo establezco la relación transtextual entre la obra narrativa *La metamorfosis* de Franz Kafka, y algunas de las obras poéticas, musicales y teatrales de Tabaré Rivero. El punto de conexión intertextual es la idea de animalización que vincula canciones como «El kafkarudo» y «La metamorfosis del kafkarudo», el nombre de su banda alternativa Los Kafkarudos, el disco *Cabarute* y la obra teatral *Symphoneta inphinita (Zooledades)* con la famosa novela breve de Kafka. Tabaré Rivero, como artista emblemático de la cultura rock en el Uruguay y perteneciente a diversos campos del arte, ha mostrado en su extensa trayectoria una variedad de referencias intertextuales con otras obras de artistas locales y del mundo. En un período breve que abarca entre 2006 y 2008, Rivero ha producido una serie de obras poéticas, musicales y teatrales que evidencian el proceso de animalización en los seres humanos, con connotaciones de alienación y deshumanización, haciendo referencias explícitas y algunas implícitas a *La metamorfosis* de Kafka. En este artículo analizo las mencionadas poéticas del artista uruguayo desde una perspectiva genetteana, en tanto se trata de casos de transtextualidades con la obra del escritor checo.

**Palabras clave:** kafkiano; Tabaré Rivero; animalización; Los Kafkarudos; *Symphoneta inphinita*.

## «Hay un kafkarudo en mi cabeza»: The Kafkaesque and Animalization in Tabaré Rivero's Poetics

### Abstract

In this article, I establish the transtextual relationship between Franz Kafka's *The Metamorphosis* and some of the poetic, musical, and theatrical works by Tabaré Rivero. The intertextual connection is based on the idea of animalization that links songs like «El kafkarudo» and «La metamorfosis del kafkarudo», the name of his alternative band Los Kafkarudos, the album *Cabarute* and the play *Symphoneta inphinita (Zooledades)* with Kafka's famous short novel. Tabaré Rivero, as an emblematic artist of rock culture in Uruguay and belonging to various artistic fields, has displayed in his extensive career a variety of intertextual references with other works by local and global artists. In a short period spanning between 2006 and 2008, Rivero has produced a series of poetic, musical, and theatrical pieces that portray the process of animalization of human beings with connotations of alienation and dehumanization, making explicit and some implicit references to Kafka's *The Metamorphosis*. In this article, I analyze the aforementioned poetics of the Uruguayan artist from a Genettean perspective, as these are cases of transtextualities with the work of the Czech writer.

**Keywords:** kafkaesque; Tabaré Rivero; animalization; Los Kafkarudos; *Symphoneta inphinita*.

## «Hay un kafkarudo en mi cabeza»: O kafkiano e a animalização na poética de Tabaré Rivero

### Resumo

Neste artigo, analiso a relação transtextual entre a obra narrativa *A metamorfose* de Franz Kafka e algumas das obras poéticas, musicais e teatrais de Tabaré Rivero desde a perspectiva teórica de Genette. O ponto de conexão intertextual é a ideia de animalização que liga canções como «El kafkarudo» e «La metamorfosis del kafkarudo», o nome de sua banda alternativa Los Kafkarudos, o disco *Cabarute* e a peça teatral *Sinphoneta inphinita* (*Zooledades*) com a famosa novela breve de Kafka. Tabaré Rivero, como artista emblemático da cultura rock no Uruguai e pertencente a diversos campos das artes, tem mostrado ao longo de sua extensa trajetória uma variedade de referências intertextuais com outras obras de artistas locais e internacionais. Em um período breve que abrange de 2006 a 2008, Rivero produziu uma série de obras poéticas, musicais e teatrais que evidenciam o processo de animalização nos seres humanos, com conotações de alienação e desumanização, fazendo referências explícitas e algumas implícitas a *A metamorfose* de Kafka.

**Palavras-chave:** kafkiano; Tabaré Rivero; animalização; Los Kafkarudos; *Sinphoneta inphinita*.

## Presentación

En este artículo se expone un análisis de las transtextualidades presentes entre algunas de las obras poéticas, musicales y teatrales de Tabaré Rivero (1957) en relación con la novela breve *La metamorfosis* de Franz Kafka (1883-1924), publicada en 1915. Las obras seleccionadas como corpus son las canciones «El kafkarudo» (2006) y «La metamorfosis del kafkarudo» (2007), la obra teatral *Sinphoneta inphinita* (*Zooledades*), estrenada en 2006, y el disco *Cabarute* (2008) de La Tabaré. Asimismo, considero parte del corpus el nombre de su banda alternativa y efímera: Los Kafkarudos.

El análisis pretende explicar las relaciones transtextuales, manifiestas de manera explícita e implícita, entre las obras producidas por Tabaré Rivero como creador o cocreador, en un período que abarca entre los años 2006 y 2008, con respecto a *La metamorfosis*, de Kafka, especialmente en lo que se refiere al proceso de animalización y los correspondientes aspectos de alienación y deshumanización de su protagonista, Gregorio Samsa.

El enfoque del estudio se realiza desde las ideas vertidas por Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), ya sea tomando como centro el concepto de transtextualidad, ya sea uno de sus cinco aspectos o modos de presentación: paratextualidad, intertextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. El concepto de transtextualidad implica la «trascendencia textual del texto» (Genette, 1989, p. 9), es decir que en las obras poéticas, musicales y teatrales de Rivero que he seleccionado, estas dialogan con la obra de Kafka, ya sea porque existen menciones explícitas que nos reactualizan y relocalizan lo kafkiano en una territorialidad uruguaya, o que de manera implícita nos recuerdan el proceso de animalización de Gregorio Samsa, a partir de una serie de indicios textuales.

Tabaré Rivero es, como integrante fundador de La Tabaré Riverock Banda, desde mediados de la década de los ochenta hasta la actualidad, un referente de la cultura rock en Uruguay, gracias a más de una decena y media de discos editados, una serie de operetas-rock estrenadas en teatros montevideanos e incluso por varios documentales y libros que se han publicado sobre sus discos y la historia de la banda. La formación teatral de Tabaré Rivero se exhibe en su rol de actor, dramaturgo y director teatral de sus obras, así como también se aprecia en sus canciones, ya que existen en su discografía varias referencias intertextuales al universo de lo teatral. No obstante, las múltiples transtextualidades que se evidencian en la poética de La Tabaré no se restringen solamente al universo de lo teatral; por el contrario, Rivero ha expuesto una heterogénea variedad

de intertextualidades cinematográficas, musicales, pictóricas y literarias. Por eso las referencias a Franz Kafka no son una particularidad en sí, sino que forman parte de una característica predominante de su poética, que se entronca con el repertorio de intertextualidades literarias de su cancionero.

Lo curioso, tal vez, sea que las referencias a Kafka aparezcan en un período sumamente acotado, que va desde la publicación del disco *Chapa, pintura, lifting* (2006) hasta la edición del álbum *Cabarute* (2008), especialmente si tenemos en cuenta la extensa trayectoria de La Tabaré, que está por cumplir cuarenta años en 2025.

## «El kafkarudo»

El primer caso de transtextualidad es la canción «El kafkarudo» publicada en el disco *Chapa, pintura, lifting* (La Tabaré, 2006), con letra de Tabaré Rivero y música de Hernán Rodríguez, guitarrista de la banda en aquel momento. Entendiendo el título «El kafkarudo» como paratexto del texto principal que es la letra de la canción, este presenta un juego de palabras entre el apellido del escritor checo, Kafka, y la imagen de un cascarudo, que nos recuerda al inicio de la novela *La metamorfosis*, en la que el protagonista despierta transformado «en un gigantesco insecto» (Kafka, 1996, p. 3). Desde el paratexto se aprecia una intención humorística al contraer en el término ambas imágenes, la del escritor y la del insecto, lo que no significa que el título de la canción sea una propuesta de comicidad, sino que luego descubriremos en la canción que funciona como un indicio interpretativo que apela a la alienación de la voz lírica y de su autoidentificación con lo que le sucede al personaje de Samsa.

El músico uruguayo ha declarado en varias oportunidades, en entrevistas y en libros sobre la banda, sus conflictos internos, mentales y existenciales, que han derivado en el consumo de medicación para sobrellevar la angustia y la depresión (Rivero, 1996; Ivanier, 2011; Rivero, 2017). Estas crisis personales se evidencian en las sensaciones de inestabilidad emocional y mental que emergen en las letras de las canciones desde el primer disco, *Sigue siendo rocanrol* (La Tabaré, 1987/1995; 1987/2012), con canciones como «El tacho de la basura», «Neurosis en mi casa», «Zona de combate», «Poema del descensor», «Psicoanálisis» y «Patada en el Bajo Beat»; y que continuó siendo una característica de la poética de la banda a lo largo de toda su discografía. Asimismo, estos conflictos en el cruce entre lo emocional y lo mental se observan en algunos de sus poemas, como por ejemplo en «Mi mente está rota», del libro *Texticulario*: «Se me caen las cosas de la memoria / por los agujeros de las orejas // ¿Dónde caen las cosas? / a veces caen sobre mi almohada / cuando duermo / entonces las pierdo...» (Rivero, 2017, p. 39).

La canción «El kafkarudo» acopla con ese sentimiento de angustia que pesa sobre la mente del artista: «Hay un kafkarudo en mi cabeza... / hay! que me psicopatea y me patea en un rincón / Hay tanta pereza... ¡Cuánto pesa! / ¿Hay o no hay más Uruguay? / I like a Rolling Stone» (La Tabaré, 2006; 2014).

En la primera estrofa de la canción, la voz lírica nos introduce en su pesar mental. A diferencia de Gregorio Samsa, que despierta una mañana convertido en un insecto luego de una noche de sueños pesadillescos, en el caso de Rivero, el insecto está anclado en el interior de su cabeza, es decir, convive dentro suyo, sin necesidad de manifestarse externamente, al punto tal de sentirse perturbado y acosado en sus pensamientos. La angustia y la depresión se muestran en la dimensión de su pereza que delata, connotando el tedio que sufre en un país que lo hunde en un pozo de ansiedad y malestar. A pocos años del comienzo de un nuevo siglo y milenio, Rivero se pregunta cuál es el lugar del Uruguay en este mundo globalizado, en el que un país pequeño queda casi que condenado a ser una colonia perpetua. Por eso, cierra la estrofa con un verso de cierto tono irónico, como demostración de la colonialidad cultural del rock uruguayo al referirse a su gusto personal por la banda británica The Rolling Stones, al tiempo que el verso también parafrasea la famosa línea «Like a Rolling Stone», de la canción homónima de Bob Dylan de 1965. El gusto de Tabaré Rivero por The Rolling Stones está declarado desde el inicio de su banda, ya sea por la versión de «Honky Tonk Women» que aparece publicada en el primer disco, «Mujeres de Honky Tonk», y que da cierre a este, o por la referencia a Brian Jones en la letra de la canción «Sigue siendo rocanrol», publicada como bonus track en la reedición de 1994 en formato de disco compacto de su segundo fonograma, *Rocanrol del arrabal* (La Tabaré, 1989/1994; 1989/2012). En esta canción Rivero expresa: «Dicen que James Dean murió / Dicen que Brian Jones murió / Dicen que Keith Moon murió / pero yo... ¡todavía no!» (La Tabaré, 1994; 2012). Como curiosidad, en varias oportunidades en los recitales de La Tabaré, cuando Rivero canta «El kafkarudo», altera el verso original y canta: «I don't like a The Rolling Stones» como forma de mantener cierta actitud crítica con el devenir de la cultura rock en una cultura del entretenimiento global y del consumo masivo.



Fig. 1. Tabaré Rivero en 2010

En la segunda estrofa, el proceso de animalización que se había producido en el interior de su mente ya se manifiesta exteriormente; la voz lírica se autoidentifica con el insecto y se manifiesta la correspondencia con el personaje de Gregorio Samsa: «Hay un kafkarudo ahí en mi cama / ahí, desnudo entre la fama y la desolación / ahí, tras el telón de los miedosos / ahí, soy un bicho asqueroso en mi caparazón» (La Tabaré, 2006; 2014). Los primeros años del siglo XXI trajeron una inusitada popularidad para las bandas de rock uruguayo, en cuanto a la cantidad de personas que se volcaron a prestar atención a artistas locales pertenecientes a este género musical, lo que quedó consolidado a través del fenómeno masivo de los recitales del Pilsen Rock, organizados en el departamento de Durazno. La Tabaré, ya como banda histórica de la cultura rock en el Uruguay, también participó de ese fenómeno de repercusión y el mayor interés de los medios de comunicación. Si bien el mayor alcance de popularidad lo tuvieron bandas como No Te Va Gustar, La Vela Puerca y La Trampa, una buena cantidad de otros grupos de rock también sintieron la observación y escucha que se tenía sobre su obra artística. En esos años, La Tabaré publicó uno de sus discos emblemáticos del nuevo siglo: *Sopita de gansos* (2002), con la colaboración en la producción artística de Fernando Cabrera. Luego de este se editaron, un disco de rarezas, *Archivoteca de rescatacánticos y poemazacotes* (2004a), y un disco que registra un recital realizado en el Teatro Nd Ateneo de Buenos Aires: *18 años vivos* (2004b). Es así que, en 2006, La Tabaré formaba parte de una eclosión del rock uruguayo, por lo que decidieron irse a Chile a grabar en mejores condiciones técnicas un nuevo disco de estudio, pero integrado con viejas canciones de la banda, tanto de la década de los ochenta («El tacho de la basura», «Zona de combate», «Excepto», «Un romancero» y «Epitafio») como de los noventa («Las raíces desteñidas», «Contra crisis/Sociedad Alternativa» y «Ojalá»), así como también algunas de comienzos del siglo («Flan del rock» y «La enemistad»), de la época de *Sopita de gansos* (2002). Asimismo, contiene dos versiones de otros artistas («Crua chan!», de Sumo, y «Guriso», de Daniel Viglietti), y dos canciones nuevas: «BdSM» y «El kafkarudo». El disco tiene como característica, además de una mejor calidad de sonido con respecto a las grabaciones anteriores, el haber variado los títulos de las canciones originales con la eliminación de adjetivos, artículos, preposiciones o el agregado de estos («El tacho», «Zona», «Romancero», «Las raíces», «Contracrisis (alternativa)», «Excepto a veces», «Un epitafio»). Así, el nombre del disco *Chapa, pintura, lifting* (2006) cobra una significación de la alteración del estado de las cosas en el sentido en que estaban hasta ese momento, semejante a las transformaciones que sufren Samsa en su proceso de animalización y la voz lírica

de «El kafkarudo», que se angustia por sentirse atrapado entre el inusual éxito de la repercusión mediática y el desamparo que acarrea la popularidad. La necesidad de querer escapar y esconderse ante esta nueva realidad se muestra en el verso «ahí, tras el telón de los miedosos», mientras que se suma el desprecio a sí mismo, «soy un bicho asqueroso en mi caparazón» (La Tabaré, 2006; 2014).

El estribillo marca la intertextualidad explícita con la novela de Kafka: «Gregorio yace en su cama / y ya no puede salir de ahí / como si fuera un fantasma / nace y se muere en tanto dolor / de su amor azul» (La Tabaré, 2006; 2014). La referencia casi explícita (nos faltaría el apellido para que fuese absoluta) al protagonista de *La metamorfosis* confirma la intertextualidad de la canción, que ya había brindado antes indicios textuales desde el paratexto del título hasta las alusiones al insecto. La letra de la canción cambia su foco en el estribillo, ya que en las estrofas el centro de atención radica en cómo se siente la voz lírica en su pesadumbre, lo que identificamos con la identidad de Tabaré Rivero. Sin embargo, en el estribillo la focalización recae en Gregorio Samsa, como antecedente de ese sujeto espiritual angustiado por su circunstancia en la vida y que queda relegado a la soledad de su cuarto, es decir, Rivero se reconoce como un igual en ese estado de alienación y aislamiento del personaje ficticio de Kafka. El confinamiento de Gregorio en su cama es, de alguna manera, un vínculo con el malestar y extrañamiento que sufre Rivero en el mundo actual.

Por eso en la estrofa final se retoma la focalización en la voz lírica que se prepara para enfrentar a un mundo que le resulta hostil, ajeno y violento, por lo que no puede hacer otra cosa que responder también con violencia, de modo tal de defenderse o protegerse, intentando recuperar el amor perdido: «Ando afilando el puñal frío / ando destapando embudos agudos del temor / tengo un kafkarudo encima mío / ando pegando con engrudo los nudos de otra flor» (La Tabaré, 2006; 2014). El miedo puede paralizar o, por el contrario, generar la rebeldía suficiente de querer revertir la realidad, por lo menos la realidad circundante. En este sentido, Rivero pareciera anunciar que, ante el hastío de lo cotidiano, su búsqueda está en encontrar la belleza más inmediata y cotidiana, como lo es la imagen de esa flor que cierra la letra de la canción.

## Los Kafkarudos

En 2007 se publicó un disco extraño, *Volumen II*, de una banda extraña, Los Kafkarudos. Por un lado, un disco extraño porque, siendo el álbum debut de un grupo, se lo tituló como si fuese la segunda parte de una obra inicial. Por otro, una banda extraña porque el grupo Los Kafkarudos reunía en su integración a músicos uruguayos que habían desarrollado durante décadas sus propias carreras artísticas, cada uno de ellos por separado y, si bien estaban en sintonía de influencias de las que eran herederos, poseían estéticas musicales y poéticas disímiles: Gastón Ciarlo (Dino), Walter Bordoni, Alejandro Ferradás y Tabaré Rivero; además de las lecturas poéticas de Atilio Duncan Pérez da Cunha (Macunaíma) y la colaboración en un par de letras de Eduardo Darnauchans. Los Kafkarudos fue la versión uruguaya de los Traveling Wilburys, aquella superbanda roquera que congregaba a una élite de músicos británicos y estadounidenses: Bob Dylan, George Harrison, Tom Petty, Roy Orbison y Jeff Lynne. La comparación no es gratuita porque esta banda de grandes estrellas de la cultura rock del mundo publicó en su momento dos discos: *Traveling Wilburys Vol. 1* (1988) y *Traveling Wilburys Vol. 3* (1990), siendo el nombre de este segundo álbum una especie de broma ideada por George Harrison para confundir a los seguidores del grupo. De este modo, Los Kafkarudos extendieron el chiste nombrando su primer disco como *Volumen II*, de manera de desconcertar al público local que no conociera la anécdota, y estableciendo un vínculo transtextual (entre paratextos) con los Traveling Wilburys.

La superbanda uruguaya, a pesar de editar este disco en 2007, no se presentó en vivo hasta el 18 de noviembre de 2012, cuando realizaron un recital en la Sala Zitarrosa. En aquella oportunidad, anunciaban su presentación ante el público, citando las palabras que había escrito Fernando Peláez (2007) para el librito interno del álbum: «Bien lejos de considerarse héroes del rock'n'roll, bien cerca de identificarse con personajes kafkianos que se enfrentan a un mundo cuyas reglas no llegan a comprender». La declaración de Peláez sobre la banda ofrece una serie de indicios de la perspectiva de los integrantes: 1) al tiempo que se consideran como parte integrante de la escena de la cultura rock en el país, ellos no poseen las características heroicas y divinos, a diferencia —tal vez— de otros colegas; 2) se identifican con los personajes creados por Franz Kafka; y 3) están desconcertados ante un mundo de lógicas internas que les resulta extraño. Estas tres interpretaciones posibles, a partir de la cita extraída del librito de su disco debut, poseen un vínculo estrecho con los aspectos estudiados en el análisis de la canción «El kafkarudo» de La Tabaré. En este caso, propongo una metáfora disparadora para reflexionar brevemente: lo kafkiano como un virus que se propaga entre los sujetos que no logran adaptarse, asumir, reverenciar o entender el mundo que los rodea, por lo que lo kafkiano deriva en

aislamiento, desavenencias y alienación. Por ende, los sujetos kafkianos buscan y se juntan con otros iguales a ellos, de allí el surgimiento de Los Kafkarudos como una banda de rock en desacuerdo filosófico, estético y poético con lo que prevalece en el entorno. El texto de Peláez en el librito de *Volumen II* se cierra con una serie de preguntas que subrayan la idea de incomprensión y quijotismo de estos kafkianos músicos uruguayos y que juega en palabras con la canción que abre el disco: «¿Quién no ha contemplado alguna vez su propia vida con extrañeza? ¿Quién no se ha sentido como un bicho raro rezagado del pelotón?» (Los Kafkarudos, 2007).

## «La metamorfosis del kafkarudo»

El disco *Volumen II* (2007) está conformado por doce canciones y tres poemas escritos y leídos performáticamente por Macunaíma. En el caso de las canciones, tanto las letras como las músicas pertenecen a cada uno de los integrantes que se entrecruzaron para tal función, es decir, la letra de uno es musicalizada por otro y así sucesivamente. La canción de apertura del disco es «La metamorfosis del kafkarudo», con letra de Walter Bordoni y música de Tabaré Rivero. Desde el nombre de la canción se produce la triple intertextualidad: en primer lugar, con la canción de La Tabaré «El kafkarudo»; en segundo lugar se hace explícita la referencia a la novela de Kafka, *La metamorfosis*; y, en tercer lugar, la metatextualidad con el nombre de la propia superbanda, Los Kafkarudos.

De alguna forma, Bordoni toma la idea de Rivero y la traslada a su estilo poético particular. Incluso, la letra posee una relación intertextual con una canción anterior de Walter Bordoni, junto con Gastón Rodríguez, «La canción de los leprosos» (*Aguafuertes montevideanas*, 1997), ya que coinciden en la imagen de un verso: «Convidados de piedra», pero más allá de esta imagen que podría ser casual en tanto metáfora fosilizada, ambas se presentan como manifiestos de existencia ante el mundo. En «La canción de los leprosos», la manifestación es declarativa de lo que se es como sujeto, es decir, prevalece un *somos* que estructura la letra de forma anafórica («Somos individuos medio extraños», «somos los convidados de piedra», «somos tipos muy cabezaduras», «somos los fantasmas de la imagen», «somos vasallos de la corte de Juan Carlos»). En «La metamorfosis del kafkarudo», en tanto, la declaración está marcada por el «no somos nada, salvo...», en una posición más nihilista y punk ante el devenir del mundo en este siglo XXI: «No somos nada, salvo / los aguafiestas amargados de la cuadra / No somos nada, salvo / los convidados de piedra en la farándula de la chotada». Una versión de «La canción de los leprosos» figura en el disco en vivo de Bordoni, *Alter* (2006), en el que participa cantando Tabaré Rivero.

«La metamorfosis del kafkarudo» funciona como manifiesto artístico, político y filosófico sobre una perspectiva del mundo que implica asumir las paradojas asociadas con los distintos procesos de colonialismo desde la territorialidad uruguaya. La voz lírica toma una identidad plural, la de los kafkarudos, sujetos alienados, partícipes voluntarios e involuntarios del entrecruzamiento de culturas locales y globales que dieron por resultado una personalidad kafkiana, simultáneamente cercana y lejana de lo que lo rodea. Y es en esa paradoja que radica su desolación y extrañamiento:

No pudimos ser Elvis o Dylan o Hendrix, un englishman en New York / No pudimos ser Lennon, McCartney, Mick Jagger, gardeles del rocanrol / Nos ortibó el karma de otario, el tufo del barrio que se nos pegó / Como buen cascarudo cargamos ser el bicho raro rezagado del pelotón.

El sueño terminó para una generación —o tal vez dos— que, a través del Mayo francés, el *flower power*, la postura antibelicista, el verano del amor, la revolución sexual, el amor libre, el consumo experimental de drogas, la psicodelia, el estilo de vida bohemio, la meditación, la paz como utopía, el ecologismo y el rechazo al consumismo, había avizorado un mundo mejor.



Fig. 2. Portada del álbum *Volumen II* de Los Kafkarudos. Montevideo, 2007

El resto de la letra continúa con el mismo sentido de esta estrofa inicial, a partir de un repertorio de imágenes referenciales que son intertextualidades de gustos personales de Bordoni, compartidos con sus pares kafkianos —colegas kafkarudos— y que, en cierta medida, sirven para delimitar el mapa en el que se enclava el sujeto perdedor de un sueño colectivo que ha visto cómo se derrumba la utopía de una generación:

Siempre con la misma milonga aferrados al dogma del fiel perdedor / va esta banda de locos sin causa alzando la lanza de aquel trovador / que quién sabe si piensa que el tiempo es el tiempo de un tiempo que hace rato acabó / como el viejo Quijote que vuelve en el mismo lugar donde todo empezó (Los Kafkarudos, 2007).

A lo largo de la letra, aparecen algunos indicios textuales que recuerdan el proceso de animalización que sufre Gregorio Samsa: el cascarudo, el bicho, el caparazón. Sin embargo, la metamorfosis que anuncia el título no está dirigida al protagonista de la novela, sino a esos personajes kafkianos de las generaciones de los sesenta y setenta que han percibido, desde la territorialidad uruguaya, cómo el relato del progreso del ser humano y la voluntad creativa de la cultura rock ha decantado en un fracaso, en términos comerciales, dada su inutilidad para los fines del mercado global. La metáfora de la metamorfosis del kafkarudo radica en la forzada adaptación que exigen los tiempos del nuevo milenio, en el que hablar de ciertas ilusiones, ideales y propósitos pareciera no poder escapar del cinismo actual, por lo que la voz lírica acepta la ironía del destino: «No somos nada, salvo / ruido molesto en la frecuencia modulada / No somos nada, salvo / un viejo eslabón perdido chocando rocas desenroladas». De estos versos se desprende una triple intertextualidad, que se concentra en la imagen de esas rocas que chocan, aludiendo simultáneamente a la canción «Rollin' Stone» (1950), de Muddy Waters, a la banda The Rolling Stones y a la canción «Like a Rolling Stone» (1965), de Bob Dylan. Una imagen significativa para esas generaciones de los sesenta y setenta, idealista y revolucionaria, que en la primera década del milenio no encuentra un lugar posible de expresión, quedando absolutamente al margen de la radiodifusión y de los medios de comunicación en general, aislados al consumo de una minoría que todavía encuentra un valor en determinados mensajes.

### *Symphoneta inphinita*

El 12 de mayo de 2006, Tabaré Rivero estrena la obra *Symphoneta inphinita (Zooledades)* en la Sala Zitarrosa. En el programa de la obra se adelantaba la tonalidad de la trama que se presenciaría en escena:

Somos animales a los que pretenden domesticar. Somos enjaulados, formamos el zoológico de pensantes. ¡Pasen y vean!... el circo y la diversión va a comenzar... perros obedientes!, monos educados!, ¡aves de rapiña rapiñadas!... y humanoides asustados!... todos son lo mismo: ¡el domador!... (Rivero, 2017, p. 125).

*Symphoneta inphinita* es una fábula dramática, dividida en seis escenas y una canción final: «Zooledades», posteriormente editada en el disco *Cabarute* (2008), mientras que la obra teatral fue publicada en el libro *Texticulario* (2017). El título alude a una sinfonietta, un grupo musical conformado con menos integrantes que una orquesta sinfónica. En este sentido, la banda musical en escena es La Tabaré Riverock Banda, y está acompañada por los actores y actrices y el grupo de danza A las Corridas. En tanto fábula, *Symphoneta inphinita* cuenta en cada una de las escenas una historia protagonizada por animales, en su mayoría, con una pequeña reflexión final a modo de moraleja. Como es usual en las fábulas, los personajes animales poseen características humanas. En el caso específico de esta obra, pareciera ser a la inversa lo que sucede: son humanos animalizados, es decir, personas que han sufrido un proceso de animalización al estilo kafkiano, en el que sus rasgos humanos, civilizados y espirituales, parecieran haberse disueltos en beneficio de una emergencia bestial, un instinto salvaje, con algunas aristas de racionalidad que se restringen a la autoobservación de su condición animalesca y deshumanizada.

La escena I, titulada «Pajarones», es el diálogo entre un Hombre Pájaro y una Mujer Pájaro, cuyo tema central de conversación es la culpa y la inocencia, para llegar finalmente a la conclusión de que «todos somos culpables» (Rivero, 2017, p. 126). La moraleja de esta escena se estructura en cuatro parlamentos: el primero cuando el Hombre Pájaro dice: «Ser inocente en estos tiempos requiere un altísimo grado de adaptación»; el segundo, cuando la Mujer Pájaro responde a esto, diciendo: «Usted me está juzgando según sus propias leyes. Se mete en mi jaula sin autorización y además me juzga culpable». El tercero es la paradoja que señala el Hombre Pájaro: «Un pájaro culpable, tan culpable como Ud. y como todos los inocentes... ahora soy un perseguido», y, finalmente, la respuesta de la Mujer Pájaro: «A mí me persiguen esas sombras humanas de mierda... me da miedo...» (Rivero, 2017, p. 126).

La escena II, titulada «Los monotemáticos», está protagonizada por dos mendigos, Hombre-Mono y Mujer-Mona, cuyo punto de discusión son los aspectos machistas y feministas que emergen de ellos a partir de sus rasgos físicos, en los que cada uno desea tener lo que el otro tiene. Luego de un ida y vuelta de increpaciones de tono humorístico, el Mono le regala las botas a ella, bajo la frase: «¡Quédeselas! Pero sepa que yo no soy ni machista, ni egoísta ni conservador. Mire, le doy mis botas de regalo, solo para demostrarle que soy un dadivoso...», a lo que luego la Mona responderá: «Pero recuerde: una bota encima de la cabeza no aplasta los ideales... y un buen calzado, no disimula el pie plano...» (Rivero, 2017, pp. 128-129).

En la escena III, «De lesa humanidad», la escena está llevada a cabo por seres humanos, nombrados H. y M. en el texto (hombre y mujer), y de ella emergen más que diálogos, una serie de interpelaciones proyectadas hacia el público. Todas ellas cargadas de moralejas, algunas sumamente breves y otras más extensas, como por ejemplo la siguiente que, a su vez, esconde una especie de caligrama de un triángulo, solamente observable en el texto impreso:

¡cuánto desprecio por sí mismo tiene el hombre!  
 el inhumano ridículo honorífico  
 el que lee los diarios y se informa y se deforma  
 el que dice que no sabe, pero cree que sabe  
 el que no le importa nada y se divierte  
 el que va a bailar todos los sábados  
 o a mirar vidrieras y de compras  
 el que estudia para progresar  
 el buen vecino que es malo  
 el mujeriego y el infiel  
 el borracho sobrio  
 el drogón muerto  
 el impecable  
 el otro  
 y yo (Rivero, 2017, p. 130).

El parlamento de H. citado exhibe un pensamiento kafkiano desde su inicio, del que se desprenden los rasgos de un espíritu solitario, deshumanizado y alienado, como características del ser humano moderno/posmoderno, atravesado por la avalancha informativa de los medios de comunicación, la industria del entretenimiento y el ocio, las modas musicales bailables, el mercado de consumo, el estudio como mecanismo de ascenso social, el alcohol y las drogas. En suma, un repertorio de elementos que agreden la integridad del ser humano, que va perdiendo lentamente su identidad en pos de una animalización que resulta en un estado de cosificación. La figura del caligramas, justamente, acompaña visualmente el contenido del parlamento, ya que el desprecio de la humanidad en general como colectivo se va particularizando hasta alcanzar un yo solitario en la última línea.

En la escena IV, «Porcino-sabías», solamente participa el Lobo, con un único parlamento; un monólogo que posee una intertextualidad explícita con el cuento de «Los tres chanchitos», pero esta vez reivindicando la figura del lobo, por ser un animal al que se le han adjudicado los dotes de la maldad, la traición, la avaricia:

Un chanco tenía mucho miedo porque hizo su casa de madera y no era muy segura, el otro chanchito, mucho más asustado aún, la hizo de piedra para que nadie, nadie pudiera entrar, pero el tercer chanchito se vino para mi casa... y se dio cuenta, que no hay nada que temer... (Rivero, 2017, p. 131).

La vida moderna está signada por las sensaciones de inseguridad y miedo hacia el otro, el afuera, lo desconocido. En este sentido, los personajes fabulados de «Los tres chanchitos» son representantes de ese miedo hacia el sujeto diferente, ya sea por su apariencia o por su actuar distinto. La anécdota argumentativa de esta escena, en la que se conoce la voz del lobo, propone una moraleja para pensar diferente a lo inducido por el cuento infantil, ya que el tercer chanchito resulta beneficiado y protegido por el lobo, que le ofrece refugio.

En la escena V, «A lo bestia», se hace presente una especie de zoológico o circo en el que figuran un Lobo, un Pájaro, una Perra-Niña, una Mona y un Perro-Niño; desde el título de la escena se puede anticipar que estamos frente a un microbestiario, en el que la humanidad se ha animalizado en el peor sentido del término. El diálogo entre los animales está marcado por una serie de preguntas sobre qué se debe hacer en la vida para ser parte de la sociedad y no quedar excluidos, marginados. La interrogante inicial es significativa cuando todos los personajes, al unísono, se preguntan: «¿Qué es lo que tenemos que hacer... cuando no sabemos qué hacer?!... ¿qué es lo que tenemos que hacer... cuando no sabemos qué hacer?» (Rivero, 2017, p. 131). La conversación transcurre en términos de disconformidad, bajo una zona de cuestionamiento a las pretensiones que exige el sistema social, cultural y económico para formar parte de él como ciudadano adaptado a la convivencia. En este sentido, en la escena se trasluce un pensamiento kafkiano, expresado por el personaje del Pájaro: «¿Eso es lo que tenemos que hacer los bichos raros, aceptar?» (Rivero, 2017, p. 131). La imagen del «bicho raro» encierra dentro de sí la idea del sujeto alienado, un inadaptable social que no acepta las normas o, tal vez, no las comparte o no las entiende, y queda recluido a la sensación de extrañamiento frente a un mundo que le resulta ajeno y hostil; semejante al personaje de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*. En este caso, los personajes ya están animalizados (Lobo, Pájaro, Mona) o en proceso de animalización (Perra-Niña y Perro-Niño), estos últimos porque todavía no son adultos, es decir, no han completado la transformación que los convierta definitivamente en los «bichos raros» del sistema hegemónico. Por este motivo, todos ellos, ya sea los transformados absolutamente o los humanos que se encuentran en ese proceso de metamorfosearse, expresan sus deseos de no pertenencia a lo establecido. El pájaro exclama: «¡Queremos ser como animales!», mientras que la Perra-Niña desea: «¡Queremos ser bestias de la libertad!...»; o el Perro-Niño grita: «¡Queremos ser antihumanos!» (Rivero, 2017, p. 132). Ante el fracaso de pertenecer al mundo civilizado, cuyas exigencias parecieran ser irracionales y restrictivas de la libertad, el mundo animal queda como último reducto de la emancipación, la autodeterminación y la voluntad.

En la última escena, «Cuna de canes», los protagonistas son una madre con su hija y un padre con su hijo. En esta escena se visualiza cómo la humanidad actúa —paradójicamente— de manera deshumanizada, semejante al costado más salvaje de los animales. La madre expone a su hija a que conquiste al niño con actitudes sensuales y sexuales, mientras que el padre empuja a su hijo a una actitud de violencia para atraer la atención de la niña. El lado salvaje de estos seres humanos aparece expresado a través de metáforas que aluden a lo perruno. El parlamento final es la negación del niño de aceptar las exigencias de su padre para ingresar al mundo adulto, aunque si bien reconoce su animalidad, no lo hace en los mismos términos que su progenitor:

Me niego a ser el mejor amigo del hombre... me niego a ser el mejor amigo del perro... ¿pichicho faldero?, ¡las pelotas!... ¿perro guardián?, ¡las pelotas!... en esta vida de perro que nos tocó vivir... ¡todo por un hueso!... ni Lassie, ni Rin Tin Tin, ni Pluto, ni Scooby Doo... perro que ladra no muerde mientras ladra y yo, ya no ladro más... meo en tu árbol y cago tu vereda... y me voy antes de que caiga la perrera... ¡chau! (Rivero, 2017, p. 136).

La obra *Sinphoneta inphinita* se cierra con todos los animales cantando la canción «Zooledades», que posteriormente sería publicada en el disco *Cabarute* (2008), de La Tabaré.

## Cabarute

El disco *Cabarute* (2008) está conformado por doce canciones, de las cuales la gran mayoría posee recursos estilísticos que incluyen imágenes de animales en algunos de sus versos: «Fuiste un ave en mi cielo», «fui tu pez en mi anzuelo» («El último round»); «Luciérnagas de la maldad», «y de repente la fauna y la flora / se encaman...» («Chacarera nocturna»); «vi cucarachas en los besos de la gente normal», «Rocinante redomón», «vi el perfume vomitivo de / moscones zumba modas», «vi sirenas en un mar podrido», «vi perros rabiosos cagando la / alfombra roja de la fama», «vi política en ballenas, los bosques / y la Luna», «vi bichitos y niños ingenuos... / transparentes... hermosos...» («Invisibilizaciones»); «y hay que zafar como un pobre animal» («¡Estop!»); «A brindar / por asco de moscas» («¡Rocanrol y después...!»). No obstante, hay dos canciones que se destacan por encima del resto en cuanto a la utilización de imágenes de animales: «Senotar y satar» y «Zooledades».

La primera es la que abre el disco, y su título cobra sentido si se lo lee al revés: «Ratas y ratones»; de hecho las primeras cuatro estrofas están escritas con las palabras al revés y algunas de esas, a su vez, escritas con las letras cambiadas por el grafema fonético, produciendo en la audición un efecto de idioma extranjero, como si fuese una especie de alemán o ruso: «Oef eleuh odnum le ek / oksa ad em onamuh le ek / Sámed ol eleuh ek lam ek» (se lee al revés y respetando la ortografía: «Que el mundo huele feo / que el humano me da asco / que mal que huele lo demás»). En esta estrofa se percibe, nuevamente, la poética de Rivero y su malestar kafkiano hacia la humanidad, que lo hace repeler la inmundicia del mundo, así como también recurrir a imágenes de animales para establecer correspondencias con aspectos miserables de lo humano: «Bañado en perfume francés / me compro tu dios-jabalí»; «Serodeor rop odimokrak / Serolo lam y osek ed / Senotar y satar ed / ¡puaj!» («Carcomido por roedores / de queso y mal olores / de ratas y ratones/ ¡puaj!»).

Pero la canción que agrupa al bestiario del que se sirve la poética de *Cabarute* (2008) es «Zooledades», que en su propio título juega con dos palabras: soledades y zoológico. Es decir, en el título se infiere la asistencia a un zoológico de almas solitarias, una sociedad animalesca de vínculos cercenados, justamente, por la falta de humanidad. La letra de la canción, al igual que el título, posee una cuestión lúdica para el oyente-lector del texto, ya que juega con el nombre de los animales, distorsionándolos para producir una segunda lectura, un doble significado, que ubique a las personas en una zona intermedia entre sus cualidades humanas y animales:

Había una-vez-truz... / y un chancho burgués / y otra mosca más / sos un chimpansés / bicho ¿qué vichás? // Yegua de streep tease / buey trabajador / y un nariz de fierro / perro adicto y delator. // Domador domado / sin fiera feroz / ‘tamos enjaulados / las celdas en pos / de la humanidad... / (de la zooledad). // Hormiga viajera / cigüeña París / la rata ratera / perdiste perdiz. // Humano animal / mal depredador / y un gallo de riña / pico-piña al perdedor. // Pez en su pecera / vaca en bacanal / ave prisionera / en jaulas de metal / de la humanidad... / (de la zooledad). // En este mundo imperfecto / la vaca en la lechería / tomando vino y la urraca / que hoy no vino, se reía / en este mundo imperfecto / vaca-lacar-nicer-ía. // Víbora habla Párcel / pulga en tu pulgar / humano a la cárcel / delfín del final / de la humanidad / (de la zooledad). (La Tabaré, 2008).

Como se mencionó anteriormente, la canción fue utilizada para cerrar la obra *Sinphoneta inphinita*, fábula que estaba protagonizada por humanos animalescos. En el caso de *Cabarute* (2008), desde la portada del disco, como también en su librito interior desplegable, se observan dibujos de estos humanos animalescos o animales humanizados, ilustrados por el artista visual Oscar Larroca, lo que sirve como indicio del bestiario que luego se confirma en la poética del álbum, especialmente en la canción «Zooledades». La canción expone un

repertorio de insectos, animales, bichos, que son producto de nuestros procesos de metamorfosis, desde lo humano hacia lo animal, y exhibe los roles que asumimos socialmente en el mundo actual («chanchito burgués», «chimpancé», «buey trabajador», entre otros). Entre medio del listado, la voz lírica entromete su perspectiva sobre la humanidad y el mundo: «Humano animal / mal depredador», «tamos' enjaulados», «en este mundo imperfecto». En estos versos se trasluce una mirada irónica hacia la pérdida de libertad en pos de la seguridad, y el reconocimiento de haber construido un mundo social con reglas injustas, en el que los sujetos se encierran en su soledad, en su *zooledad*.

## Consideraciones finales

A lo largo del estudio se verifica que existen relaciones transtextuales entre *La metamorfosis* de Kafka y las obras creadas por Tabaré Rivero, registrándose distintas modalidades de transtextualidad, específicamente paratextuales, metatextuales e intertextuales. Dichas transtextualidades se pueden observar porque las referencias a Kafka y su emblemática novela son explícitas y también implícitas, ya que emergen indicios que permiten establecer conexiones entre las producciones artísticas.

La trayectoria artística de Tabaré Rivero (1957) abarca más de cuarenta años en la cultura uruguaya, participando en diferentes campos disciplinares como la música, el teatro y la literatura, con distintos roles en su ejecución (músico, letrista, compositor, escritor de prosa, director, actor, dramaturgo, poeta). En dicha trayectoria, se observa que en sus producciones recurre frecuentemente a la utilización de referencias transtextuales que promueven una mayor complejidad en las significaciones e interpretaciones. En este sentido, en el período brevísimo de esos años entre 2006 y 2008, se evidencia que existe una destacada conexión entre las obras creadas por Rivero y *La metamorfosis* de Kafka, sobre todo ateniéndose a los procesos de animalización de los seres humanos como consecuencia de estados de alienación, soledad y marginalidad. A pesar de la brevedad del período, queda manifiesta la intensidad y el caudal de las referencias intertextuales de Rivero hacia el pensamiento kafkiano. En vista de lo expuesto podemos afirmar Tabaré Rivero es en el ámbito uruguayo uno de los creadores que acusan la mayor influencia de Kafka, pese a que generalmente en ese contexto se mencionan otros autores y su nombre suele ser no solamente solapado, sino directamente silenciado.

## Referencias bibliográficas y discográficas

- Bordoni, W.; Rodríguez, G. (1997). *Aguafuertes montevideanas* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- Bordoni, W. (2006). *Alter* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- Dylan, B. (1965). *Highway 61 Revisited* [Álbum]. Columbia Records.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus.
- Ivanier, F. (2011). *La culpa es mía. Biografía inconclusa de Tabaré Rivero*. Montevideo: Aguilar.
- Kafka, F. (1996). *La metamorfosis. El proceso*. México D. F.: Porrúa.
- La Tabaré Riverock Banda. (1994). *Rocanrol del arrabal* [Álbum]. Orfeo. (Original publicado en 1989).
- La Tabaré Riverock Banda. (1995). *Sigue siendo rocanrol* [Álbum]. Orfeo. (Original publicado en 1987).
- La Tabaré Riverock Banda. (2012). *Sigue siendo rocanrol* [Álbum]. Montevideo: Bizarro Records. (Original publicado en 1987).
- La Tabaré Riverock Banda. (2012). *Rocanrol del arrabal* [Álbum]. Bizarro Records. (Original publicado en 1989).
- La Tabaré. (2002). *Sopita de gansos* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- La Tabaré. (2004a). *Archivoteca de rescatacánticos y poemazacotes* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- La Tabaré. (2004b). *18 años vivos* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- La Tabaré. (2006). *Chapa, pintura, lifting* [Álbum]. Bizarro Records.
- La Tabaré. (2008). *Cabarute* [Álbum]. Bizarro Records.
- La Tabaré. (2014). *Alineación & balanceo* [Álbum]. Plaza Independencia.
- Los Kafkarudos. (2007). *Volumen II* [Álbum]. Bizarro Records.
- Peláez, F. (2007). *Librillo interior del disco Volumen II de Los Kafkarudos*. Montevideo: Bizarro Records.

Rivero, T. (1996). *La Tabaré: 10 años de éxito al dope*. Montevideo: Yoea-Aymara.

Rivero, T. (2017). *Texticulario*. Montevideo: Perro Andaluz.

Traveling Wilburys. (1988). *Volumen I* [Álbum]. Warner Bros. Records.

Traveling Wilburys. (1990). *Volumen III* [Álbum]. Warner Bros. Records.

Waters, M. (1950). *Rollin' Stone* [Álbum]. Chess Records.

# Múltiples entradas (ventanas) al universo de Kafka

*Micaela van Muylem*

Universidad Nacional de Córdoba  
micaela.van@unc.edu.ar

Recibido: 15/01/2024  
Aceptado: 01/03/2024

## Resumen

En 2023 se publica en Argentina una doble traducción de *Die Verwandlung*, de Franz Kafka. La propuesta de la casa editorial *Gambito de papel* es la de abordar el texto a través de una lectura múltiple, descentrada, que invita a releer la obra de Kafka desde el presente, y desde Argentina a través de diversas puertas/ventanas de ingreso a la «madriguera de Kafka» (Deleuze y Guattari) en una «refundición radical» que recrea el texto original en otra(s) forma(s) y otras sustancias (Eco) para echar luz a aspectos relegados y olvidados en la recepción de una de las obras más emblemáticas de la literatura de habla alemana. Traducciones y cuerpo crítico conforman un universo expandido del «objeto Kafka» para poder aceptarlo «en todas sus variantes, incluso las extravagantes, las desenfocadas, las que lo hacen un poco más (y menos) Kafka» (Hornos, 2024, s. p.).

**Palabras clave:** Franz Kafka; traducción literaria; reescritura; multiplicidad; universo expandido; literatura alemana

## Multiple Entrances (Windows) to Kafka's Universe

### Abstract

In 2023, a double translation of *Die Verwandlung*, by Franz Kafka was published in Argentina. The proposal of the *Gambito de papel* publishing house is to approach the text through a multiple, decentred reading, which invites us to reread Kafka's work from the present, and from Argentina through various doors/windows of entry to the «Kafka's rabbit hole» (Deleuze and Guattari) in a «radical recasting» that recreates the original text in another form(s) and other substances (Eco) to shed light on aspects relegated and forgotten in the reception of one of the most emblematic works of German literature. Translations and a critical body make up an expanded universe of the «Kafka object» to be able to accept it «in all its variants, even the extravagant, the unfocused, the ones that make it a little more (and less) Kafka» (Hornos, 2024, s. p.).

**Keywords:** Franz Kafka; literary translation; rewriting; multiplicity; expanded universe; German literature

## Múltiplas entradas (janelas) para o universo de Kafka

### Resumo

Em 2023, publica-se na Argentina uma dupla tradução de *Die Verwandlung*, de Franz Kafka. A proposta da editora *Gambito de Papel* é abordar o texto através de uma leitura múltipla e descentralizada, que nos convida a reler a obra de Kafka desde uma perspectiva do presente e da Argentina, através de várias portas/ja-

nelas de entrada para a «toca de coelho de Kafka» (Deleuze e Guattari) numa «reformulação radical» que recria o texto original em outra(s) forma(s) e outras substâncias (Eco), lançando luz sobre aspectos relegados e esquecidos na recepção de uma das obras mais emblemáticas da literatura de língua alemã. As traduções e um corpo crítico compõem um universo ampliado do «objeto Kafka» para poder aceitá-lo «en todas sus variantes, incluso las extravagantes, las desenfocadas, las que lo hacen un poco más (y menos) Kafka» (Hornos, 2024, s. p.).

**Palavras-chave:** Franz Kafka; tradução literária; reescrita; multiplicidade; universo expandido; literatura alemã

«Todo es traducción» se titula el número 13 de la revista literaria *Gambito de papel*, una publicación nacida en la ciudad de La Plata, Argentina, en 2014. En su portada (ilustración de El Hombre Grenno) vemos la imagen de un insecto enorme al volante de un taxi, detrás del asiento del acompañante, ya casi fuera de la portada, adivinamos a un Franz Kafka pasajero (fig. 1). El número de la revista está dedicado enteramente a la traducción literaria, es decir, la tarea de llevar textos escritos en una lengua a otra, pero también en un sentido más expandido, como leemos en la nota editorial, entendiendo la escritura misma como traducción de una experiencia:

Si la neurología está en lo cierto al aseverar que toda percepción es una interpretación, porque se trata de transformar un fenómeno caótico en una imagen concreta, entonces también es, en definitiva, una traducción. Escribir es traducir esa imagen en palabra. Traducir literatura es, entonces, rastrear las imágenes detrás de las palabras extranjeras y trasladarlas a nuestra lengua (Astrobbi et al., 2022, p. 1).

Algo similar dice el poeta y traductor portugués Fernando Pessoa, quien a menudo refiere a su propia escritura como traducción, como mediación que da forma literaria a sus emociones, percepciones, intuiciones «Médium, assim, de mim mesmo, todavia subsisto» (Pessoa, 1995, p. 25). En este marco, un aspecto que parece interesarle mucho al equipo de *Gambito de papel* en su editorial es, asimismo, la *autenticidad* de la traducción. Leemos:

Ser auténtico es ser sintético, fiel y preciso respecto de la propia experiencia del fenómeno, y no respecto al fenómeno en sí, pues sabemos que éste es inabordable sin la traducción. Defendemos la originalidad, que es otra forma de decir que el texto original de toda traducción se apoya en quien traduce, no en el afuera (2022, p. 1).

Mucho se ha escrito sobre lo que ocurre en el pasaje de textos de una lengua a otra. Las discusiones sobre si debemos acercar el texto al lector o el lector al texto se extienden desde hace siglos, desde Schleiermacher en adelante esa ha sido una cuestión central en los estudios de traducción. Intentaremos, sin dejarla de lado, salirnos por una tangente de esa dicotomía para pensar en la coexistencia de las traducciones como enriquecimiento y vitalidad. Para ello, tomaremos el caso de la apuesta audaz, lúdica, artesanal, pero también comprometida y muy concienzuda realizada por el traductor y editor Daniel Schechtel, que nos invita a pensar en la traducción a partir de uno de los textos —valga la redundancia— más traducidos y comentados de la literatura de habla alemana. En la nota editorial de la revista se mencionan por un lado las «traducciones visuales de quienes ilustran este número» (retomaremos la traducción a imágenes más adelante) y la traducción «del tachero kafkiano que propone Daniel Schechtel en su traducción libertina de *La metamorfosis*». El adjetivo «libertino» es el puntapié inicial del juego al que nos invita la revista y casa editorial, es decir, a leer las traducciones descentrando la mirada sobre la tradición de su recepción. Y a partir de ello nos interesa abordar este proyecto editorial: a partir de la *gambeta*<sup>1</sup> que desconcierta, y que es la apuesta por mantener vivo el legado del autor y sus personajes.

<sup>1</sup> *Gambito de papel* remite a la palabra italiana gambetto: «zancadilla». En el ajedrez es el lance que consiste en sacrificar, al principio de la partida, alguna pieza para lograr una posición favorable. En el fútbol, en nuestro territorio del Río de la Plata, la gambeta es un movimiento (sobre todo) de las piernas o «gambas» para esquivar a un contrincante y no perder la pelota, picardía que refleja la apuesta de esta publicación.

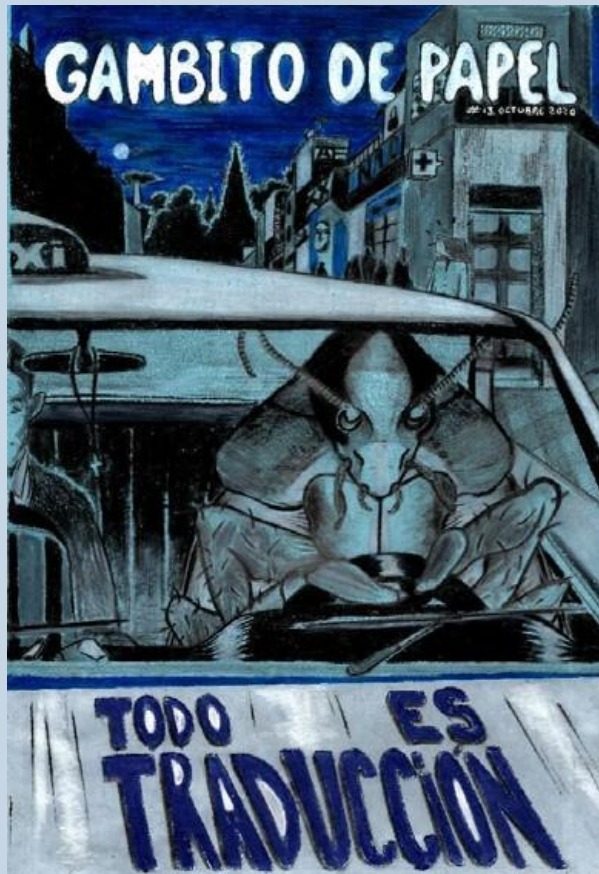
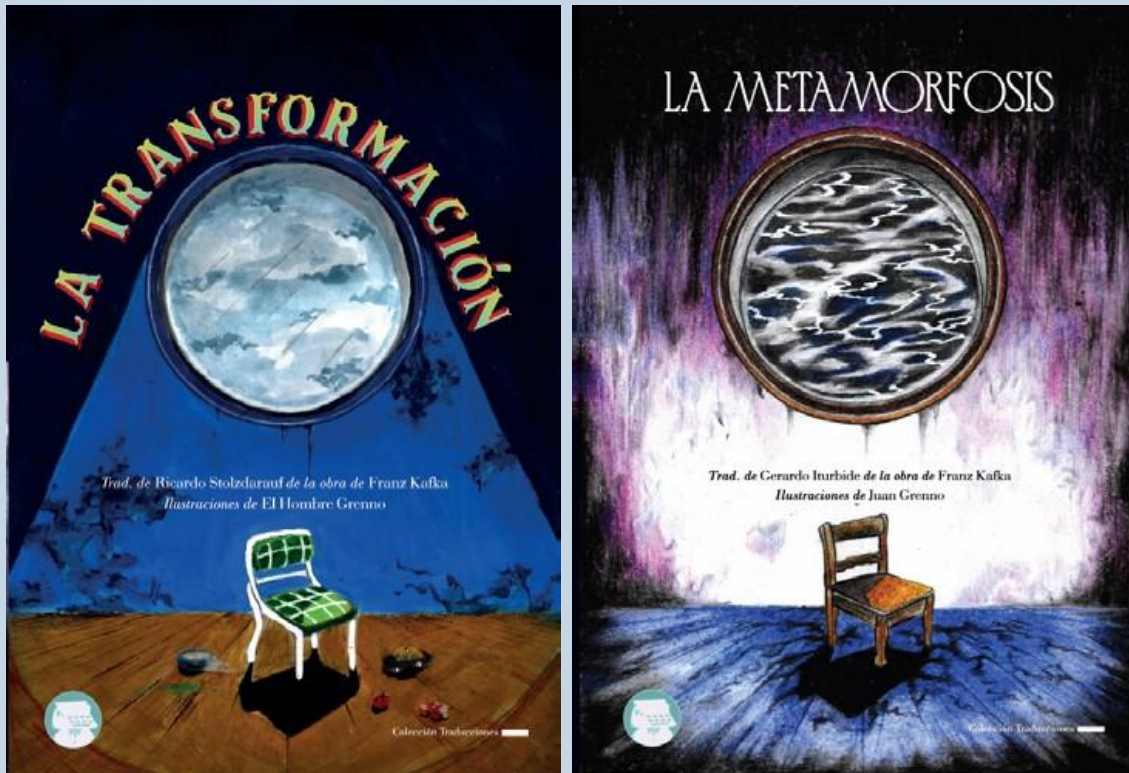


Fig. 1. Portada de la revista *Gambito de papel*, 13 (2022)

La invitación que hace *Gambito de papel* a revisitarse a Kafka nos ofrece múltiples entradas al universo kafkiano. La publicación nos presenta, ya en la portada, una mirada a través del cristal del parabrisas del taxi que conduce el cascarudo (kafkarudo, o cafcarudo, dicen los editores). Luego, la primera entrada (ventana) a este universo es la página 3 de la revista. Allí se puede leer «La metamorfosis (fragmento)» en traducción de Daniel Schechtel (2022, s. p.). Al año siguiente, la revista —también casa editorial— publica su primer libro, que como objeto en sí es un tanto particular: es un libro y son dos. El ejemplar físico, en papel, no posee una, sino dos portadas. Según el lado que se elija para comenzar a leer, se trata o bien de *La metamorfosis*, en traducción de Gerardo Iturbide, con ilustraciones de Juan Grenno, o bien se trata de *La transformación*, en traducción de Ricardo Stolzdarauf, con ilustraciones de El Hombre Grenno.<sup>2</sup> Es decir, es un libro que comienza en los dos extremos, no tiene fin, sino dos comienzos, dos entradas, dos ventanas a las que asomarse casi simultáneamente a *Die Verwandlung*. En ambas portadas vemos imágenes similares: una silla en un espacio que parece un escenario, por lo demás vacío, debajo de una ventana u ojo de buey enorme, con una paleta de colores e iluminación similares, pero no idénticas:

<sup>2</sup> Para la realización de este proyecto, Daniel Schechtel obtuvo una Beca Creación (2021) del Fondo Nacional de Artes (FNA) argentino, en la categoría Letras. Algo importante de mencionar pues el FNA desde hace años incluye siempre en sus becas de creación en Letras proyectos de traducción literaria, reconociendo a la traducción literaria su aspecto artístico-creativo, pero también porque en el actual contexto de crisis en Argentina con los graves recortes presupuestarios a la cultura y educación (entre otras cosas), estos apoyos a proyectos corren peligro de desaparecer.



Figs. 2 y 3. Portadas de *La transformación* y *La metamorfosis*, Ed. Gambito de papel (2023)

Ambas versiones de la novela breve están seguidas de una biografía de quien tradujo el texto y un comentario «epílogo» escrito, respectivamente, por el otro traductor. Asimismo, se invita a leer las «Anotaciones sobre Kafka», notas críticas que escribieron ambos traductores en el portal web de la revista. Tanto los epílogos como las notas en línea no realizan concesiones y analizan con una mirada muy crítica la labor del colega. Estas múltiples entradas nos remiten a la reflexión que hacen Deleuze y Guattari (1978) acerca de cómo abordar la obra de Kafka:

¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera. El castillo tiene «múltiples entradas», de las que no se conoce las leyes de uso y de distribución. El hotel de *América* tiene innumerables puertas, principales y auxiliares, en cada una de las cuales vigilan otros tantos conserjes e incluso tienen entradas y salidas sin puertas. (...) Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera. Buscaremos, eso sí, que otros puntos se conecten con aquel por el cual entremos, qué encrucijadas y galerías hay que pasar para conectar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto. El principio de las entradas múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación (p. 11).

En este caso, podemos optar por ingresar por los dos extremos del libro, o por la revista, o por el sitio web de la revista-casa editorial. En la red, además de las anotaciones, otro elemento que se incluye en este universo es un ensayo, escrito por la académica mexicana Mónica Steenbock Schmidt con motivo de la presentación del libro en la ciudad de México el 13 de abril de 2023. En julio del mismo año el libro se presentó en la ciudad de Córdoba, Argentina, y allí nació la primera versión de este texto.

Con el motivo (la excusa) de traducir (una vez más) una obra clásica de la literatura, la tríada Schechtel-Stolzdarau-Iturbide propone un doble o múltiple juego de subsistencia: la transformación de la transformación. Es un asomarse al universo kafkiano y, a la vez, brindar una mirada muy aguda sobre la tarea de la traducción, es decir, de la metamorfosis de un texto en otro(s). Con las dos traducciones completas y el fragmento de una tercera versión, ingresamos a la habitación de Gregor o Gregorio Samsa por puertas diferentes, pero,

a la vez, nos colamos por la ventana entreabierta para espiar el proceso de la traducción y leemos con dos cristales (o lupas) un mismo texto tan desafiante como actual.

Me permito un breve excursus. Escribo este texto en la residencia para traductores de Ámsterdam en la que, además de reflexionar sobre Kafka y sus traductores, estoy realizando una tarea de investigación sobre Maria Sibylla Merian (Fráncfort, 1647-Ámsterdam, 1717), una alemana-neerlandesa precursora de la entomología y su obra *Metamorfosis de los insectos de Surinam*, para la editorial Re-Velada (Buenos Aires). Es decir que, desde los libros que tengo en el escritorio, se asoman y me rodean bichos, insectos y metamorfosis, una coincidencia más que interesante, y que además motivó un encuentro con un colega, Ton Naaijken (profesor emérito de la Universidad de Utrecht, prolífico traductor y un investigador que admiro mucho), con quien conversamos acerca de las metamorfosis de Merian, de literatura alemana y de traducción. Y una vez más surgió el tema del debate —«muy neerlandés», dice Naaijken, pero creo que es más extenso el territorio de esa disputa— acerca de si traducir es interpretar o es «simplemente traducir lo que dice el texto» (Naaijken, 2024, comunicación personal), esta última concepción está muy difundida, también en el imaginario de quienes leen cuando piensan en qué hacen (hacemos) quienes traducen. Pero no hay nada más lejano a esa idea mecánica de la *tarea del traductor*. Traducir literatura es necesariamente interpretar, leer con una lupa, pues no hay persona que lea más en profundidad y obsesión un texto que quien convive días, semanas, meses, ¡años! con él para encontrar el mejor modo de repetirlo en otra lengua. Y por ello, por esa necesidad de comprender, aprehender, darle sentido al texto antes de trasladarlo, y porque si hay tantas interpretaciones posibles de un texto como lectores del mismo, necesariamente hay tantas traducciones posibles de un texto como traductores que lo traducen. Dice Umberto Eco en su libro sobre traducción *Decir casi lo mismo* (2008):

Una buena traducción resulta siempre un aporte crítico a la comprensión de la obra traducida. Una traducción orienta siempre hacia una determinada lectura de la obra, tal como hace la crítica (...) También en ese sentido, las traducciones de una misma obra se integran entre sí, porque a menudo nos llevan a ver el original desde puntos de vista distintos (pp. 321-322).

Veremos de qué manera las traducciones de *Gambito* se diferencian y, a la vez, se integran y se acercan. En 2002 se publicaron en Alemania dos versiones de *Moby Dick* de Hermann Melville, un festín («gefundenenes Fressen») para el traductólogo Naaijken, quien dice al respecto en una entrevista:

A excepción quizás para los dos traductores de Melville y sus editores ¿acaso la existencia de dos traducciones no es sino un enriquecimiento? (...) las diferencias entre ambas traducciones son inmensas. Con dos puntos de partida diferentes, los traductores obtuvieron dos traducciones completamente distintas (Naaijken en Van Os, 2002, s. p.).

Naaijken insiste que la discusión en torno a estas dos traducciones es positiva para los estudios de traducción, puesto que permite echar luz sobre diferentes concepciones de la traducción y porque, con varias versiones de un mismo texto, «en lugar del enésimo comentario sobre la caza de una ballena, los críticos escriben reseñas sobre traducciones, que son textos independientes, con sus propios logros, debilidades y particularidades» (Naaijken en Van Os, 2002, s. p.). En la(s) propuesta(s) de *Gambito de papel* ocurre algo similar: estamos ante dos (tres) traducciones con firmas diferentes de un mismo texto fuente. Y cada persona que traduce posee (o conforma, construye a lo largo de la vida) su propia poética y política de traducción particular, y lo hace a partir de su experiencia vital, su bagaje, su propia y singular caja de herramientas que va llenando a lo largo de la vida con la que aborda, lee y reescribe los textos que traduce. Es más, cada vez que volvemos a traducir un texto somos otro, en otro tiempo, y traducimos de manera diferente, y eso es maravilloso. Eso se hace evidente en el caso de Melville en alemán y en las versiones de *Die Verwandlung* de *Gambito de papel*. Por ello, me gusta pensar también que la traducción es siempre un borrador. Knott y Witte (2021) proponen pensar la traducción hoy, no como «pasar en limpio», sino conservar la «impureza» de las lenguas, traducir es traducir hacia, con, «incluyendo» dichas «impurezas» (p. 9). Si lo pensamos así, en oposición a «pasar en limpio» esto implicaría entonces de alguna manera que traducir es «pasar (o mantener) en borrador» (p. 7). Porque la traducción es ciertamente resultado «limpio»: un libro en papel, una novela impresa y editada en una lengua diferente de la primera en que se escribió; pero la traducción es también, para quienes la practicamos, tarea constante, una práctica permanente de reescritura, borrones, tachaduras, revisiones, que solo acaban cuando no tenemos más remedio que enviar el manuscrito a la editorial para su publicación. Si no existieran las fechas

de entrega, la ominosa *deadline*, pocas serían las traducciones (y libros, y obras) que finalmente podríamos leer. Y llegado a ese punto las transformaciones se prolongan: en el caso ideal (al menos, en lo que a mí respecta) allí continúa un diálogo entre traductora y editorial, para seguir modelando el texto que será editado en papel (o, cada vez más, en la web). Sin embargo, siempre podemos volver a traducirlo años después (o una semana más tarde) y el resultado puede ser muy diferente. Por ello también me interesa referir a la obra de Naaijkens, como investigador, pero también como traductor, ya que tradujo dos veces la (intraducible) obra del poeta alemán Paul Celan al neerlandés, con una diferencia de décadas «para las nuevas generaciones, pero también porque yo cambié mi concepción de la traducción con el tiempo» (2024, s. p.). No nos bañamos dos veces en un mismo río, no leemos (ni traducimos) dos veces el mismo texto. Por ello podríamos decir también que una traducción es una instantánea del texto, la fotografía que da cuenta de cómo miro, enfoque, enmarco, cristallo, en un momento determinado, un texto, mirado a través de un lente o cristal fotográfico. Y cada nueva mirada, abordaje, enfoque de cada traducción, funciona como las reediciones y revisiones de una obra, como observa Hornos Weisz, pues «iluminan facetas y manifestaciones menos exploradas» (2024, s. p.)

Una noche Gregorio Samsa durmió como el culo y cuando se despertó vio que se había convertido en un bicho asqueroso. Tenía un caparazón duro en la espalda y cuando levantó la vista se vio la panza enorme, toda dividida como en partes y endurecida, y el cubrecama, que estaba por caerse al piso. Todas las patas que tenía ahora le brillaban, flacas y miserables. «¿Pero qué hostia me pasó?» pensó. ¡Y encima era posta! La pieza chiquita esa que tenía seguía ahí, las cuatro paredes y todo. Arriba de la mesa había una banda de atados Marlboro, porque Samsa era taxista, y en la pared tenía colgada una foto de una revista que había recortado, y había puesto como en un marco dorado. Era la foto de una piba sentada derecho con un sombrero y una boa de fieltro, y tenía las manos juntas. Gregorio miró para la ventana (se escuchaba la lluvia afuera) y le pintó el bajón. «¡Qué macanudo sería seguir torrando y dejarme de joder con todo!» (...) «Esto de madrugar te pone pelotudo» pensó. «Hay que dormir bien. Otros taxistas viven como reyes» (Kafka por Schechtel, 2022, p. 3).

Así comienza la traducción de Schechtel, publicada en la revista. Pero ¿no era Samsa vendedor de telas? ¿En la Praga de Kafka se fumaba Marlboro? ¿Qué ocurrió en este proceso de pasaje del alemán al castellano? Lo primero que siento al leer el fragmento es sorpresa y luego se me dibuja una sonrisa. Me parece fantástica la apuesta. Porque los cristales a través de los cuales mira Schechtel aquí y Stolzdarauf e Iturbide en las versiones que comparto más adelante, nos invitan a pensar de múltiples modos la vigencia de la experiencia vital del Gregor/Gregorio Samsa a cien años de la muerte de su autor. La alienación, la angustia existencial, los vínculos filiales (el tan comentado conflicto con el padre), la enfermedad, la vida del asalariado, el proceso creador, la estética literaria, la psicología, lo religioso: todos ellos (y muchos más, como el abordaje marxista, el feminista, etcétera) son elementos que están presentes en la obra de Kafka y son abordados de modos diferentes, expandiendo el universo Kafka, que se sale así una vez más del arcaico y rígido corsé que le impuso su amigo Max Brod, ya que durante mucho tiempo, como dice Hornos Weisz:

Al manipular los papeles, dando nuevo orden, renombrando y eliminando textos, fragmentos y títulos, Brod condicionó la recepción crítica en la prensa diaria, incluidas las traducciones, y contribuyó a consolidar una línea hermenéutica que exaltó las virtudes espirituales y creadoras de Kafka, reforzando su aura mística y de genio (2024, párr. 5).

En su ensayo, la académica mexicana Steenbock Schmidt —interesantemente escrito en consonancia con las anotaciones y los epílogos de los dos traductores—, da cuenta de la perturbación que generan traducciones como la firmada por Stolzdarauf (similar a la de Schechtel) en la tradición de la recepción de Kafka:

La propuesta de Stolzdarauf atenta en contra de la Academia; deforma la propuesta literaria kafkiana, la despoja de su profundidad poética, la banaliza y la convierte en una parodia intencionalmente irreverente. Con ello se gana la indignación de aquellos que valoran a Kafka, no sólo como un clásico, sino como un místico en busca de una religiosidad que permita al ser humano encontrar su lugar en el Cosmos (...) Una vez perdido el ámbito de lo sacro, la obra de Kafka se descontextualiza, pierde los vínculos intertextuales originales y, con ello, la posibilidad de coin-

cidir con el texto original. Convertida en pelota de juego del imaginario y de las intenciones ideológicas personales de Stolzdarauf, *Die Verwandlung* es utilizada para protestar en contra de la solemnidad académica y para rendir homenaje a la jerga bonaerense, con la que él se identifica. Válida o no, esta propuesta reduce las posibilidades interpretativas, al menos las metafísicas, apostándole al psicoanálisis para lograr analogías y paralelismos que puedan abolir la estrechez de «lo local» y «lo domesticante» (2023, párrs. 10 y 11).

Vemos cómo se subraya así la «pérdida de lo original», algo sumamente interesante para pensar de qué modo leemos traducciones. Este enfoque que recupera Steenbock Schmidt (el que idealiza el original y busca en la traducción esa coincidencia con el original que es imposible) es el que ha marcado no solo muchas traducciones, sino también gran parte de la investigación sobre la obra y figura de Kafka, enfocada especialmente en lo místico, lo espiritual, por lo que a menudo se ha dejado de lado por ejemplo el humor, aspecto fundamental (y extremadamente difícil de traducir) de sus textos. Pero no necesariamente se reducen las posibilidades interpretativas. Kafka es múltiple, y así son sus interpretaciones y traducciones. Como dice Hornos Weisz, por ello nos alegran las (re)versiones *irreverentes*:

Al margen de la productividad del método, el objeto Kafka conduce a un punto ciego que libra una posibilidad: la de aceptar a Kafka en todas sus variantes, incluso las extravagantes, las desenfocadas, las que lo hacen un poco más (y menos) Kafka. Y esa multiplicidad de formas es algo a celebrar (2024, párr. 8)

Algo con lo que concuerda Steenbock Schmidt, quien destaca las diferencias ideológicas de ambos traductores que, sin embargo, «nos hacen reflexionar, no solo acerca de Kafka y de su obra, sino también acerca del lenguaje y de las dificultades implícitas de nombrar al mundo para darle un significado» (2023, párr. 15). Y de eso se trata, después de todo: de pensar en quién es Kafka, o qué nos dicen sus textos, hoy, a cien años de su muerte. Es imposible leer un texto sin que la interpretación se vea permeada y contaminada<sup>3</sup> por nuevas realidades, nuevas intertextualidades y diferentes abordajes. ¿Cómo (y por qué) leer aquí y ahora un texto escrito allá y hace tiempo? Kafka nos sigue interpelando de maneras muy diversas, según los lentes con que lo leamos, la realidad que nos haya tocado vivir, y según la mano (la pluma, el teclado) del traductor o traductora que nos lo acerque a nuestra lengua, si esta es diferente del alemán.

«Todo es traducción» dijimos: Kafka tradujo sus experiencias en palabras, los traductores trasladaron sus frases —sus imágenes— a otra(s) lengua(s), y, en el caso que nos interesa hoy, incluso, para hacerlo más explícito, a tipografías diferentes, con ilustraciones de estéticas muy diferentes, a menudo, *casi las mismas imágenes*, como un guiño al título (en castellano) de Umberto Eco (2008) quien, en contraposición con «traduttore, traditore», el tan frecuentemente citado refrán (y otras tantas veces rechazado por quienes traducimos), concibe a quien traduce como un artesano de las palabras «que debe interpretar y reelaborar en su tarea de trasvase» (p. 336).

José Aníbal Campos, traductor cubano del alemán al castellano, realiza un breve recorrido por una serie de términos que se utilizan en la lengua alemana para referirse a este proceso en el artículo «Intraducibles traducciones de traducir» (2015). En él, además de las reflexiones y juegos de y con palabras que realiza con los términos alemanes para referirse a la tarea de la traducción, a saber, *übersetzen* y *übertragen*, se detiene en un término que me interesa para hablar de la propuesta que nos trae *Gambito de papel*, a saber, el polisémico verbo *nachdichten*. Dice Campos:

*Dichten* es el verbo para sintetizar, adensar, impermeabilizar y, especialmente, para la composición de textos literarios. En alemán, como en cualquier lengua, una persona alfabetizada puede ser un escritor (literalmente un «colocador de letras»), autor de uno o varios libros, pero no todo el mundo alcanza la condición de *Dichten*. En este caso, el verbo se usa más para la traducción de poesía, y vendría a indicar lo que en español, a falta de mejor solución, llamamos «versión» (2015, s. p.)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> «Contaminado» también es el término que usan Knott y Witte (2021) en su propuesta de traducir «en borrador», incluyendo la «contaminación» de las diferentes lenguas que conforman nuestra lengua (en constante cambio, y por ello, contaminada) de traducción.

<sup>4</sup> Campos dice en su artículo, para no dejar de mencionar el cruce con Eco: «La verdadera traducción de literatura sigue ubicada—quiero creer— en un ámbito artesanal que casi recuerda al de los amanuenses medievales: un ámbito de trabajo en el que

Sin embargo, en las conversaciones con Schechtel, este ha subrayado siempre que no se trata de versiones, en ese sentido, sino de fieles traducciones del original. Y de ese modo leeremos los textos. A continuación, presentamos la traducción de Ricardo Stolzdarauf, quien opta —al igual que Schechtel en su fragmento— por lo que podríamos llamar una traducción domesticante, aquella que «acerca el texto al lector» según Schleiermacher. Stolzdarauf (2023) convierte a Gregor Samsa, el viajante de negocios residente en Praga, en Gregorio Samsa, taxista (y fumador empedernido) con domicilio en la calle Colombres en Buenos Aires:

Una noche Gregorio Samsa durmió mal y cuando se despertó vio que se había convertido en un bicho asqueroso. Tenía un caparazón duro en la espalda, y cuando levantó un poco la vista, se vio la panza enorme y marrón, toda dura y dividida como en partes, y arriba tenía el cubrecama, que estaba por caerse al piso. Todas las patas de más que ahora tenía se sacudían solas, flacas y miserables. «¿Qué me pasó?», pensó. ¡Y encima no era joda! La pieza chiquita que tenía seguía ahí, las cuatro paredes y todo. Arriba de la mesa había un montón de atados de puchos (es que Samsa era taxista), y en la pared tenía colgada la foto en blanco y negro de una telenovela famosa que había recortado de una revista y había puesto en un lindo marco dorado. En el recorte había una actriz reconocida, era rubia y estaba de costado con cara preocupada, apoyada contra un taxi y con los brazos entrelazados en los de alguien que no se veía. Gregorio miró para la ventana (se escuchaba el traqueteo de la lluvia) y le pintó el bajón. «¡Qué macanudo sería seguir torrando y dejarme de joder con todo!» (...) «Esto de madrugar te atonta», pensó. «Hay que dormir bien. Otros taxistas viven como reyes» (pp. 9-10).

Como podemos observar, hay una elección por escribir en la variedad rioplatense (la lengua castiza *heredada*, contaminada por el italiano, la distancia espacial y el paso del tiempo o quizás mejor: la lengua impuesta y horadada, saboteada por quienes hablan y viven en esa lengua). La traducción a la variedad propia debería ser lo más evidente, la primera elección al traducir y publicar en nuestros territorios, pero no lo es: a menudo sigue siendo un tabú, algo muy evidente en la crítica y que motivó, por caso, la interesante y enriquecedora «Semana infiel» en 2022 en Montevideo, actividad organizada por el grupo de investigación Historia de la traducción literaria en Uruguay, formado por Lucía Campanella, Leticia Hornos Weisz, Rosario Lázaro Igoa y Cecilia Torres Ripa. En una nota en *La Diaria*, leemos:

Siempre van a existir lectores que digan: «Me choca que acá Herman Hesse hable de vos». Pero está bueno llamar la atención sobre el fenómeno (...). Porque atrás de todo esto de la normatividad y de lo neutral, hay un montón de representaciones. (...) Ahí, es tomar una posición y ser consecuente con eso, sin que eso signifique vosear siempre. Lo harás o no de acuerdo con el texto, de acuerdo con un montón de variables que están atravesando la práctica en sí. Pero está bueno que el lector se detenga en que hay opciones, y que esas opciones están tensionadas por cuestiones ideológicas y por cuestiones editoriales, de mercado (2022, párr. 10).

Si hemos leído el texto en alemán, o alguna de las anteriores traducciones de este texto (la atribuida a Borges, la de Aira, entre otras) observamos que hay además un cambio en el registro, ostensiblemente más bajo. Kafka no utiliza un lenguaje tan *vulgar* ni tan coloquial como el que vemos en las traducciones de Schechtel y Stolzdarauf. ¿Por qué esta elección y este cambio? ¿De qué manera se puede ser fiel al texto cambiando el registro? Veamos qué dice Iturbide al respecto en el epílogo a esta traducción, visiblemente molesto por las «innumerables» adaptaciones: «Si Gregor duerme en hoteles, Gregorio pernocta en el asiento reclinado del taxi. Si Gregor vive algún romance en un hotel de provincia, Gregorio hace lo propio en un telo del conurbano» (Iturbide, 2023, pp. 57-58). Sin embargo, lo que más le irrita a Iturbide de la versión de este «desconocido señor» es el «lenguaje soez». En el siguiente comentario veremos cómo Iturbide da cuenta de la poética de Stolzdarauf, pero también de su propia postura estética y política:

Lo insólito de la traducción, empero, es su lenguaje soez. Se pone de manifiesto en cualquier oración, pero comencemos con el protagonista. Por alguna razón, al señor Stolzdarauf no le

---

la paciencia, la dedicación, el trabajo arduo y hasta la ceguera o la literal puesta en peligro de partes del propio cuerpo (¡ay, en “nombre de la —puñetera— rosa!”) dejan su huella en el resultado» (2015, s. p.)

bastó con rebajar un ser humano a un «monstruoso insecto» como quería Franz Kafka, sino que además lo calificó de «bicho asqueroso» y, no conforme con eso, lo empobreció, lo aplebeyó y lo embruteció. Que baste este ejemplo. César Aira traduce: *El «clic» que hizo el cerrojo al abrirse, [sic] sacó a Gregor del trance. Con un suspiro de alivio se dijo: «No hubo necesidad de cerrajero, al fin de cuentas» (...) El mentado señor inventa: Por fin la llave hizo clic y Gregorio se despertó del todo. Tomó aire y pensó: «dedicada al cerrajero, que la mira por tv» (...) Si esta versión domesticada se concentrara solo en la brutalidad del protagonista, podríamos estar, cuanto menos, ante el retrato de un obrero sin educación formal oprimido por el sistema capitalista, cuya lengua, además, es ininteligible para la hegemonía. (...) El señor traductor, sin embargo, opta por hacer malhablar también al narrador. Entendemos, en virtud del exceso de parataxis, los modismos regionales y la omisión de ciertos adjetivos y adverbios, que se imita el estilo de cierta oralidad. Como si la historia nos la contara otro conductor rapsoda urbano. Otro taxista, quiero decir (2023, p. 58).*

Este comentario sarcástico es también una puesta en discusión de la tensión entre cambio de registro y cambio de variedad, algo que a menudo genera confusión e incomodidad en la recepción y en la crítica. El cambio de variedad no implica un cambio de registro. En este comentario se observa que Stolzdarauf, para hacer más evidente y radical el cambio de variedad también modifica el registro, pero en diálogo con la traducción de Iturbide veremos que cobra sentido porque incrementa la tensión entre ambos textos. Porque por el otro lado está la traducción «extranjerizante» de Iturbide, que no traduce el nombre ni oficio ni cambia de domicilio a Gregor Samsa, en un intento que, a su entender, es más fiel al original que la del colega:

Una mañana, al despertar de un agitado sueño, Gregor Samsa se halló a sí mismo en su propia cama convertido en un monstruoso insecto. Yacía sobre su espalda endurecida, que ya merecía el nombre de «caparazón», y pudo vislumbrar, cuando elevó ligeramente la cabeza, su abultada barriga, marrón, parcelada en solidificaciones con forma de arco, sobre cuya magnitud la colcha, lista para deslizarse hacia el suelo, penosamente aguantaría más tiempo.

Sus numerosas extremidades, miserablemente delgadas en comparación con las que hubieran tenido si no hubiera despertado convertido en un insecto esa mañana, se agitaban inútilmente frente a sus ojos. «¿Qué me ha sucedido?» pensó. No se encontraba bajo los influjos fantasmagóricos del sueño. Su dormitorio, una habitación que bien merecía el nombre de «dormitorio» debido a que presentaba —salvo, quizá, por su tamaño considerablemente pequeño— todas las características que se esperarían de un dormitorio destinado a un ser humano, se espaciaba tranquilo entre las cuatro paredes predecibles de una habitación corriente. Por encima de la mesa, sobre la cual se esparcía un muestrario de paños —dado que Samsa era viajante de negocios— colgaba la ilustración que recientemente había recortado de una revista y había enmarcado en un precioso cuadro color dorado. Representaba a una dama sentada con la espalda perfectamente recta que, coronada de un sombrero y envuelta en una boa —accesorios que parecían decididamente hechos de fieltro—, sostenía, frente al observador, un manguito, también hecho de fieltro, en el cual desaparecía la totalidad de sus antebrazos.

La mirada de Gregor se dirigió, entonces, hacia la ventana, y el tiempo nublado —indicado, sobre todo, por las gotas de lluvia que se oían golpetear contra el zinc de la ventana— colmó su espíritu de melancolía. «¿Qué pasaría si siguiera durmiendo un poco más y olvidara todas estas locuras?» (...) «Tener que levantarse tan temprano», pensó, «colma a uno de estupor. Es menester dormir lo suficiente. Otros viajeros viven como las mujeres de los duques» (pp. 7-8).

En este caso se trata de un texto que decididamente no se acerca al lector (argentino), sino que mantiene una extrañeza y el registro es, en este caso, mucho más elevado y arcaizante que el texto fuente y que otras traducciones del mismo. Ambas traducciones, al parecer, tienen puntos de partida diametralmente opuestos y nos ofrecen una clara elección estética que persigue finalidades que parecen contrarias y contradictorias pero que, quizás, son dos modos de decir (casi) lo mismo con los recursos de la lengua y la tradición literaria y de traducción al castellano en el Cono Sur. Para ilustrar todo esto, leamos qué dice Stolzdarauf de Iturbide:

Parece que la traducción de Gerardo Iturbide es, en principio, extranjerizante. Eso explica el esfuerzo que tenemos que hacer para leerla. Una traducción extranjerizante busca reproducir lo

más fielmente posible el texto original (el texto extranjero), tanto cultural como lingüísticamente. Es decir que no se adapta ninguna referencia cultural y el lenguaje se deforma lo menos posible. (...) La intención extranjerizante buscaría que el lector del español atravesase la misma experiencia fenomenológica que atraviesa el lector del alemán: que los elementos aparezcan más o menos en el mismo orden en su imaginación. Pero hay más. (...) Gerardo tomó otra decisión de traducción importante: elevó el registro del original. O sea que usó un vocabulario de diccionario. (...) se deleita en recordarnos que el texto es parte de la tradición europea — ¡como si no tuviéramos suficiente ya con los europeos! Veamos algunos ejemplos. Hay un montón. (...) «Si yo, pongamos por caso, *nel mezzo del cammin di mia mattina*, ingresara en el restaurant a efectuar un prolijo recuento de mis comisiones, encontraría a estos caballeros allí sentados, apenas tomando su desayuno». Aquí se transcribe y adapta el primer verso de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En el siguiente fragmento se añade una referencia mitológica griega, que abundan en todo el texto. (...) «Hacia ambos lados, como el bifronte Jano, respondió Gregor: “Ya estoy listo”» (...) En el cambio de registro mencionado, asimismo, el texto necesariamente se deforma, ya que el vocabulario se torna más específico y la extensión de las oraciones se alarga cuando Gerardo anda palabrero y proustiano y se abrevia cuando juega a ser corto como patada de chancho. (...) Además, Gerardo introduce una crítica a la explotación capitalista en el siguiente fragmento (...) la alteración de su voz no era otra cosa que el augurio de un resfrío eficiente, una de las «enfermedades profesionales» de los viajeros —también enunciables como patologías de explotado—, no dudaba en lo más mínimo (pp. 53-55).

A lo largo de ambos epílogos hay numerosas reflexiones acerca de la traducción y ejemplificaciones de las erratas del colega traductor, que echan luz sobre las decisiones de Stolzdarauf e Iturbide, y dan cuenta de la conciencia en el abordaje de este proyecto de traducción y reflexión sobre la traducción y la obra kafkiana. Queda claro que los recursos utilizados en castellano son completamente diferentes, las estrategias utilizadas, casi antagónicas, sin embargo, ambos traductores coinciden por caso en una crítica a la explotación capitalista, ese elemento se rescata y subraya en las dos versiones. No ahondaremos en todos los elementos coincidentes que se recuperan en estas dos versiones, rescatemos esta enunciada por ambos, como principal punto de encuentro, en el plano —si se quiere— del *contenido* de la obra. Más interesante aún es, sin embargo, el trabajo con la forma que hacen ambos traductores, con lo cual también coinciden en aparente casualidad en su diferencia, dado que ambos se centran en un aspecto literario que ha quedado bastante relegado en las traducciones y la investigación sobre Kafka: el humor. Con recursos muy diferentes, el objetivo parece ser similar. Y ello hace interesante su mutua crítica mordaz y, hacia el final, el rescate de las virtudes de la otra traducción, reflexionar sobre la traducción y recepción de Kafka y, sobre todo, rescatar, recuperar su humor. Iturbide es más crítico, su tono más académico, Stolzdarauf por el contrario parece más comprensivo con las decisiones del colega, y ambos echan luz sobre las decisiones y estrategias propias y ajenas. Dice Iturbide:

Solo se me ocurre una forma de justificar la decisión global de convertir esta obra maestra en una galería de expresiones populares. El señor Stolzdarauf habría querido replicar el humor del original en una traducción que no ignorara este rasgo fundamental de la obra kafkiana. Personalmente, creo que lo mejor habría sido acentuar el carácter desapegado y detallista de las descripciones, cuyo contraste con la gravedad de los hechos constituye el motivo de risa. El traductor de esta versión, empero, creyó divertido reescribir un clásico usando las malas palabras que aprendió en la escuela (Borges dixit) (2023, p. 62).

Y en el epílogo firmado por Stolzdarauf, leemos:

La principal virtud de la traducción de Gerardo Iturbide quizá sea su fidelidad a la estructura de la información del original, pues rescata las repeticiones y los efectos que incluso muchos traductores consagrados de Kafka han omitido. (...) Sobre el sentido final de todas estas decisiones de traducción, es probable que la motivación principal de Gerardo Iturbide fuera reproducir o acentuar el humor kafkiano contando las ridículas peripecias de una familia cualquiera de modo épico (...) O quizá Gerardo simplemente buscó parodiar las traducciones altisonantes que Kafka ha sufrido tanto. La tercera razón que se me ocurre es la más sencilla y, quizá por eso, la más vero-

símil: Gerardo tiene un gusto especial por el preciosismo, y la traducción de una obra consagrada le pareció una buena vitrina donde colgar su joyería (2023, p. 58).

Estos dos epílogos son parte integral de la(s) traducciones o, ahora quizás sea mejor decir, de esta traducción múltiple que, como dice Eco, realiza una «refundición radical, como forma de aceptar el reto del texto original, para recrearlo en otra forma y otras sustancias» (2008, pp. 381-382). Las diferentes sustancias que en su tensión abren, expanden el mundo de Kafka y de la traducción (exponen las ventanas, el cristal, que es parte de la traducción, ya que con ello se dota al lector de la traducción «de las mismas oportunidades que tenía el lector del texto original, de “desmontar el engranaje”, de entender (y disfrutar) los modos en que se produce el efecto» (p. 382). Por ello las traducciones que son dos es también una, múltiple, expandida, *rizomática*, desdoblada en tres nombres, con múltiples entradas y sin salidas, con dos portadas y ninguna contratapa, con humor se nos obliga a dar vuelta el libro para leerlo de un lado o de otro, poner el mundo patas para arriba (esas patas que se sacuden solas, flacas y miserables) para leer el otro, y el absurdo y el humor kafkianos se materializan en el mismo objeto impreso. El olvidado humorista Kafka también fue recuperado gracias a la edición de sus dibujos, hasta hace muy poco, inéditos, aspecto que seguramente motivó la edición acompañada de imágenes de *Gambito*.<sup>5</sup> Max Brod afirma que siempre supo que su amigo dibujaba, pero solo años más tarde se enteró «que también escribía» (Brod en Kilcher, 2022, p. 239). A continuación, un par de imágenes que acompañan a las dos traducciones:



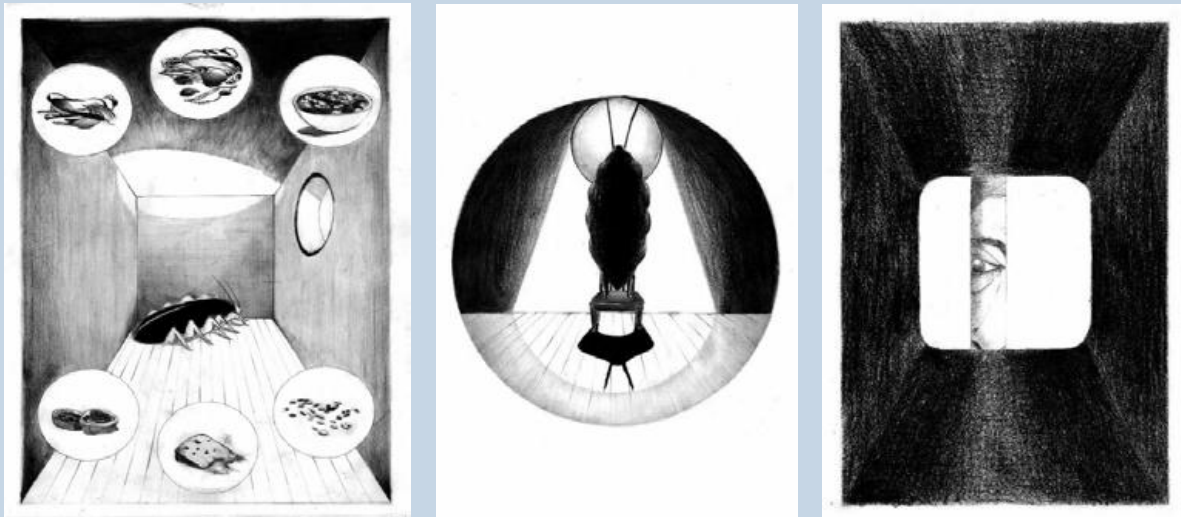
Figs. 4, 5 y 6. Ilustraciones de El Hombre Grenno para *La transformación*, editorial Gambito de papel (2023)

Existe una clara diferencia en la elección estética del ilustrador de cada texto: imágenes más planas, sintéticas, esquemáticas en *La transformación*, dibujos con más detalles y trazos finos para *La metamorfosis*. Un mayor grado de abstracción en la versión «porteña», más detalle y realismo, un dibujo con más técnica tradicional en la versión extranjerizante. Claroscuros planos, casi xilográficos, con una dramática luz cenital en el primero, grises, degradados y detalles sutiles, muy perturbadores en el segundo. No es casual esa diferencia, y tampoco es lo mismo en qué tipografía leemos un texto. Umberto Eco (2008) habla de «sustancias gráficas distintas» para definir las «estéticas del impresor» (p. 336). El término «impresor» abarca aquí en realidad al editor, dado que estas decisiones estéticas como la portada, la tipografía utilizada, la «puesta en página» (van Muylem, 2013) son parte integral de la conformación del catálogo editorial como proyecto artístico.<sup>6</sup> En este sentido, la propuesta de *Gambito de papel* también subraya las diferencias de ambos textos en esta doble edición, de la mano de Luana Sánchez. Además de la caracterización y contextualización de la lectura a través de las imágenes de estilos muy diferentes, los textos están editados en tipografías distintas. Stolzdarauf se lee en una Sans Serif: una Verdana de tamaño grande, un tipo de letra minimalista, despojada, dinámica, prosaica. Iturbide se lee en una tipografía *serif* más pequeña, una variante de Bodoni, que evoca elegancia, tradición, refinamiento, lo

<sup>5</sup> Véase al respecto: Hornos Weisz, 2021.

<sup>6</sup> Para pensar el catálogo como obra artística, véase el caso de Felipe Ehrenberg en *La editorial como proyecto artístico* (Ed. Barba de abejas, 2023).

cual va de la mano de la propuesta estética del texto. La portada de Stolzdarauf presenta un fileteado porteño, la de Iturbide una elegante tipografía que remite al art nouveau de la arquitectura de Praga.



Figs. 7, 8 y 9. Ilustraciones de Juan Grenno para *La metamorfosis*, editorial Gambito de papel (2023)

Las dos portadas son a la vez muy teatrales, observamos en ambas una silla vacía en un espacio amplio, abierto, con una luz cenital y muy focalizada para Stolzdarauf, una luz algo más difuminada para Iturbide: dos escenarios antes de la función. Encima de cada silla hay una ventana redonda de grandes dimensiones, entreabierta, en la que se ve el cielo, o agua. Un espacio de absoluta soledad, quizás de ese trabajador alienado en una sociedad como la actual en que estamos cada vez más conectados, pero cada vez más solos. A la vez, es una referencia a la puesta en escena de los dos textos, que subraya la interpretación casi teatral que nos invita a participar activamente del encuentro con quien, aún en la portada, no vemos. ¿Será acaso una invitación a sentarnos nosotros, como lectores, en esa silla para ponernos en el lugar del Samsa alienado, o para hacer nosotros una activa interpretación de los textos de Kafka, de Stolzdarauf, de Iturbide? ¿O debemos pararnos acaso en la silla, como hace la cucaracha en las imágenes de interior, para asomarnos en puntas de pie a esas ventanas? Porque las imágenes-traducción de los textos también se centran y coinciden en ese asomarse, hacia afuera o hacia adentro de estos mundos (el mundo de Kafka, de Samsa, de los traductores, el nuestro propio) para iluminar tal vez todas esas «facetas y manifestaciones menos exploradas». Dice Lucas Margarit (2023), también pensando (sobre todo) en la traducción de teatro: «Si traducir puede concebirse también como interpretar, el texto se vuelve una interpretación del mundo a través de la traducción y por otro lado una interpretación de sí mismo» (p. 269).

## Referencias bibliográficas

- Astrobbi, S.; Corregido J.; Uait, Ch.; Schechtel, D. (2022). Editorial. *Gambito de papel*, 13(1).
- Campos, J. A. (2015). Intraducibles traducciones de traducir. *El Trujamán. Revista diaria de traducción*. [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre\\_15/15092015.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_15/15092015.htm)
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. J. Aguilar Mora (Trad.). México: Era.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. H. Lozano Miralles (Trad.). Barcelona: Lumen.
- Este lunes comienza *Semana infiel*, con charlas y talleres sobre traducción literaria. (26 de setiembre de 2022). *La Diaria libros*. <https://ladiaria.com.uy/libros/articulo/2022/9/este-lunes-comienza-semana-infiel-con-charlas-y-talleres-sobre-traducion-literaria/>
- Hornos, L. (26 de noviembre de 2021). Franz Kafka, artista visual. *La Diaria libros*. <https://ladiaria.com.uy/libros/articulo/2021/11/franz-kafka-artista-visual/>

- Hornos, L. (2024). Kafka por 100: celebraciones internacionales para repensar al autor central del siglo XX. *La Diaria libros*. <https://ladiaria.com.uy/libros/articulo/2024/4/kafka-por-100-celebraciones-internacionales-para-repensar-al-autor-central-del-siglo-xx/>
- Iturbide, G. (2022). Anotaciones sobre Kafka. *Gambito de papel*. <https://gambitodepapel.com/category/el-cafcarudo/#>
- Kafka, F. (2023) *La metamorfosis*. G. Iturbide (Trad.). La Plata/México: Gambito de papel.
- Kafka, F. (2023). *La transformación*. R. Stolzdarauf (Trad.). La Plata/México: Gambito de papel.
- Kilcher, A. (2022). *Franz Kafka. Die Zeichnungen*. Múnich: Beck.
- Knott, M. L. y Witte G. (2021). *Ins Unreine. Zur Poetik der Übersetzung*. Berlín: Matthes & Seitz.
- Margarit, L. (2023). *El monólogo mudo: en torno a la obra de Samuel Beckett*. Buenos Aires: Atuel.
- Pessoa, F. (1995). *Poesía Inglesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Steenbock Schmidt, M. (2023). Franz Kafka: *Die Verwandlung*: Los mundos poéticos y sus traducciones. *Gambito de papel*. s/p. <https://gambitodepapel.com/2023/08/03/franz-kafka-die-verwandlung-los-mundos-poeticos-y-sus-traducciones/>
- Stolzdarauf, R. (2022). Anotaciones sobre Kafka. *Gambito de papel*. <https://gambitodepapel.com/2022/09/29/anotaciones-sobre-kafka-iv/>
- Stolzdarauf, R. (2023). Epílogo. *La metamorfosis*. La Plata/México: Gambito de papel.
- van Muylem M. (2013) La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, 6(2), 330-347. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.17216>
- Van Os, P. (30 de marzo de 2002). Een vertaling is een interpretatie. *De groene Amsterdammer*. <https://www.groene.nl/artikel/een-vertaling-is-een-interpretatie--2>

# Posible crónica de una impostura. Juan Fló, Borges y la traducción de *Die Verwandlung*

Inés Moreno

Universidad de la República  
ins.moreno@gmail.com

Recibido: 15/01/2024  
Aceptado: 01/03/2024

## Resumen

Este artículo glosa e ilumina un ensayo de 1995 del pensador y docente de Estética uruguayo Juan Fló (1930-2021) sobre la incierta autoría por parte de Jorge Luis Borges de la primera traducción publicada de un texto de Franz Kafka en español (1925, Madrid; 1938, Buenos Aires), autoría que Borges negó por lo menos desde la década de 1960. El artículo repasa la labor investigativa sobre la que Fló apoya la articulación de tres argumentos principales, destaca el interés cultural y teórico intrínseco de su hipótesis y subraya la resultante celebración por Fló de la proximidad entre dos escritores mayores del siglo XX, cuyas diferencias Fló también señala.

**Palabras clave:** Juan Fló; Jorge Luis Borges; *La metamorfosis* de Kafka; primera traducción; enigma de la autoría.

## A Possible Chronicle of an Imposture

### Abstract

This article glosses and illuminates a 1995 essay by the theorist and university professor of Aesthetics Juan Fló (Uruguay, 1930-2021) on Jorge Luis Borges's uncertain authorship of the first published translation of a text by Franz Kafka in Spanish (1925, Madrid and 1938, Buenos Aires), an authorship Borges has denied since at least the 1960s. The article reviews the research on which Fló bases his articulation of three main arguments, highlights the intrinsic cultural and theoretical interest of his hypothesis, and underlines Fló's resulting celebration of the proximity between two major twentieth-century writers, whose differences Fló also points out.

**Keywords:** Juan Fló; Jorge Luis Borges; Kafka's *Die Verwandlung*; first translation; author's enigma.

## Possível crônica de uma impostura

### Resumo

Este artigo comenta e esclarece um ensaio de 1995 de Juan Fló (1930-2021), pensador e professor de Estética uruguaio, sobre a incerta autoria por parte de Jorge Luis Borges da primeira tradução publicada de um texto de Franz Kafka para o espanhol (1925, Madrid; 1938, Buenos Aires), autoria que Borges negou pelo menos desde a década de 1960. Ademais, o artigo revisa o trabalho investigativo que sustenta os três principais argumentos de Fló, destacando o interesse cultural e teórico inerente à sua hipótese e enfatizando a celebração resultante por Fló da proximidade entre dois grandes escritores do século XX, cujas diferenças Fló também aponta.

**Palavras-chave:** Juan Fló; Jorge Luis Borges; A metamorfose de Kafka; primeira tradução; enigma da autoria.

El asunto puede parecer, en sí mismo, irrelevante y hasta banal. Se trata del enigma sobre la autoría de la primera traducción al español de *Die Verwandlung/La metamorfosis* de Kafka y un malentendido posterior, generado porque Jorge Luis Borges negó años más tarde la autoría a él adjudicada de esa traducción. La interrogante se instala y, ante ella, el filósofo uruguayo Juan Fló (1930-2021) propone en su ensayo «Jorge Luis Borges, traductor de *Die Verwandlung*. Fechas, textos, conjeturas» (1995) una hipótesis, que vuelve altamente plausible la autoría de Borges, aun a pesar de la negativa del propio autor argentino. Fló reúne una abrumadora cantidad de datos: fechas, referencias históricas, citas y una conversación personal con el propio Borges, y se apoya en ese arsenal probatorio para arriesgar su hipótesis, si bien reconoce que ninguno de los datos aportados configura una prueba concluyente.

Aunque, como se dijo, la resolución del asunto no sea de interés teórico directo, ni para la teoría de la literatura ni para la del arte en general, y aunque no existan hasta ahora pruebas irrefutables para disipar la incógnita, sí son de interés teórico los caminos elegidos por Fló para desarrollar su argumentación. Nos proponemos repasar su referido ensayo porque entendemos que esa investigación apunta, en su desarrollo, a temas de enorme interés para la teoría del arte: el contexto histórico-cultural de una producción artística, factor ineludible en el reconocimiento y valoración de las manifestaciones artísticas; el llamado «estilo» de cada uno de los creadores, ese sello personal identificatorio y novedoso, es decir, la invención de un lenguaje propio; el modo en que las experiencias subjetivas son parte constitutiva de las obras en tanto expresan la interioridad del individuo, así como del sujeto social, lo que habilita la identificación del lector o receptor de la obra.

¿Quién fue el autor de la primera traducción al español del relato *Die Verwandlung/La metamorfosis* de Kafka? La cuestión sigue abierta. El asunto se prestaría perfectamente como tema de un relato del mismo Borges. Se han formulado varias hipótesis, ninguna de ellas lo suficientemente convincente y, mucho menos, comprobable. En consecuencia, el asunto es un verdadero enigma. Fló realiza una investigación extraordinariamente minuciosa en la que recoge copiosa información acerca de «hechos» significativos, con sus fechas precisas, así como declaraciones, publicaciones de prensa, datos biográficos y otros documentos que sirven de sustento a una posible respuesta al enigma de la precoz traducción. A continuación, damos cuenta de los datos reunidos y de las conjeturas planteadas.

## Los hechos

### I. Una traducción precoz

En la década de 1960, la editorial Losada de Buenos Aires reedita en varias oportunidades *La metamorfosis* de Kafka,<sup>1</sup> publicación en la que Jorge Luis Borges inalterablemente figura como prologuista y traductor. La autoría, como señalé, se volvió pronto un tema confuso, discutido y nunca del todo aclarado, y buena parte de la desorientación fue responsabilidad del propio Borges, quien en algunos momentos —al menos implícitamente— pareció aceptar que había realizado la temprana traducción, pero, en otros, evitó una respuesta clara y terminó negándola decididamente. Como señalaría el escritor argentino Fernando Sorrentino, resultaba poco creíble que ese trabajo lo hubiera realizado Borges, debido a las características del léxico utilizado, tan abundante en españolismos que no parecía ser obra de ningún argentino. Así respondió Borges en una de las siete entrevistas mantenidas en 1969-1970 con Sorrentino:

(...) yo no soy el autor de la traducción de ese texto. Y una prueba de ello —además de mi palabra— es que yo conozco algo de alemán, sé que la obra se titula *Die Verwandlung* y no *Die Metamorphose*, y sé que hubiera debido traducirse como *La transformación*. Pero, como el traductor francés prefirió —acaso saludando desde lejos a Ovidio— *La métamorphose*, aquí servilmente hicimos lo mismo. Esa traducción ha de ser —me parece por algunos giros— de algún traductor español. Lo que yo sí traduje fueron los otros cuentos de Kafka que están en el mismo volumen publicado por la editorial Losada. Pero, para simplificar —quizá por razones meramente tipo-

<sup>1</sup> La primera edición había sido en 1938, en la Colección La Pajarita de Papel, dirigida por Guillermo de Torre, de Editorial Losada, Buenos Aires. Con ilustraciones, al cuidado gráfico de Attilio Rossi. Traducción del alemán y prólogo de Jorge Luis Borges.

gráficas—, se prefirió atribuirme a mí la traducción de todo el volumen, y se usó una traducción acaso anónima que andaba por ahí (Sorrentino, 1997, s. p.).

La traducción anónima a la que refiere Borges fue publicada en dos partes hacia el primer aniversario de la muerte de Kafka, en los números XXIV (mayo-junio) y XXV (julio-setiembre) de 1925 de la *Revista de Occidente* y es, precisamente, la primera traducción de *La metamorfosis* al español, y también, que se sepa, la primera de ese relato del alemán a cualquier otra lengua.

Fló entiende que esta prioridad no ha sido suficientemente destacada y que, además:

[Es] notable por lo menos por dos razones. La primera es lo extraño que resulta el hecho de que, si exceptuamos la cultura alemana, haya sido en el mundo de lengua española donde estuviese la antena más sensible y enterada, capaz de percibir la importancia de un autor como Kafka. Para darse cuenta de la gran perspicacia que esto supuso, es un buen fondo contrastante el hecho de que Joyce, nueve años después, en 1936, ignoraba completamente a Kafka. Y tanto que, en una conversación con Beckett, confundió a Franz Kafka con una traductora del *Frankfurter Zeitung* de igual apellido (Fló, 2013, p. 17).



Fig. 1. Juan Fló hacia 1990. Foto gentileza del Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

En la entrevista personal entre Fló y Borges de «alrededor de 1981» (Fló, 2013, p. 21), el primero le habría preguntado al segundo por la autoría de la traducción en cuestión. Fló escribe que ese diálogo «fue algo extraño, porque durante algunos minutos Borges evitó responder a la pregunta y derivó a otros temas acerca de los cuales ya antes había dicho lo mismo, en particular sobre la inadecuación de la expresión “metamorfosis” para trasladar *Verwandlung*» (2013, p. 21). Y registra, además, que poco tiempo después Borges afirmaría, «sin vacilación» (2013, p. 31), que había leído en 1917 una página de Kafka que le «llamó la atención, una página muy extraña, muy tranquila, no puedo precisar exactamente todos los detalles, pero era muy extraña» (2013, p. 14).

Habría que explicar por qué Borges habría aceptado aparecer como autor de una traducción que no era suya. Fló señala que es difícil suponer que haría esto por generosidad, y menos para apropiarse de un trabajo de otro aprovechando las circunstancias. Pero en la edición de Losada se atribuye también a Borges, además de *La metamorfosis*, la traducción de otros dos textos publicados en la *Revista de Occidente* y cuyo estilo coincide con el de la traducción de *La metamorfosis*: también carece de todo rastro del lenguaje rioplatense; el conjunto de esas traducciones se halla en el registro del español peninsular tradicional. Y, sin embargo, Borges no reniega de la autoría de los otros textos. Escribe Fló:

Es absolutamente increíble que el editor lo presionara para que se hiciera cargo ilegítimamente de cinco sextas partes de la traducción, y parece un chiste de Borges que explique ese hecho como

una simplificación tipográfica. Y resulta más increíble, todavía, que Borges haya podido aceptar esa apropiación de un trabajo ajeno al que ni siquiera revisa y respecto del cual carga con todas sus posibles falencias. Y tampoco puede aceptarse la hipótesis de que el motivo fuese el interés del editor por especular con el nombre del traductor, ya que en 1938 no tenía, por cierto, un nombre capaz de asegurar amplias ventas en tanto autor y menos como traductor de ningún libro (2013, p. 22).

## II. El temprano descubrimiento de la literatura de Kafka por Borges

Comencemos por el principio. En 1915 se publica por primera vez *Die Verwandlung*, primero en el número de octubre de la revista *Die Weißen Blätter* (Leipzig), dirigida por René Schickele, y poco después, en diciembre del mismo año, como libro, en la editorial de Kurt Wolff, también en Leipzig. Solo los fragmentos de novela de Kafka tendrían una acogida comparable. En ese entonces, Borges tenía 16 años de edad y cursaba el segundo de bachillerato en el Collège de Genève. Mientras hacía sus estudios regulares, de manera autodidacta aprendía alemán. Fló contradice a Emir Rodríguez Monegal cuando este afirma que en 1918 Borges aún no había oído hablar de Kafka (Rodríguez Monegal, 1987, p. 122). Como ya señalamos, el propio Borges le dijo a Fló en un encuentro personal en Buenos Aires hacia 1981 que había leído algo de Kafka ya en 1917, y lo repetiría en declaraciones al diario *Clarín* de Buenos Aires en 1983. En esta última entrevista, Borges admite no recordar más en cuál de estas dos revistas expresionistas, publicadas entonces en Berlín, supo por primera vez de Kafka: si en *Die Aktion* o en *Der Sturm*. Ello no sorprende si se considera la cercanía de Borges, desde su llegada a Suiza, al movimiento expresionista y a las vanguardias en general. Es muy probable que en ese momento Borges descubriera a Kafka y que comenzara allí una historia de proximidades y lejanías. Aunque se pueda decir que existe un núcleo duro literario común a ambos escritores, en la percepción de Fló hay también un abismo que los separa:

Una obra como la de Kafka que muestra la impotencia de la racionalidad obsesiva (¿a pesar de ser obsesiva o por serlo?) y otra que se permite el desdén juvenil y pendenciero propio del talento. Una obra que sabe de la artesanía, pero nunca de su uso lúdico e ignora a la autorreferencialidad que caracteriza a las obras de la vanguardia en que el arte es el tema del arte y otra que, si exceptuamos la poesía, es literatura antes que nada a partir de la literatura, obra maestra de la ironía y la litote, que juega con las ideas, con las citas y también con las referencias falsamente documentales o biográficas. Un autor que vive en un lugar del mundo fragmentado en culturas y nacionalidades diferentes y en víspera de su derrumbe; un escritor cuyas raíces no lo atan a ninguno de los lenguajes que conviven en su entorno, aunque posea una gran maestría en uno de ellos, y que no tiene un lugar propio que no es asumido en su cuerpo ni en su familia ni en ninguna de las comunidades de las que es y no es parte. Otro autor que pertenece también a un mundo periférico pero próspero y jactancioso, alguien que no solamente reivindica la forma nacional de un lenguaje que hablan los hombres de veinte países, sino que además posee por tradición la lengua del Imperio y que ha recibido por herencia familiar una memoria levemente heroica que abarca toda la historia de su joven nación (Fló, 2013, p. 14).

Fló asegura que, salvo Borges, no hubo ningún autor de lengua española que acusase en la década de 1930 el «efecto K» (2013, p. 17), aunque más no fuese bajo la forma de una revelación acerca de las posibilidades de la escritura, como contaría muchos años después Gabriel García Márquez que le ocurrió a él: «Al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: “Yo no sabía que esto era posible hacerlo. Pero si es así, escribir me interesa”» (Fló, 2013, p. 17).<sup>2</sup>

¿Quién, más que Borges, pregunta Fló en forma retórica, podría haber sido aquella antena extraordinariamente perspicaz que se había adelantado a la recepción crítica de las culturas metropolitanas más refinadas y más abiertas a lo nuevo?

Es altamente probable, entonces, que Borges haya conocido tempranamente a Kafka. No era un autor del todo desconocido: sus textos circulaban dentro del circuito de la literatura en alemán de la época y se pu-

<sup>2</sup> Apuleyo Mendoza, V. P., y García Márquez, G. (1982). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Bogotá: La oveja negra.

blicaron en prestigiosas editoriales. Ello hace factible que Borges conociera *Die Verwandlung* específicamente, ya que la obra había recibido un premio en circunstancias muy particulares. Relata Fló:

*La metamorfosis* fue «premiada» de una manera singular, ya que el destinatario del Premio Fontane, Karl [sic] Sternheim, renunció, tras algunos manejos editoriales, a percibir el monto del premio en beneficio de Kafka. Y hay que señalar que dicho premio era no solo honorífico, sino que tenía una estimable retribución económica (2013, p. 15).

### III. Borges, *Revista de Occidente* y círculo de amistades

Tras dos años en España, estadia en la que generó importantes vínculos, Borges retorna a Buenos Aires en 1921. En 1923 viajará nuevamente a España, para retornar a su país en 1924. Los documentos de la época revelan su contacto con la *Revista de Occidente*, en la que en 1924 Ramón Gómez de la Serna publica una reseña de *Fervor de Buenos Aires*, y en el mismo año Borges publica el artículo «Menoscabo y grandeza de Quevedo», recogido luego en su libro de 1925 *Inquisiciones*. Fló recuerda en su trabajo

la conocida red de vínculos personales e intelectuales que hacen que ese descubrimiento sea algo natural. En primer lugar, la relación de Michaux con Jules Supervielle, iniciada en 1922 con el envío que Michaux le hace de sus *Fables des origines*, y que pronto se transformó en una fuerte amistad (2013, p. 18).

A ello debe sumársele la declaración del propio Michaux, quien afirma haber descubierto a Kafka en su lectura de *La metamorfosis* en la *Revista de Occidente*, así como el hecho de que en 1936 Michaux viajase junto con Supervielle al Río de la Plata en ocasión de un congreso del PEN Club (Fló, 2013, p. 18). Considerando todo ello, se vuelve casi imposible no explicar este descubrimiento de Michaux gracias a sus vínculos rioplatenses, entre los que se encontraba, claro está, Borges, y cuyo vínculo por excelencia, según remarca Fló, es Supervielle.

Esta red de vínculos no solo vuelve natural que por los años 25 o 26 Michaux conozca a Kafka a través de la publicación madrileña, sino que también sugiere que ese texto debe haber sido comentado en los círculos a los que nos referimos, círculos a alguno de cuyos anillos Borges está integrado de manera conspicua (Fló, 2013, p. 18).

### IV. Kafka y la vanguardia expresionista

También relevante en el análisis de Fló es la situación marginal de la literatura de Kafka respecto de la literatura de la vanguardia expresionista, junto con el hecho de que la existencia de ese contexto vanguardista explica, en buena medida, la posibilidad de la valoración de su escritura. Kafka habría escrito muy probablemente en cualquier contexto histórico, pero fue valorado gracias al ambiente vanguardista de su tiempo. Más arriba señalamos la declaración entusiasta de García Márquez sobre las posibilidades de nuevos lenguajes, que se abren cada vez que los contextos culturales fuerzan los límites de «lo literario» y de «lo artístico» en general.

Ese ambiente vanguardista fue muy familiar para Borges, quien —siempre según la detallada documentación de Fló— en 1921 escribe en España una reseña sobre una antología de la poesía expresionista, como consigna Rodríguez Monegal (1987, p. 131). En 1923, Borges volverá sobre el expresionismo literario alemán en un breve artículo de la revista *Inicial*, en Buenos Aires. Allí escribe: «En los mejores poemas expresionistas hay la viviente imperfección de un motín», lo que revela el interés que lo llevó a realizar la que sería, constata Fló, la primera, y por mucho tiempo probablemente la única, traducción de poetas expresionistas alemanes al español (2013, p. 15).

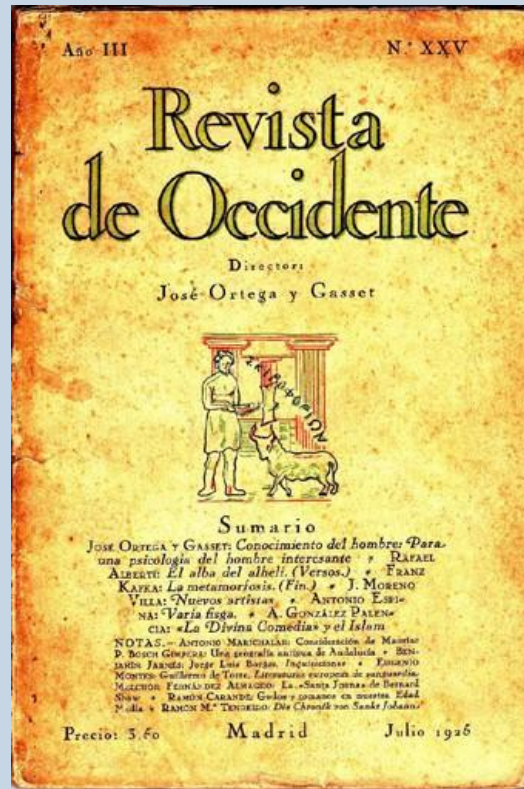


Fig. 2. Carátula de *Revista de Occidente*, número XXV, de julio de 1925. Entre las páginas 33 y 79 se lee la segunda mitad de la traducción de incierta autoría de *La metamorfosis* de Kafka

## V. Los hispanismos en la traducción de 1925

Un factor decisivo para negar la hipótesis de la autoría de Borges de la traducción aparecida en la *Revista de Occidente* fue el estilo abundante en hispanismos, y que no coinciden en absoluto con el léxico utilizado por Borges. Una infinidad de expresiones como «infundióle», «encontróse», «sentíase», «ha poco», «harto mejor», «dolorcillo», «estos madrugones le entontecen a uno», y se podrían agregar muchos más ejemplos dentro del texto. Esta constatación parecería ser una prueba concluyente. Sin embargo, Fló da una vuelta de tuerca más y arriesga una hipótesis que podría explicar plausiblemente el uso de giros peninsulares tan ajenos al modo de escribir de un argentino en general y de Borges en particular.

Un último «hecho», que analizaremos más adelante, particularmente significativo para Fló (2013, p. 25), es uno de los errores en la traducción de *Revista de Occidente* detectados por Héctor Galmés, autor de una traducción del texto de Kafka publicada en 1975 (Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental). En su prefacio, asumiendo que Borges fuera el autor de dicha traducción, Galmés señala algunos errores: uno de ellos se da en un pasaje que alude al resplandor de las luces de las lámparas eléctricas de la calle, traducido allí como «el reflejo del tranvía eléctrico que pasa».

Presentados sucintamente los hechos que testimonian los documentos consultados y analizados por Fló, pasemos entonces a sus conjeturas.

## Las conjeturas

Como señalamos al comienzo, Fló sostiene que Borges efectivamente realizó la traducción que nos ocupa y logra mostrar que su hipótesis encaja perfectamente en el rompecabezas. No se trata de una suposición indiscutible, pues no cuenta con las condiciones necesarias y suficientes para su verificación, pero el conjunto de datos reunidos puede ser perfectamente coherente con ella y, por tanto, funciona como una condición necesaria que apoya la plausibilidad de la hipótesis, al menos como conjetura verosímil.

Para hacer una síntesis de lo visto hasta ahora, recordemos que consta que Borges conoció la literatura de Kafka ya cuando estaba en Suiza, y es altamente plausible que conociera *Die Verwandlung* dada la notoriedad

de su publicación en Europa. También sabemos de una temprana traducción anónima de esa obra publicada en la *Revista de Occidente* de Madrid (números XXIV y XXV 1925), y la posterior edición bonaerense de Losada (1938), en la que se la incluye y se presenta a Jorge Luis Borges como traductor y prologoista. El otro dato es la actitud ambigua de Borges, aceptando figurar como autor de una traducción para luego negar su autoría. También relevante es el vínculo de Borges con la *Revista de Occidente*, en la que publica artículos y en la que aparecen reseñadas obras suyas. Michaux dice haber leído por primera vez *La metamorfosis* en la versión publicada en la *Revista de Occidente*, lo que vuelve inverosímil que no haya sido tema de conversación en el círculo al que pertenecían Michaux y Borges en el Río de la Plata.

Dos elementos impiden, sin embargo, cerrar el círculo: la negativa de Borges a aceptar la autoría de la traducción en cuestión y el estilo del texto, tan ajeno al de Borges. Veamos cómo lo explica Fló, torciendo el curso de la interpretación más inmediata —la de considerar que estas serían razones suficientes para invalidar su hipótesis—.

Según Fló, una hipótesis congruente con los hechos expuestos debería vincular a Borges con el texto de la *Revista de Occidente*, de tal manera «que en 1938 pudiera ser natural para el editor Gonzalo Losada y para Guillermo de Torre atribuirle esa traducción, y para él mismo aceptar eso» (2013, p. 23); a la manera en que Borges en sus narraciones hace convivir hechos y datos ficcionales con hechos y datos de la realidad extraficcional, «al introducir personajes y lugares próximos al autor, como si ellos fueran valedores y testigos del carácter documental o biográfico de la narración» (2013, p. 23). Son tres los argumentos principales en el texto de Fló que apuntan a revertir la opinión generalizada contra la autoría de Borges.

El primero ya fue mencionado páginas atrás, al señalar lo curioso que resulta que, exceptuando la cultura alemana, haya sido la cultura de lengua española la que tuviese «la antena» más sensible y enterada, capaz de percibir la importancia de un autor como Kafka: «¿Quién otro que Borges podía ser aquella antena extraordinariamente perspicaz que se había adelantado a la recepción crítica de las culturas metropolitanas más refinadas y más abiertas a lo nuevo?» (Fló, 2013, p. 19).

El segundo argumento se apoya en la fidelidad que toda traducción debería guardar con el original, no solo relativa a los conceptos, sino también al registro lingüístico y la terminología utilizada. Ello podría explicar la evidente diferencia de estilos a través de la necesidad de Borges traductor, de escribir en un estilo lo más cercano posible al de Kafka en alemán.

El hecho de que Borges tradujera *La metamorfosis* en un estilo opuesto al suyo, solo se explicaría por esa exigencia de fidelidad a la obra de partida. En el caso de Kafka, esta peculiaridad es notoria si además se le compara con el lenguaje empleado por los escritores expresionistas. Fló explica que una traducción fiel solo podría ser aquella cuyo lenguaje tuviera

la simplicidad y la precisa transparencia de la escritura de Kafka, esa prosa sobria, en un alemán muy cuidadoso, pero nada solemne, y hasta, a veces, algo familiar. Esa escritura que impresionó a Borges en su primera lectura de un texto de Kafka como una escritura «muy tranquila» (2013, p. 23).

A fin de ser fiel a Kafka, dadas las características de una escritura calificada por Borges como «muy tranquila», el traductor Borges debió ser infiel a su propio estilo. Así lo dice Fló:

Una operación heroica de fidelidad a contrapelo de sí mismo debía pasar necesariamente por dos cernidores. Uno de ellos debía impedir el paso al lenguaje inventado y lleno de compadras que Borges cultivaba entonces. Y, otro, debía dejar en el cedazo todos los rasgos locales de su lengua, so pena de producir en un lector no rioplatense un efecto exótico, a mil leguas, por lo tanto, del que produce la escritura de Kafka. Que se colasen cualquiera de esos rasgos que era necesario filtrar, impondría al lenguaje de Kafka una radical desnaturalización. Y no cabe duda que las anónimas traducciones de Kafka publicadas por *Revista de Occidente* corren sin estridencias, con una marcada neutralidad idiomática y con una andadura que no exhibe ningún virtuosismo. Las fallas de traducción no son un argumento para repudiarlas como no borgianas, ya que no existe la infalibilidad en el oficio de la traducción y también hay errores en alguna de las traducciones admitidas como propias por Borges (2013, pp. 24-25).



Fig. 3. Aerograma de Kafka dirigido a Robert Musil en 1914. The National Library of Israel. Max Brod Archive

El tercer argumento que desarrolla Fló se apoya en uno de los errores de traducción señalados por Galmés, ya citado, que consiste en la descripción de la luz de las lámparas de la calle, cuyo resplandor se podía ver en la habitación de Samsa, como la luz del tranvía que pasaba por esa calle. Fló advierte que no es fácil explicar que el error, tratándose de un efecto tan particular y tan «precisamente indicado» en el texto original, obedeciera a una simple distracción. Fló propone que se trata de un error voluntario. Y señala, además, que ese error deliberado pasaría a ser el único rasgo personal, el sello identificatorio de un Borges que relata una experiencia propia. Fló recurre entonces a una experiencia muy personal que coincidiría con la de Borges:

Tiendo a pensar que el traductor alteró el texto porque esos reflejos que llegan de la calle le evocan un efecto que le resulta memorable —como me resulta a mí mismo— y que quizá está asociado, como es mi caso, a una experiencia de la infancia. Me refiero al momento en el cual un niño miedoso, que no puede dormir, es confortado fugazmente por la luz pasajera que proyecta desde fuera un tranvía. Y creo que ese es un recuerdo muy rioplatense. Por lo menos debe ser un recuerdo propio de quien en los primeros años del siglo era un niño medroso y vivía en una ciudad con tranvías. Seguramente había muchas ciudades con tranvías allá por el Novecientos y muchos niños con miedos nocturnos. Pero pocos candidatos a traducir *La metamorfosis* en 1925 que hubieran vivido veinte años antes su infancia en una ciudad de lengua española, en que la noche estuviese poblada de tranvías (2013, pp. 25-26).

Fló es consciente de que esto no funciona como prueba, y así lo declara, pero también considera que es sugerente y oportuna la siguiente cita de la guía *Baedeker* dedicada a la Argentina, publicada cuando Borges tenía ocho años: «À Buenos Ayres les tramways ont pris un grand développement et sont si bien organisés qu' ils ont valu à la ville le surnom de “ville des Tramways”» (Fló, 2013, p. 30). «Quizá un recuerdo de infancia», nos dice Fló, «es la única firma que Borges dejó escondida en ese texto» (2013, p. 26).

En cuanto a la negativa de Borges a asumir la autoría de la traducción en la *Revista de Occidente*, se explicaría porque asumirlo habría implicado aceptar que podía ser un impostor. Borges habló en ocasiones de su temor de serlo, en numerosas obras suyas jugó con la impostura y la capacidad de engañar sin sospechas. Su estilo pasaría a ser pasible de sospecha de impostura si él demostraba tener tal habilidad para transformar la escritura de modo que pareciera un estilo completamente ajeno, el estilo de otro. Ello sería, dice Fló, «la confesión de que su propio estilo es una ficción. No asumiendo la autoría, la impostura se vuelve, apenas, una vulgar apropiación ocasional de un bien yacente» (2013, p. 26).

## Final

A pesar de tratarse de un asunto apenas anecdótico, identificamos en esta peculiar crónica de Fló algunas consideraciones de interés para la estética. En primer lugar, la concepción del arte y sus subcategorías como hechos esencialmente históricos. El contexto cultural y social en el que nace una obra de arte no solamente la explica, sino que la hace posible como tal. Solo ese contexto de reconocimiento da lugar a la obra de arte, como objeto estimado y valorado según diferentes criterios. Fló ha insistido en numerosas ocasiones en señalar el carácter eminentemente histórico del arte y la necesidad resultante de considerar el sistema que, en cierto momento, constriñe las producciones artísticas y su valoración dentro de los diferentes paradigmas históricos. Fló atiende, además, la importancia del desarrollo de los lenguajes artísticos, con su propia consistencia y su peculiar forma de persistir ante los sucesivos cambios. A partir de un complejo entramado de causas internas y externas, las diferentes formas de arte aparecen y desaparecen en el escenario cultural, en un proceso de constante continuidad y ruptura. Es así que el reconocimiento de la literatura de Kafka, por ejemplo, su valoración y aprecio, solo habría sido posible en el contexto de la cultura europea de vanguardia, como el texto aquí comentado da a entender.

Parece oportuno señalar otro aspecto aquí presente y desarrollado en varios trabajos de Fló, particularmente los que tratan cuestiones literarias. Me refiero a lo que, con algo de reticencia, Fló denominó «la conitividad del arte» (Fló, 1994) para señalar la posibilidad de que las obras de arte contribuyan al autorreconocimiento de la subjetividad humana, como experiencia individual o colectiva, en el sentido en que el arte socializa y objetiva la experiencia privada, convirtiendo en objeto común, mediante ciertas formas, aquellos contenidos amorfos de la experiencia subjetiva. De ese modo se puede explicar el poder de seducción que poseen ciertas obras, fundamentalmente las narrativas, por su capacidad de objetivar nuestra íntima vivencia y posibilitar la identificación con los personajes, acciones o situaciones de la ficción literaria. Tal es el caso del «recuerdo muy rioplatense (...) propio de quien en los primeros años del siglo era un niño medroso y vivía en una ciudad con tranvías» (Fló, 2013, pp. 25-26), que permite a Fló adivinar, a partir de un presunto error de traducción de Borges, un posible sentimiento compartido, proveniente de una experiencia muy presente en su memoria afectiva.

## Referencias bibliográficas

- Fló, J. (1994). Novedad y Creación. En R. Bernardi, B. De León, y M. I. Siquier (eds.), *Interpretar, conocer, crear... Diálogo desde la in(ter)disciplina* (pp. 96-116). Montevideo: Trilce, Fundación Colonia del Sacramento.
- Fló, J. (2013). Jorge Luis Borges, traductor de *Die Verwandlung*. Fechas, textos, conjeturas. *Ipotesi - Revista de Estudios Literarios*, 17(2), 13-32. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19445/10422>
- 1ª. edición: Fló, Juan (1995): "Jorge Luis Borges, traductor de *Die Verwandlung*. Fechas, textos, conjeturas". fhCE (ed.): *Papeles de Trabajo 1995*. Montevideo: UdelaR
- Rodríguez Monegal, E. (1987). *Borges, una biografía literaria*. (H. Alsina Thevenet, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Sorrentino, F. (1997). La metamorfosis que Borges jamás tradujo. *The Kafka Project*. <http://www.kafka.org/index.php?aid=210>

# «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones», de Franz Kafka: una traducción de Xul Solar y su versión en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940

*Andrea Pagni*

Universität Erlangen-Nürnberg  
andrea.pagni@fau.de

Recibido: 15/01/24  
Aceptado: 01/03/24

## Resumen

En este artículo se presenta y contextualiza la traducción dactilografiada inédita del relato de Franz Kafka «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones», realizada por Xul Solar. En un primer paso, se coteja la página inicial de la traducción con el comienzo del relato alemán de Kafka y se describe la estrategia traductiva de Xul Solar. A continuación, se compara esta traducción con la versión del relato de Kafka publicada en 1940 en la *Antología de la literatura fantástica* elaborada por J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo, que es, evidentemente, una reelaboración de la traducción de Xul Solar. La comparación permite sostener que los antólogos se basaron exclusivamente en la traducción de Xul Solar.

**Palabras clave:** Franz Kafka; Xul Solar; Jorge Luis Borges; traducción; literatura fantástica.

## «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones», by Franz Kafka: a translation by Xul Solar and its version in the 1940 *Anthology of Fantastic Literature*

## Abstract

This article presents and contextualizes the unpublished typewritten translation by Xul Solar of Franz Kafka's story «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones». In a first step, the opening page of the translation is compared to the beginning of Kafka's German story and Xul Solar's translation strategy is described. His translation is then compared with the version of Kafka's story published in 1940 in the *Antología de la literatura fantástica* by J. L. Borges, A. Bioy Casares and S. Ocampo, which is, evidently, a reworking of Xul Solar's translation. The comparison makes it possible to argue that the anthologists relied exclusively on Xul Solar's translation.

**Keywords:** Franz Kafka; Xul Solar; Jorge Luis Borges; translation; fantastic literature.

## «Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos», de Franz Kafka: uma tradução de Xul Solar e sua versão na *Antología de la literatura fantástica* de 1940

### Resumo

Este artigo apresenta e contextualiza a tradução datilografada inédita do relato de Franz Kafka «Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos», realizada por Xul Solar. Numa primeira etapa, compara-se a página inicial da tradução com o começo da história alemã de Kafka e descreve-se a estratégia de tradução de Xul Solar. A seguir, esta tradução é comparada com a versão publicada em 1940 na *Antología de la literatura fantástica* realizada por J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo, que é, sem dúvidas, uma reformulação da tradução de Xul Solar. A comparação permite afirmar que os antologistas se basearam exclusivamente na tradução de Xul Solar.

**Palavras-chave:** Franz Kafka; Xul Solar; Jorge Luis Borges; tradução; literatura fantástica.

## Variación sobre las dos maneras de traducir

El 6 de enero de 1939 aparece en la sección «Libros y autores extranjeros» de la revista *El Hogar*, una reseña de Jorge Luis Borges titulada «Un libro de Thomas Mann sobre Schopenhauer». Medio año más tarde, a fines de junio, Losada publica *El pensamiento vivo de Schopenhauer*, tercer volumen de la colección Biblioteca del Pensamiento Vivo.<sup>1</sup> Aunque la sobrecubierta, la solapa y la tapa permiten suponer que Thomas Mann es el autor del libro, la portada aclara: «El pensamiento vivo | de | Schopenhauer | presentado por | Thomas Mann». La presentación abarca las páginas 11 a 54; sigue una selección de fragmentos de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, realizada por Thomas Mann. En la página de legales se lee: «Traducción del texto de Th. Mann por A. Xul Solar». No hay mención del traductor de los fragmentos de Schopenhauer. El «libro de Thomas Mann» que Borges reseña, es su ensayo *Schopenhauer*, publicado en 1938 en Estocolmo por la editorial Bermann-Fischer. La presentación traducida en Buenos Aires por Xul Solar constituye una versión abreviada de ese ensayo. Thomas Mann, que colaboró en la edición en inglés publicada también en 1939, es seguramente el responsable de la selección.<sup>2</sup> Lo más probable es que Xul Solar y Helen Tracy Lowe-Porter, la traductora al inglés, tuvieran a su disposición el texto en alemán para verterlo a sus respectivas lenguas.

En su reseña Borges cita en traducción unas frases de Thomas Mann:

Todos los manuales enseñan que Schopenhauer fue en primer lugar el filósofo de la voluntad, y en segundo lugar, del pesimismo. Pero no hay primero ni segundo: Schopenhauer, filósofo y psicólogo de la voluntad, no pudo no ser pesimista. La voluntad es algo desdichado, fundamentalmente: es inquietud, necesidades, codicia, apetito, anhelo, dolor, y un mundo de la voluntad tiene que ser un mundo de sufrimientos (1990, p. 294).

Xul traduce como sigue ese mismo pasaje que la versión resumida conserva:

Todos los manuales enseñan que Schopenhauer es el filósofo de la voluntad, en primer lugar, y del pesimismo, en segundo lugar. Pero no hay tal primero ni segundo, sino que todo es uno y lo mis-

<sup>1</sup> Losada había adquirido «los derechos exclusivos para todos los países de habla española» de The Living Thoughts Library, colección editada por Alfred O. Mendel y publicada en inglés por Longmans, Green and Co., como se lee en la página de legales. Le edición en inglés consigna: «Translation of the introductory essay by Mrs. H. T. Lowe-Porter. The selections are from the translation by R. B. Haldane and J. Kemp».

<sup>2</sup> En la solapa se lee que «El pensamiento vivo de Schopenhauer ha sido escrito expresamente par [sic] la Biblioteca del Pensamiento Vivo». En realidad, Thomas Mann seleccionó partes de su ensayo sobre Schopenhauer publicado en 1938 para esa presentación.

mo, y él fué pesimista porque también fué lo primero; fué necesariamente pesimista porque era el filósofo y el psicólogo de la voluntad. La voluntad, como lo contrario de la tranquila suficiencia, en sí es una infidelidad fundamental: es inquietud, aspiración, necesidad, ansia, avidez, *añoranza*, pasión, y un mundo de la voluntad no puede ser otra cosa que un mundo del dolor (Mann, 1939, pp. 22-23).

La traducción de Borges modula un fraseo de sintaxis fluida y una argumentación clara. En la traducción de Xul el fraseo se atasca, la argumentación sigue los vericuetos de una sintaxis que opera con repeticiones y remisiones. Un cotejo con el pasaje en alemán revela aquí una consistente adherencia al texto fuente. En los términos propuestos por Borges en su ensayo de 1926 sobre las dos maneras de traducir, la de Xul Solar sería una traducción que practica la literalidad, una traducción romántica, respetuosa de la idiosincrasia autoral presente en el texto que traduce, mientras que la suya sería una traducción clásica, perifrástica, que vierte «su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma» (Borges, 1997, p. 258). Sin embargo, la adherencia al texto fuente no implica necesariamente un interés por el artista, como sostiene el joven Borges en tono polémico, también puede implicar un interés por el lenguaje, por los diferentes modos de significar en las distintas lenguas.

A fines de 1923 se publica, en Heidelberg, el ensayo de Walter Benjamin sobre la tarea del traductor como prólogo a su versión de *Tableaux Parisiens*, el ciclo de poemas de Baudelaire. En ese ensayo Benjamin afirma que la traducción que se atiene al discurrir de la lengua de la que traduce en lugar de privilegiar el sentido, desfamiliariza la lengua a la que traduce. En esa grieta que se abre entre la forma y el sentido, dice Benjamin, resuena el parentesco entre las lenguas fundado en lo que llama «die reine Sprache», la lengua pura, a la que la traducción tiende y que a su vez la habilita: «La verdadera traducción es traslúcida, no tapa el original, no le quita luz, sino que permite que brille sobre él más plenamente la lengua pura, como intensificada por su mediación. Esto lo logra sobre todo la literalidad en la transposición de la sintaxis» (Benjamin, 1967, p. 85; reelaboración A. P.).<sup>3</sup>

Xul Solar estaba en Alemania cuando Benjamin escribió y publicó su ensayo, pero es muy improbable que tuviera acceso al pensamiento todavía poco difundido del joven Benjamin, con quien sin embargo lo vincula un aire de época. La lengua pura que funda la reflexión de Benjamin no es la lengua futura a la que aspira el utopismo lingüístico de Xul Solar, sin embargo ambos comparten un interés por el parentesco entre las lenguas.<sup>4</sup> Ese interés podría explicar también la estrategia traductiva de Xul Solar, que tiene puntos de contacto con la transposición sintáctica que propone Benjamin: el traductor aporta las palabras de su propia lengua, pero respeta en lo posible el orden en que aparecen en la obra que traduce; al organizarse las palabras en un orden nuevo, la traducción parece una obra en construcción (Abel, 2014, pp. 357-360).<sup>5</sup>

Dada la notable adherencia al orden sintagmático del texto fuente que revelan las traducciones que Xul Solar realizó del alemán hasta ahora inéditas —las versiones dactilografiadas de «Las cabezas trocadas» de Thomas Mann (Pagni, 2014) y del relato de Kafka— podría argumentarse que se trataría de borradores a elaborar. Sin embargo, la traducción del ensayo de Thomas Mann, que publicó Losada en 1939, resulta de la aplicación de esa misma estrategia, como revela el cotejo con la versión de Borges.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Sobre «La tarea del traductor» y la concepción benjaminiana de la traducción, ver Abel (2014) y Hart Nibbrig (2001).

<sup>4</sup> Entre 1880 y 1914 se inventaron no menos de 145 lenguas artificiales, entre ellas el volapük y el esperanto. Sobre las lenguas artificiales en Europa a finales del siglo XIX, ver Eco (1993); sobre la relación de Xul Solar con la tradición de los lenguajes utópicos, ver Rubione (1987) y Schwartz (2005); sobre las traducciones que Xul Solar realizara de Christian Morgenstern al neocriollo, ver Pagni (2015 y 2018).

<sup>5</sup> Para una lectura que sitúa estas observaciones en su contexto, ver Abel (2014, pp. 298-371).

<sup>6</sup> En cuanto a otras traducciones de Xul Solar o que se le atribuyen, como las de Kipling, Koch-Grünberg, posiblemente Novalis (García, 2019), publicadas en la *Revista Multicolor de los sábados* (Artundo, 2023), o la de May Sinclair en *El Hogar*, no es posible determinar el grado de intervención de Borges en la redacción final hasta no cotejar con eventuales versiones manuscritas o dactilografiadas. Sobre la intervención de Borges como corrector en la *Revista Multicolor de los sábados* ver Louis (2013, p. 78).

## Una traducción inédita de Xul Solar

A fines de 1940 la Editorial Sudamericana publica la *Antología de la literatura fantástica* preparada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, que reúne 54 relatos, de los cuales 43 son traducciones. Falta estudiar en profundidad la proveniencia y factura de esas versiones, más allá de las referencias de Bioy Casares a la labor conjunta de traducción de algunos textos y autores.<sup>7</sup>

Uno de los dos relatos de Kafka incluidos en la *Antología* es «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones» en una traducción hasta entonces inédita. El segundo, «Ante la ley», había sido publicado previamente en *El Hogar* el 27 de mayo de 1938 sin mención del traductor, y presenta leves cambios respecto de la primera versión (Borges, 2000; ver García, 2005, p. 51).

En el archivo de la Fundación Pan-Klub y Museo Xul Solar se conserva una traducción dactilografiada del primero de ambos relatos a cargo de Xul Solar. Un cotejo con la versión publicada en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 revela que está basada en la traducción de Xul Solar, hasta ahora inédita. A su vez, el cotejo de ambas con el relato en alemán permite sostener que los antólogos se basaron exclusivamente en la versión de Xul Solar. Borges, que fue seguramente quien le encargó a Xul Solar esta traducción,<sup>8</sup> no tenía del alemán el «oportuno desconocimiento» que tenía del griego y podría haber consultado el texto de Kafka si hubiera querido, pero puesto que «no puede haber sino borradores» (Borges 1974, pp. 239-240), prefirió atenderse al borrador de su admirado amigo Xul Solar.<sup>9</sup>

### «Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse», de Franz Kafka

Escrito probablemente entre el 18 de marzo y el 5 de abril de 1924 en Praga, el relato de Kafka se publicó por primera vez en el periódico *Prager Presse* con el título «Josefine, die Sängerin» el 20 de abril de 1924. Es el último relato que escribió, en momentos en que Xul Solar estaba todavía en Europa. Kafka murió el 3 de junio de ese mismo año. Llegó a corregir las galeras de *Der Hungerkünstler*, el libro en el que fue publicado junto con otros tres relatos a fines de agosto de 1924 en Berlín por la editorial Die Schmiede. En una nota le explica a su amigo Max Brod: «La historia recibe un nuevo título. Josefine, die Sängerin —oder— Das Volk der Mäuse. Estos títulos con oder [o] no son por cierto muy bonitos, pero aquí tiene quizás particular sentido. Tiene algo de una balanza» (Brod, 1962, p. 251; Kafka 1996, p. 395, traducción A. P.).

El coordinante «oder» puede tener valor disyuntivo o copulativo, puede excluir entre sí o incluir los términos que coordina. En el primer caso, la ampliación del título se ha leído como expresión de la voluntad de llamar también la atención sobre el colectivo pueblo de los ratones frente a la singularidad de Josefina la cantora, de poner el acento en el conflicto del artista *vs.* la sociedad. La segunda posibilidad permite leer el relato como historia de Josefina *y* sus hermanos, como parábola de la vida precaria del pueblo judío según la propuesta de Benjamin en su ensayo sobre Kafka (Schuller, 2001, pp. 219-220); o como elaboración literaria de la disolución de la subjetividad del artista y su fusión en el cuerpo social del pueblo, y en ese sentido como renuncia a la autoría y al concepto de obra (Neumann, 2013, p. 413). Diversas interpretaciones que parten de ese comentario de Kafka sobre el título ponen el acento en la tensión entre destrucción y salvación, entre la cantora (*phoné*) y el narrador (*logos*), y la imagen de la balanza se ha interpretado en clave narratológica, su-

<sup>7</sup> Gargatagli escribe: «Bioy identificó como propias (y de Borges) algunas traducciones: “El cuento más hermoso del mundo” de Kipling, “Enoch Soames” de Max Beerbohm, “Stedni Vasthar” de Saki, “Donde su fuego nunca se apaga” de May Sinclair, “El caso del difunto Mr. Elvsham” de Wells y las piezas dramáticas “Una noche en la taberna” de Lord Dunsany, “Donde está marcada la cruz” de O’Neill, “La pata de mono” de W. W. Jacobs. Añadió en otro lugar la traducción de Swedenborg, Poe, Villiers de L’Isle-Adam, también junto con Borges» (2016, p. 55).

<sup>8</sup> Consultada acerca de la datación propuesta por el Museo en la carpeta que guarda este dactiloescrito: «ca. 1934», Patricia Artundo escribe en un correo electrónico del 1/2/2024 que «era una hipótesis pensando sobre todo en el trabajo de Xul y Borges en torno a la traducción de textos para la *Revista Multicolor* (Koch-Grünberg y Kipling, pero también algún otro autor/a)».

<sup>9</sup> Uno de los rasgos claves de la *Antología* lo constituye la libertad en el procesamiento de los textos reunidos. De ahí también los malentendidos que generó la traducción de la *Antología* al italiano y los problemas que imposibilitaron su traducción al alemán. Sobre la traducción al italiano comenta Borges en enero de 1982 (según Bioy Casares): «No tradujeron nuestra antología: buscaron las fuentes y tradujeron. Procedieron con seriedad, a costa del lector, desde luego», y agrega: «No debieron elegir un libro de autores que se distinguen por sus transcripciones y citas infieles. Por misquotations» (Bioy Casares, 2006, pp. 1561-1562).

giriendo que el narrador ocupa una posición intermedia entre Josefina por un lado y el pueblo de los ratones por el otro (Schuller, 2001).

La doble lectura del título bimembre anticipa la ambigüedad que caracteriza la dimensión narratológica del relato. Según Margot Norris (1983) culmina en este texto el pasaje de la estética representacional a la autorreferencial, con un narrador que, al negar en una frase lo enunciado en otra, pone en escena el cuestionamiento de la posibilidad misma de narrar. En esa misma línea, Christine Lubkoll (1992) llama la atención sobre el discurrir laberíntico del narrador que constantemente se contradice y solo dice que no dice, muestra que no muestra. Los procedimientos sobre los que se constituye la argumentación laberíntica del narrador tienden a desorientar al lector, a irritarlo e impedirle hacer sentido de lo que lee. Entre los rasgos retóricos de ese discurrir del narrador, se han destacado la negación y su refuerzo en la litote, las construcciones hipotéticas, y los usos de la primera persona del singular y del plural, y de las formas impersonales.

Fue seguramente Borges quien decidió incluir en la *Antología* este relato de Kafka, y cabe pensar que su decisión tuvo menos que ver con el hecho de «que los personajes sean ratones», como sostiene Bioy Casares en su «Postdata» de 1965 (1997, p. 15),<sup>10</sup> que con la ambigüedad fundamental que generan los procedimientos narrativos.

## «Josefina la cantora», traducción de Xul Solar

En la parte superior de la primera hoja dactilografiada Xul Solar escribe a lápiz: «Josefina la cantora, por Franz Kafka». Un cotejo de su traducción con el relato publicado con ese mismo título en el periódico de Praga revela que el traductor utilizó una edición posterior, y no esa primera versión que adolece de una serie de erratas que Kafka revisó y corrigió para la publicación del relato en *Der Hungerkünstler*. Por lo demás, es muy poco probable que Xul Solar tuviera a su disposición ese número de la *Prager Presse*, que habría debido adquirir poco antes de su regreso a Buenos Aires en junio de 1924. En su biblioteca se conserva, en cambio, un ejemplar de *Vor dem Gesetz* publicado en Berlín por la editorial Schocken Verlag en 1934 (Fig. 1). Editada por Heinz Politzer, esa compilación contiene los siguientes títulos: «Von den Gleichnissen», «Vor dem Gesetz», «Beim Bau der chinesischen Mauer», «Josefine, die Sängerin, oder das Volk der Mäuse», «Bericht an eine Akademie» y «Aus den Aphorismen». Fue muy probablemente este el ejemplar que tuvo a la vista Xul Solar mientras traducía.<sup>11</sup>

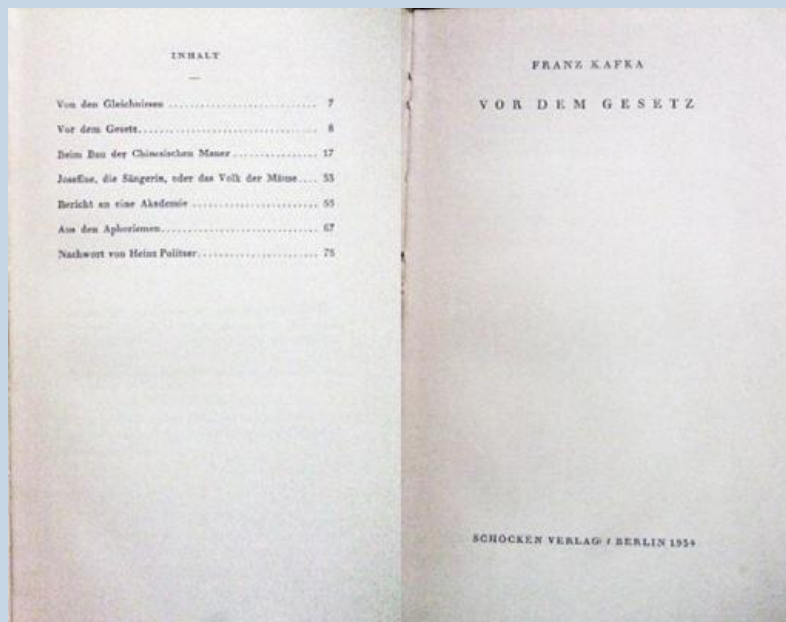


Fig. 1. Ejemplar de *Ante la ley*, edición en alemán, Berlín 1934, en la biblioteca de Xul Solar. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

<sup>10</sup> Para una crítica de los paratextos de Bioy Casares a la *Antología* ver Louis (2001).

<sup>11</sup> Agradezco a Patricia Artundo la identificación de este ejemplar y la información de que no contiene marcas. La foto fue tomada en el Museo Xul Solar en 2014.

El cotejo de una traducción con el texto fuente resulta indispensable para identificar estrategias y prácticas del traductor. En lo que sigue se compara la primera hoja de la traducción de Xul Solar con el respectivo fragmento del relato de Kafka, se describe la estrategia de traducción y se relevan tendencias que se mantienen a lo largo de toda la traducción. Luego se coteja esa primera hoja con la versión publicada en la *Antología*, se identifican y analizan intervenciones de los antólogos.

Para la transcripción se ha optado por marcar los dos tipos de correcciones efectuadas por el traductor: 1. las correcciones que realiza a máquina tachando con xxx y escribiendo en la línea superior, por encima de lo tachado, o bien seguidamente en la misma línea, se marcan con ~~tachado simple~~ y se transcribe a continuación el nuevo texto, independientemente de que en la versión dactilografiada aparezca en la línea superior o en la misma línea, a continuación de lo tachado; 2. las tachaduras con lápiz a posteriori se marcan con **bastardilla tachada** y los agregados con lápiz con **bastardilla itálica**. Además, se transcribe completa la última oración, marcando con // el final de la página dactilografiada y se normaliza la puntuación agregando signos de interrogación iniciales y espacios después de los signos de puntuación. Un cotejo con la reproducción fotográfica de esa página inicial (Fig. 2) permite identificar las diferentes correcciones realizadas por el traductor y los rasgos idiosincráticos de su escritura dactilográfica.

	Franz Kafka, <i>Josefine die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse</i> (1934, pp. 33-34).	Josefina la cantora, por Franz Kafka (p. 1). <sup>12</sup>
1	Unsere Sängerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges.	Nuestra cantora se llama Josefina. Quien no la ha oído no conoce la potencia del canto. No hay nadie a quien su canto no <del>arrastre</del> arrebate, lo
5	Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt, was umso höher zu bewerten ist, als unser Geschlecht im ganzen Musik nicht liebt. Stiller Frieden ist uns die liebste Musik; unser Leben ist schwer, wir können uns, auch wenn wir einmal alle Tagessorgen abzuschütteln versucht haben, nicht mehr zu solchen, unserem sonstigen Leben so fernen Dingen erheben, wie es die Musik ist.	que hay que valorar tanto más en cuanto nuestra raza <sup>13</sup> <del>no</del> en general no ama la música. La <del>quie</del> paz más quieta es nuestra más querida música; nuestra vida es difícil, y no podemos, ni siquiera cuando algunas vez tratamos de desprendernos de todos los cuidados del día, elevarnos hasta cosas tan lejanas de nuestra vida cotidiana como lo es la música. <sup>14</sup> Sin embargo no nos quejamos ya más; no llegamos a tanto, una cierta astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, la consideramos nuestra mayor cualidad, y con la sonrisa de esta astucia solemos consolar-nos de todo, también hasta cuando a veces –pero que no sucede– añoráramos la dicha que quizás produce la música. Sólo Josefina es <del>una</del> excepción: ama la música y sabe también comunicarla; es la única, y cuando ella nos deje desaparecerá la música de nuestra vida –quién sabe hasta cuándo.
10	Doch beklagen wir es nicht mehr; nicht einmal so weit kommen wir; eine gewisse praktische Schlauheit, die wir freilich auch äußerst dringend brauchen, halten wir für unsern größten Vorzug, und mit dem Lächeln dieser Schlauheit pflegen wir uns über alles hinwegzutrusten, auch wenn wir einmal – was aber nicht geschieht – das Verlangen nach dem Glück haben sollten, das von der Musik vielleicht ausgeht. Nur Josefine macht eine Ausnahme; sie liebt die Musik und weiß sie auch zu vermitteln; sie ist die einzige; mit ihrem Hingang wird die Musik – wer weiß wie lange – aus unserem Leben verschwinden.	
15		
20		

<sup>12</sup> El traductor incorpora sangrías, ausentes en la edición alemana de la que probablemente tradujo.

<sup>13</sup> Kafka no emplea en este relato la palabra «Rasse». En la versión de Xul Solar aparece tres veces. En esta primera ocurrencia, el término utilizado por Kafka es «Geschlecht», en el sentido de «estirpe», «linaje», «familia».

<sup>14</sup> El narrador habla de la música y de la relación del pueblo de los ratones con la música mediante negaciones; la negación constituye a la música como lo inalcanzable (Schuller 224-225).

25	Ich habe oft darüber nachgedacht, wie es sich mit dieser Musik eigentlich verhält. Wir sind doch ganz unmusikalisch; wie kommt es, daß wir Josefines Gesang verstehen oder, da Josefine unser Verständnis leugnet, wenigstens zu verstehen glauben. Die einfachste Antwort wäre, daß die	Pensé He pensado a menudo qué es lo que pasa con esa <del>múiea</del> música realmente. <sup>15</sup> Puesto que somos <del>negados</del> nulos para la <del>músiea</del> ese arte, cómo es que comprendemos el canto de Josefi- na o, ya que Josefina niega nuestra comprensión, por lo menos <del>creeamos</del> <del>ereemos</del> comprenderlo. La respuesta más simple sería que la belleza de este canto es tal que hasta los más torpes senti- dos no pueden resistirla; pero esa respuesta no es <del>satisfactoria</del> <del>satisface</del> . Si así fuera en efecto se debería tener ante este canto la sensación de lo extraordinario, de inmediato y siempre, la sen- sación de que de esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y [que tampoco tenemos la capacidad de oír, algo] que sólo podemos oír así porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para <del>ello</del> oírlo. Pero justamente no sucede así, según mi opinión, no siento éso y no he notado que otros sintieran nada parecido. En círculo íntimo confe- samos abiertamente que el canto de Josefina no significa nada extraordinario como canto.
30	Schönheit dieses Gesanges so groß ist, daß auch der stumpfeste Sinn ihr nicht widerstehen kann, aber diese Antwort ist nicht befriedigend. Wenn es wirklich so wäre, müßte man vor diesem Ge- sang zunächst und immer das Gefühl des [33]	La respuesta más simple sería que la belleza de este canto es tal que hasta los más torpes senti- dos no pueden resistirla; pero esa respuesta no es <del>satisfactoria</del> <del>satisface</del> . Si así fuera en efecto se debería tener ante este canto la sensación de lo extraordinario, de inmediato y siempre, la sen- sación de que de esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y [que tampoco tenemos la capacidad de oír, algo] que sólo podemos oír así porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para <del>ello</del> oírlo. Pero justamente no sucede así, según mi opinión, no siento éso y no he notado que otros sintieran nada parecido. En círculo íntimo confe- samos abiertamente que el canto de Josefina no significa nada extraordinario como canto.
35	Außerordentlichen haben, das Gefühl, aus dieser Kehle erklinge etwas, was wir nie vorher gehört haben und das zu hören wir auch gar nicht die Fä- higkeit haben, etwas, was zu hören uns nur diese eine Josefine und niemand sonst befähigt. Gerade	sación de que de esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y [que tampoco tenemos la capacidad de oír, algo] que sólo podemos oír así porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para <del>ello</del> oírlo. Pero justamente no sucede así, según mi opinión, no siento éso y no he notado que otros sintieran nada parecido. En círculo íntimo confe- samos abiertamente que el canto de Josefina no significa nada extraordinario como canto.
40	das trifft aber meiner Meinung nach nicht zu, ich fühle es nicht und habe auch bei andern nichts dergleichen bemerkt. Im vertrauten Kreise geste- hen wir einander offen, das Josefinens Gesang als Gesang nichts Außerordentliches darstellt.	samos abiertamente que el canto de Josefina no significa nada extraordinario como canto.
45	Ist es denn überhaupt Gesang? Trotz unserer Un- musikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind er- halten, die freilich niemand mehr singen kann.	¿Y es en verdad siquiera canto? A pesar de que no sentimos la música en general, tenemos tradiciones de canto: en los antiguos tiempos de nuestro pueblo hubo canto, leyendas lo cuentan y hasta se han conservado canciones que por cierto ya nadie puede más cantar. Tenemos <b>por lo tanto pues</b> cierta noción de lo que // es el canto y a esta noción el arte de Josefina no corresponde propiamente.
50	Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung nun entspricht Josefines Kunst eigentlich nicht.	¿Y es en verdad siquiera canto? A pesar de que no sentimos la música en general, tenemos tradiciones de canto: en los antiguos tiempos de nuestro pueblo hubo canto, leyendas lo cuentan y hasta se han conservado canciones que por cierto ya nadie puede más cantar. Tenemos <b>por lo tanto pues</b> cierta noción de lo que // es el canto y a esta noción el arte de Josefina no corresponde propiamente.

Tabla 1. Comienzo del relato de Kafka y primera hoja de la traducción de Xul Solar

Esta primera hoja revela algunas tendencias características de la traducción: el respeto por la segmentación en párrafos, por la unidad oracional y su estructura, por las incisivas y por la puntuación; el ocasional reemplazo del punto y coma tan frecuente en Kafka, por la coma (12/12; 21/20, etc.) o, con menor frecuencia, por los dos puntos (20/19; 47/47); el uso del coordinante «y» en lugar de la coma (7/7; 20/19), o al comienzo de una pregunta (45/45). En cuanto al léxico, solo por excepción recurre a la perífrasis (26/26): unmusikalisch > nulos para ese arte; 45-46/46: Unmusikalität > no sentimos la música). Xul Solar traduce «Geschlecht» (5) por «raza» (5), un término que en su traducción aparece tres veces. En esta primera ocurrencia, el término utilizado por Kafka, «Geschlecht», tiene el sentido de «estirpe», «linaje», «familia». La omisión de una frase relativa se repone entre corchetes en traducción propia (37-38/37-38).<sup>16</sup>

Esta estrategia de traducción produce un fraseo desfamiliarizador en el que se trasluce la sintaxis alemana: «eine gewisse praktische Schlauheit, die wir freilich dringend brauchen, halten wir für unsern größten Vorzug» (12/14) > «una cierta astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, la consideramos nuestra mayor cualidad» (12/14). La versión de Xul Solar sigue, por así decir, al pie de la letra el discursar laberíntico del narrador de Kafka y su traducción, ceñida a la sintaxis alemana, refuerza los vericuetos de la argumentación.

<sup>15</sup> El narrador pasa ahora del «nosotros» al «yo». En alemán el párrafo empieza con el pronombre: «Ich habe oft darüber nachgedacht» (24). Formulada indirectamente, la pregunta remite en primer término al narrador mismo (Schuller, p. 142).

<sup>16</sup> No es la única omisión en la traducción de Xul Solar, cuyas elisiones pasan también a la versión de la *Antología*, que, además, omite algunos otros vericuetos argumentativos que la versión de Xul Solar mantiene. Sobre el estilo de la traducción de este relato de Kafka en la *Antología*, ver Kristal (2002, pp. 128-129).



## «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones» en la *Antología de la literatura fantástica*

En la década de 1930 Xul Solar colaboró asiduamente en la *Revista Multicolor de los Sábados* dirigida por Jorge Luis Borges y Ulises Petit de Murat con traducciones que, salvo la primera, firmada «Alejandro Schulz», aparecieron sin firma (Artundo, 2023; Mascioto, 2016).<sup>18</sup> Es posible, como supone Patricia Artundo, que hubiera traducido por encargo de Borges el relato de Kafka a mediados de 1934, que esa traducción hubiera quedado inédita debido al cierre de la *Revista* o por algún otro motivo, y que Borges, recordando su existencia, se la pidiera para incluirla, naturalmente sin firma, en la *Antología* que estaba preparando con Bioy Casares y Silvina Ocampo; también es posible que el encargo le fuera hecho especialmente para la *Antología*.

Un cotejo de la primera hoja de la traducción de Xul Solar con el comienzo de la versión publicada en la *Antología* permite relevar, ejemplarmente, una serie de intervenciones de los editores que atañen sobre todo al orden sintagmático (segmentación, puntuación, sintaxis) y en menor medida al léxico.<sup>19</sup>

	Josefina la cantora, por Franz Kafka (p. 1).	Franz Kafka, Josefina la cantora o el pueblo de los ratones, <i>Antología de la literatura fantástica</i> (1940, pp. 142-143). <sup>20</sup>
1	Nuestra cantora se llama Josefina. Quien no la ha oído no conoce la potencia del canto. No hay nadie a quien su canto no <del>arrastre</del> arrebate, lo que hay que valorar tanto más en cuanto nuestra	Nuestra cantora se llama Josefina. Quien no la ha oído no conoce la potencia del canto. No hay nadie a quien no arrebate su canto: esto debe valorarse porque nuestra raza, en general, no ama
5	raza <del>xx</del> en general no ama la música. La <del>quie</del> paz más quieta es nuestra más querida música; nuestra vida es difícil, y no podemos, ni siquiera cuando algunas vez tratamos de desprendernos de todos los cuidados del día, elevarnos hasta	la música. La quietud es nuestra música más querida. Nuestra vida es difícil, y no podemos –ni siquiera cuando tratamos de desprendernos de todos los cuidados diarios– elevarnos hasta cosas tan
10	cosas tan lejanas de nuestra vida cotidiana como lo es la música. Sin embargo no nos quejamos ya más; no llegamos a tanto, una cierta astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, la consideramos nuestra mayor cualidad, y con la sonrisa de esta astucia solemos consolarnos de todo, también hasta cuando a veces	lejanas como la música.  Sin embargo, no nos quejamos; no llegamos a tanto, consideramos que nuestra mayor virtud es una astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, y con la sonrisa de esa astucia solemos consolarnos de todo, hasta de añorar la dicha que tal vez produce la música (pero esto no sucede). Pero Josefina es la excepción: ama la música y también sabe comunicarla; es única, y cuando nos deje desaparecerá la música de nuestra vida –quién sabe hasta cuándo.
15	–pero que no sucede– añoráramos la dicha que quizás produce la música. Sólo Josefina es <del>una</del> excepción: ama la música y sabe también comunicarla; es la única, y cuando ella nos deje desaparecerá la música de nuestra vida –quién sabe hasta cuándo.	
20		

<sup>18</sup> Artundo observa que «su colaboración regular en la RMS fue uno de los pocos trabajos, si no el único, que tuvo el artista durante la década de 1930, y desde ese punto de vista trabajar como traductor le debe haber reportado un ingreso» (2023, p. 63). Recuerda Borges que cuando le encargaba un artículo, Xul le entregaba un texto excelente redactado en español si iba a ser publicado sin su firma, «pero si hubiera tenido que firmarlo lo hubiera escrito en su idioma ininteligible para los demás, incluso para el mismo Xul que ya lo había dejado atrás en el momento en que me entregaba el manuscrito» (Borges, 2013, p. 45). También la traducción de «Josefina la cantora», muy posiblemente un encargo, se publicaría –en la *Revista Multicolor*, en *El Hogar* o en la *Antología*– sin firma del traductor.

<sup>19</sup> Al comparar las versiones de relatos traducidos que habían sido publicados en la *Revista Multicolor*, la *Antología*, Mascioto observa en las versiones de esta última una «escritura menos explicativa, más compacta y sintética, depurada de la sintaxis enrevesada y del léxico menos convencional para el lector actual que aquel que tenían en la RMS» (2016, p. 143). Estos últimos rasgos caracterizan también la traducción del relato de Kafka por Xul Solar, en contraste con la versión de la *Antología*.

<sup>20</sup> Los espacios en blanco entre párrafos en la segunda columna se agregaron a fin de mantener en paralelo ambas versiones para facilitar el cotejo.

<p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p>	<p>Pensé He pensado a menudo qué es lo que pasa con esa <del>música</del> música realmente. Puesto que somos <del>negados</del> nulos para la <del>música</del> ese arte, cómo es que comprendemos el canto de Josefina o, ya que Josefina niega nuestra comprensión, por lo menos <del>creemos</del> <del>creemos</del> comprenderlo. La respuesta más simple sería que la belleza de este canto es tal que hasta los más torpes sentidos no pueden resistirla; pero esa respuesta no es <del>satisfactoria</del> satisface. Si así fuera en efecto se debería tener ante este canto la sensación de lo extraordinario, de inmediato y siempre, la sensación de que de esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y que sólo podemos oír así porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para <del>ello</del> oírlo. Pero justamente no sucede así, según mi opinión, no siento éso y no he notado que otros sintieran nada parecido. En círculo íntimo confesamos abiertamente que el canto de Josefina no significa nada extraordinario como canto.</p> <p>¿Y es en verdad siquiera canto? A pesar de que no sentimos la música en general, tenemos tradiciones de canto: en los antiguos tiempos de nuestro pueblo hubo canto, leyendas lo cuentan y hasta se han conservado canciones que por cierto ya nadie puede más cantar. Tenemos <del>por lo tanto</del> <del>to pues</del> cierta noción de lo que // es el canto y a esta noción el arte de Josefina no corresponde propiamente.</p>	<p>Suelo preguntarme qué sucede realmente con esa música. Puesto que somos nulos para ese arte, cómo comprendemos el canto de Josefina (pero Josefina niega nuestra comprensión, tal vez sólo creamos comprenderla). La res//puesta más simple sería que es tan grande la belleza de este canto, que hasta los sentidos más torpes no pueden resistirla, pero esa respuesta no satisface. Si así fuera debería tenerse, de inmediato y siempre ante ese canto, la sensación de que en esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y que podemos oír porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para oírlo. Pero justamente, según mi opinión, no sucede así, no siento eso y no he notado que otro sintiera algo parecido. En círculos íntimos confesamos abiertamente que el canto de Josefina no es nada extraordinario como canto.</p> <p>¿Es siquiera un canto? A pesar de que no sentimos la música tenemos tradiciones de canto. En los antiguos tiempos de nuestro pueblo hubo canto, las leyendas lo cuentan y hasta se han conservado canciones que, por cierto, ya nadie puede cantar. Tenemos, pues, cierta noción de canto: a esta noción no corresponde el arte de Josefina.</p>
---	---	--

Tabla 2: Traducción de Xul Solar y versión publicada en la *Antología de la literatura fantástica* (1940).

La crítica ha identificado una serie de rasgos característicos de la labor traductiva de Borges (Aparicio, 1991; Kristal, 2003; Willson, 2004) y los ha interpretado en su función narratológica (Willson, 2004, pp. 150-154). Las intervenciones relevadas en el cotejo entre la traducción de Xul Solar y la que publica la *Antología* coinciden en buena medida con esos rasgos: se intensifica la segmentación en párrafos;<sup>21</sup> se cambia la puntuación; se acortan las extensas oraciones que Xul Solar reproduce de Kafka; se aclimata la sintaxis; se insertan nuevas incisas y también paréntesis. Es frecuente el cambio de posición en construcciones atributivas que tienden a hacer más fluido el fraseo: «nuestra más querida música» (6) > «nuestra música más querida» (5-6); «los más torpes sentidos» (30-31) > «los sentidos más torpes» (29); la preferencia por la posición pronominal enclítica: «se debería tener» (32-33) > «debería tenerse» (31); la simplificación sintáctica: «como lo es la música» (10-11) > «como la música» (11); la reducción de la hipotaxis: «No hay nadie a quien su canto no arrastre, lo que hay que valorar tanto más en cuanto nuestra raza en general no ama la música» (2-5) > «No hay nadie a quien no arrebate su canto: esto debe valorarse porque nuestra raza, en general, no ama la música» (2-5).<sup>22</sup>

En este relato de Kafka, el discurso del narrador en primera persona supone un destinatario que ignora la historia de Josefina y desconoce también el modo de vida del pueblo de los ratones. A ese destinatario implícito se dirige el narrador relativizando, poniendo en duda o negando una y otra vez lo que acaba de afirmar o

<sup>21</sup> El relato de Kafka consta de 34 párrafos, la traducción de Xul Solar de 32 y la versión de la *Antología* de 38. En dos oportunidades Xul Solar no reproduce el punto y aparte de Kafka. La edición alemana que probablemente utilizó carece de sangrías; en ambos casos el párrafo previo termina casi a la altura del bloque justificado, por lo que el fin del párrafo pudo haber pasado desapercibido (Kafka, 1934, pp. 39 y 54).

<sup>22</sup> Estos cambios tienden a producir una versión que concuerda en sus rasgos con la “escritura menos explicativa, más compacta y sintética” que Mascioto (2016, p. 143) releva al comparar las traducciones que habían sido publicadas en la *Revista Multicolor de los sábados* con las versiones reelaboradas que aparecen en la *Antología*. Ver nota 16.

suponer. Ante la ausencia de un destinatario explícito, es el lector quien se ve directamente interpelado por una ambigüedad fundamental que le impide hacer sentido de lo que lee. En la versión de la *Antología* la presencia de este narrador contradictorio en el que el lector no puede confiar se ve subrayada por ciertos recursos, entre los que sobresale el uso de paréntesis, ausentes en el texto de Kafka y también en la versión de Xul Solar.<sup>23</sup>

En la primera ocurrencia, los paréntesis se introducen en reemplazo de la incisa en la que el narrador niega la hipótesis que a continuación formula: «solemos consolarnos de todo, también hasta cuando a veces –pero que no sucede– añoráramos la dicha que quizás produce la música» (15-18). En la versión de la *Antología*: «solemos consolarnos de todo, hasta de añorar la dicha que tal vez produce la música – pero esto no sucede–» (15-17), la negación puesta entre paréntesis, formulada como una oración completa y trasladada al final gana en intensidad, su carácter apelativo es más fuerte; además, el cambio genera una nueva ambigüedad gramatical: «esto», que «no sucede», puede referirse tanto a «añorar la dicha» como a «la dicha que produce la música». El paréntesis interpela fuertemente al lector, subraya la peculiaridad del narrador que niega lo que acaba de decir, y crea una nueva ambigüedad discursiva. También en la segunda ocurrencia: «cómo es que comprendemos el canto de Josefina o, ya que Josefina niega nuestra comprensión, por lo menos creamos comprenderlo» (26-28) > «cómo comprendemos el canto de Josefina (pero Josefina niega nuestra comprensión, tal vez sólo creamos comprenderla)» (25-27), el paréntesis interrumpe el decurso argumentativo del narrador y subraya la puesta en duda de lo que acaba de decir. Con mayor intensidad que las incisas, los paréntesis apelan al lector, llaman su atención sobre el discurrir contradictorio del narrador. La *Antología* también incorpora nuevas incisas: «–ni siquiera cuando tratamos de desprendernos de todos los cuidados diarios–» (6-8), y utiliza los dos puntos para subrayar, aunque más levemente, el discurrir del narrador (49). Los paréntesis, las incisas y los dos puntos tienen una doble función apelativa y autorreferencial, muestran el carácter ambiguo y contradictorio del discurso narrativo.

En cuanto al léxico, la versión de la *Antología* se atiene en general a la traducción de Xul Solar. Dos intervenciones son llamativas. Donde el traductor había escrito: «No hay nadie a quien su canto no ~~arreste~~ arrebatase» (3) la *Antología* repone: «No hay nadie a quien no arrebatase su canto» (3); donde en la versión dactilografiada se lee «La ~~qui-~~ paz más quieta» (5-6), la *Antología* escribe «La quietud» (5). Tales opciones permiten suponer que los compiladores tuvieron en sus manos esta misma versión dactilografiada. En lo que hace al léxico, resalta el cambio del modo coloquial en «He pensado a menudo qué es lo que pasa con esa música realmente» (23-24) a un estilo más elevado: «Suelo preguntarme qué sucede realmente con esa música» (23-24).<sup>24</sup>

El cotejo de la primera página revela también que los antólogos no repusieron el sintagma que Xul Solar omitió traducir (tabla 1, 37-38/37-38), como tampoco repusieron otras omisiones.

Del cotejo entre la página inicial de la traducción de Xul Solar y el comienzo de la versión de «Josefina la cantora o el pueblo de los ratones» en la *Antología de la literatura fantástica* puede inferirse que ciertas intervenciones de los antólogos tienden a subrayar la presencia del narrador y la ambigüedad de su discurso.

Un estudio comparativo más profundo que el que se presenta en este marco podría poner a prueba las hipótesis de lectura formuladas en esta primera aproximación: la relación entre la estrategia traductiva de Xul Solar y su interés por la lengua y por las lenguas, y el refuerzo, en la versión de la *Antología*, de algunos de los procedimientos narratológicos que fundan la dimensión fantástica del relato de Kafka.

## Referencias bibliográficas

- Abel, J. (2014). *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik*. «Die Aufgabe des Übersetzers» im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Aparicio, F. A. (1991). *Versiones, Interpretaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo XX*. Gaithersburg: Hispamérica.
- Artundo, P. (2023). Borges, Kipling y Xul Solar: intervenciones y apropiaciones en la *Revista multicolor de los sábados*. *H-art. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 14, 59-86. <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.04>.

<sup>23</sup> Willson lee los paréntesis agregados por Borges en su traducción del *Orlando* de Virginia Woolf como recursos que intensifican la presencia del narrador extradiegético y marcas de «la discontinuidad entre discurso y relato» (2004, p. 154).

<sup>24</sup> Al comparar los relatos que la *Antología* tomó de la *Revista Multicolor de los sábados*, Mascioto (2016, p.138) observa que en la *Antología* se privilegia un uso menos coloquial y local que en la *Revista*, y lo atribuye al hecho de que el libro publicado por Sudamericana iba dirigido a un público diferente y más amplio que el que leía la revista semanal del diario *Crítica*.

- Benjamin, W. (1923). Die Aufgabe des Übersetzers. En C. Baudelaire, *Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin*. Heidelberg: Verlag von Richard Weißbach, 1923.
- Benjamin, W. (1967). La tarea del traductor. En W. Benjamin, *Ensayos escogidos* (pp. 77-88). Versión castellana de H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Bioy Casares, A. (1997 [1965]). Postdata. En J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica* (pp. 13-15). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Editorial Planeta / Ediciones Destino.
- Borges, J. L. (1974 [1932]). Las versiones homéricas. *Obras completas* (pp. 239-243). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1990 [1939]). Un libro de Thomas Mann sobre Schopenhauer. En E. Sacerio-Graf, & E. Rodríguez Monegal (eds.), *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar»* (pp. 294-295). Barcelona: Tusquets Editores.
- Borges, J. L. (1997 [1926]). Las dos maneras de traducir. *Textos recobrados 1919-1929* (pp. 256-259). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2000 [1938]). Un cuento de Frank Kafka. *Borges en El Hogar (1935-1958)* (pp. 108-109). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2013 [1975]). Mis recuerdos sobre Xul Solar, pintor argentino de lo desconocido. En P. Artundo (org.), *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias (1940-1980)* (pp. 33-51). Buenos Aires: Fundación Pan Klub, Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- Borges, J. L.; Ocampo, S.; Bioy Casares, A. (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Brod, M. (1962). *Franz Kafka, Eine Biographie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Eco, U. (1993). *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma, Bari: Editori Laterza.
- García, C. (2005). Borges y Kafka. *Fragmentos* (28/29), 49-59. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/8119/7489>
- García, C. (2019). Novalis en la revista *Papeles de Buenos Aires* (1944). <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2019/04/Novalis-en-la-revista-Papeles-de-Buenos-Aires-1944-Ahira.pdf>
- Gargatagli, A. (2016). Antología de la literatura fantástica de 1940. *El hilo de la fábula*, (16), 49-60. [https://www.academia.edu/download/52055759/Antologia\\_2016.pdf](https://www.academia.edu/download/52055759/Antologia_2016.pdf)
- Hart Nibbrig, C. L. (ed.). (2001). *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kafka, F. (1934). *Vor dem Gesetz*. Berlin: Schocken Verlag.
- Kafka, F. (1996). *Drucke zu Lebzeiten. Apparatband*. W. Kittler, H.-G. Koch y G. Neumann (eds.). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Kristal, E. (2003). *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lubkoll, C. (1992). Dies ist kein Pfeifen. Musik und Negation in Franz Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66, 748-764. <https://doi.org/10.1007/Bf03396323>
- Louis, A. (2001). Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. *Nueva Revista de Filología Hispánica XLIX*, 2, 409-437. <https://www.jstor.org/stable/40300020>
- Louis, A. (2013). *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Mann, Th. (1938). *Schopenhauer*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag.
- Mann, Th. (1939). *El pensamiento vivo de Schopenhauer presentado por Thomas Mann*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Mascioto, M. de los A. (2016). Literatura fantástica entre el diario *Crítica* y la Editorial Sudamericana: Políticas editoriales, materialidad de los textos y modos de escritura. *Revista Chilena de Literatura*, (93), 127-153. [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952016000200006&script=sci\\_arttext&tlng=en](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952016000200006&script=sci_arttext&tlng=en)

- Neumann, G. (2013 [1992]). Hungerkünstler und singende Maus. Franz Kafkas Konzept der «kleinen Literaturen». En G. Neumann, *Kafka-Lektüren* (pp. 401-421). Berlin, Boston: de Gruyter.
- Norris, M. (1983). Kafka's Josefine: The Animal as the Negative Site of Narration. *Modern Language Notes*, 98(3), 366-383. <https://www.jstor.org/stable/2906015>
- Pagni, A. (2014). Algarabía porteña: discusiones y traducciones a comienzos de los años cuarenta. En R. Spiller (ed.), *Borges – Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI* (pp. 111-126). Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Pagni, A. (2015). Para una arqueología de *Adán Buenosayres*: Xul Solar en *Martín Fierro*. En C. Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna* (pp. 291-318). London, Potsdam: INO-LAS Publishers.
- Pagni, A. (2018). Xul Solar, un traductor en dos escenas de traducción. En M. Marinone y G. Tineo (eds.), *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas* (pp. 43-75). Mar del Plata: EUdEM. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6788125/mod\\_resource/content/1/Latinoamerica\\_entre\\_lenguajes\\_y\\_lenguas.pdf#page=43](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6788125/mod_resource/content/1/Latinoamerica_entre_lenguajes_y_lenguas.pdf#page=43)
- Rubione, A. (1987). Xul Solar. Utopía y vanguardia. *Punto de vista*, (29), 37-39.
- Schuller, M. (2001). Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*. En Marianne Schuller y Elisabeth Strowick (eds.), *Singularitäten. Literatur–Wissenschaft–Verantwortung* (pp. 219-234). Freiburg i. Br.: Rombach.
- Schwartz, J. (2005). Sílabas las estrellas compongan: Xul y el neociollo. En P. Artundo (org.), *Xul Solar. Visiones y revelaciones* (pp. 35-47). Buenos Aires, São Paulo: Fundación Eduardo F. Costantini–Pinacoteca del Estado de São Paulo.
- Willson, P. (2004). *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

## «Josefina la cantora», traducción de Xul Solar

*Andrea Pagni*

La traducción de «Josefina la cantora» por Xul Solar se conserva en el archivo de la Fundación Pan-Klub – Museo Xul Solar, a cuya dirección agradecemos el permiso de reproducirla.

La carpeta que la guarda lleva una descripción manuscrita: «A. XUL SOLAR. Traducción de KAFKA. “Josefina la cantora”. Dactiloescrito original, 16 pág. numeradas, 286 x 226 mm, correcciones en lápiz negro. Ca. 1934». Se trata de un texto relativamente limpio dactilografiado a dos espacios. Las correcciones que presenta son de dos tipos: tachaduras a máquina con xxx y reemplazo de lo tachado a continuación o una línea por encima, también a máquina, y tachaduras y agregados a lápiz con letra de Xul Solar.

A cien años de la escritura y publicación (en original alemán) de este último relato de Kafka, el propósito de esta edición es dar a conocer la traducción hasta ahora inédita de Xul Solar y poner a disposición de quienes se dedican a estudiar la traducción y su historia en el ámbito rioplatense, la versión limpia de la misma como un primer paso hacia una investigación en profundidad. El breve estudio que la precede contextualiza la traducción y revela su vínculo con la versión incluida en la *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires, 1940).

Para su publicación en este dossier se respetaron las correcciones realizadas por el traductor y se subsanaron errores y peculiaridades dactilográficas de Xul Solar, como la ausencia de espacios después de los signos de puntuación. También se regularizaron ciertos rasgos ortográficos, p. ej. quitando la tilde en nó, sínó (por si no o sino), alfin (por al fin) y en los demostrativos ésto y éso. Se mantuvieron las tildes en los otros demostrativos y también se respetaron las variantes quizás/quizá. Los paréntesis cuadrados remiten a la paginación y subsanan mínimas omisiones ortográficas y sintácticas evidentes.

## «Josefina la cantora», por Franz Kafka

Nuestra cantora se llama Josefina. Quien no la ha oído no conoce la potencia del canto. No hay nadie a quien su canto no arrastre, lo que hay que valorar tanto más en cuanto nuestra raza en general no ama la música. La paz más quieta es nuestra más querida música; nuestra vida es difícil, y no podemos, ni siquiera cuando alguna vez tratamos de desprendernos de todos los cuidados del día, elevarnos hasta cosas tan lejanas de nuestra vida cotidiana como lo es la música. Sin embargo, no nos quejamos ya más; no llegamos a tanto, una cierta astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, la consideramos nuestra mayor cualidad, y con la sonrisa de esta astucia solemos consolarnos de todo, también hasta cuando a veces —pero que no sucede— añoráramos la dicha que quizás produce la música. Sólo Josefina es excepción: ama la música y sabe también comunicarla; es la única, y cuando ella nos deje desaparecerá la música de nuestra vida —quién sabe hasta cuándo.

He pensado a menudo qué es lo que pasa con esa música realmente. Puesto que somos nulos para ese arte, cómo es que comprendemos el canto de Josefina o, ya que Josefina niega nuestra comprensión, por lo menos creamos comprenderlo. La respuesta más simple sería que la belleza de este canto es tal que hasta los más torpes sentidos no pueden resistirla; pero esa respuesta no satisface. Si así fuera en efecto se debería tener ante este canto la sensación de lo extraordinario, de inmediato y siempre, la sensación de que de esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y que sólo podemos oír así porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para oírlo. Pero justamente no sucede así, según mi opinión, no siento éso y no he notado que otros sintieran nada parecido. En círculo íntimo confesamos abiertamente que el canto de Josefina no significa nada extraordinario como canto.

¿Y es en verdad siquiera canto? A pesar de que no sentimos la música en general, tenemos tradiciones de canto: en los antiguos tiempos de nuestro pueblo hubo canto, leyendas lo cuentan y hasta se han conservado canciones que por cierto ya nadie puede más cantar. Tenemos pues cierta noción de lo que [2] es el canto y a esta noción el arte de Josefina no corresponde propiamente. ¿Y es en verdad arte, o siquiera canto? ¿No es quizá sólo chillido? Y por cierto que todos nosotros sabemos chillar; es nuestra expresión vital característica, y no una habilidad artística. Muchos de nosotros chillan sin darse cuenta, sin saber siquiera que chillar es una de nuestra[s] características. Si fuera entonces verdad que Josefina no canta, sino que sólo chilla, y por lo

menos según me parece, apena[s] va más allá de nuestro común chillar —y quizá no alcance su fuerza a la de cualquier trabajador terrero que silba todo el día además de su trabajo— si todo eso fuera cierto se refutaría así lo que Josefina presenta como su gran arte; pero justamente entonces habría que resolver el enigma de su gran efecto.

Pues no es solo el chillar lo que ella produce. Si uno se pone a distancia cuando Josefina canta entre confusión de otras voces, y uno trata de reconocer la de ella, no se deja oír otra cosa que un chillar común, que se distingue un poco quizá por su delicadeza o debilidad. Pero sí uno está ante ella no es sólo eso: es necesario para sentir su arte el verla, a más de oírla, y aunque sólo fuera eso nuestro cotidiano chillar, aquí estaría lo extraño, que uno se prepare solemnemente para no hacer sino lo más usual. Cascar una nuez no es por cierto un arte difícil, y por eso nadie osaría convocar un público y para divertirlo ponerse a cascar nueces. Empero, si lo hace y su intención tiene éxito, debe tratarse de algo más y por encima de ese arte, dado que todos lo poseemos, y hasta podría ser útil para el efecto del nuevo cascador mostrar que es menos hábil en cascar que la mayoría de nosotros.

Quizá se trate de algo análogo con el canto de Josefina; admiramos en ella lo que no admiramos nada en nosotros mismos; por lo demás en el fondo está ella de acuerdo por completo con nosotros. Estaba una vez yo presente cuando alguien, como a menudo sucede naturalmente, se refirió con timidez al común chillido popular, lo que bastó para irritar a Josefina: todavía no había visto yo una sonrisa tan desdeñosa y arrogante como la que asumió ella entonces, ella que en su exterior es la perfecta delicadeza personificada, notable por eso hasta entre nuestro mismo pueblo, tan rico en tales tipos femeninos; esa sonrisa [3] hasta pareció vulgar entonces, ella misma lo sintió así de inmediato con su gran sensibilidad, y se dominó. De cualquier modo negaba toda relación entre su arte y el chillar común. Para los de opinión contraria no tiene ella sino desprecio y probablemente odio inconfesado. Esto no es vanidad ordinaria, pues esta oposición a ella, con la cual estoy a medias, no la admira por cierto menos que la multitud, pero Josefina no quiere que sólo la admiren, sino que ello sea del modo que ella dispone: la admiración no le importa en sí misma. Y cuando uno está sentado ante ella la comprende, la oposición se le hace sólo de lejos, ante ella se sabe que lo que ella chilla aquí no es chillido.

Puesto que chillar es uno de nuestros hábitos inconscientes, podría pensarse que también se chilla entre el auditorio de Josefina; nos sentimos satisfechos por su arte, y cuando nos sentimos contentos chillamos en general; pero su auditorio no chilla, está todo mudo; nos callamos como si participáramos de la ansiada paz, de la que por lo menos nuestro propio chillar nos aparta. ¿Es su canto lo que nos extasía, o es quizá más el solemne silencio que rodea la débil vocecita? Una vez sucedió que una cualquier lauchita niña se puso también a chillar en su inocencia mientras Josefina cantaba. Ahora bien, era justo lo mismo que también nos hacía oír Josefina: allí delante sus chillidos todavía tímidos, pese a toda la rutina, y aquí entre el público los infantiles chillidos olvidados de sí mismos; habría sido imposible definir una diferencia, y empero de inmediato siseamos y silbamos para silenciar a la interruptora, aunque no era necesario pues ella misma al darse cuenta se hubiera arrastrado fuera, de miedo y vergüenza, mientras Josefina entonaba su chillar triunfal y se ponía del todo fuera de sí con sus brazos extendidos y su cuello estirado hasta el límite más alto.

Por lo demás así es ella siempre, cada pequeñez, cada contingencia, cada contrariedad, un crujido del piso, un rechinar de dientes, un defecto de iluminación, le parecen apropiados como realce de su canto; según ella todos los oídos son sordos, y aunque aprobación y entusiasmo no le faltan, hace ya mucho que renunció a ser realmente comprendida, como ella dice. Por eso le convienen las interrupciones y molestias: todo lo que desde fuera se opone a la pureza de su canto, y que en lucha fácil, hasta sin lucha, sólo con enfrentarlo se vence, [4] todo puede contribuir a despertar a la multitud, y enseñarle, si no comprensión por cierto, respeto religioso.

Y si las cosas chicas le sirven así, cuánto más las grandes! Nuestra vida es muy inquieta, cada día trae sorpresas, temores, esperanzas y sustos, tanto que sería imposible soportar si uno no tuviera el apoyo de los camaradas; pero aun así esto se hace bien difícil, a veces tambalean hasta miles de espaldas bajo una carga que en realidad estaba destinada a uno solo. Entonces cree Josefina que llegó su hora. Pronto está en situación el débil ser, vibrando, sobre todo bajo el pecho, en modo alarmante, como si reuniera toda su poca fuerza en el canto, como [si] se desnudara, se entregara entera a la protección de espíritus buenos, como si mientras que en completo arrobamiento habita en el canto, tan poca vida le quedara fuera de la música, que un leve hálito frío pudiera matarla. Y es justamente viendo esto que los que nos hallamos presentes solemos decirnos: «Ni siquiera puede chillar bien; es espantoso cómo se violenta, no para cantar —no hablemos ya de cantar— sino para poder alcanzar más o menos lo que es el chillar usual». Así nos parece, y sin embargo esta impresión inevitable es fugaz, y muy pronto nos sumergimos en la sensación de la multitud, que conteniendo el aliento escucha tímida, en cálido cuerpo a cuerpo.

Y para reunir en rededor de ella esta multitud de nuestro pueblo, tan errabundo y por fines no muy claros en general, Josefina no tiene otra cosa que hacer las más veces, que tomar esa pose, con la cabecita hacia atrás, los ojos mirando a lo alto y boca entreabierto, que anuncia su intención de cantar. Puede hacer esto donde se le ocurra, aunque sea un rincón escondido elegido a capricho momentáneo, todo sirve lo mismo, la noticia de que ella cantará se difunde enseguida y empiezan a llegar las procesiones de sus devotos. Pero hay veces en que hay impedimentos, dado que Josefina canta de preferencia en tiempos de excitación, en que los cuidados y necesidades nos dispersan por múltiples caminos, en que con la mejor voluntad no nos podemos juntar tan pronto como Josefina desea, y entonces queda ella en su gran actitud quizás un cierto tiempo sin suficiente número de oyentes —y ahí se pone de veras rabiosa, pa[5]tea el suelo, blasfema de modo poco virginal, hasta muere. Pero ni siquiera tal conducta daña su fama; en vez de refrenar algo sus exageradas pretensiones, todos se esfuerzan en corresponderles: se envían mensajeros a traer oyentes, ocultándole a ella que eso sucede; se ven entonces por todos los caminos a la redonda centinelas que apuran con gestos a los que van llegando, todo esto se sigue hasta que al fin se reúne un pasable número. ¿Qué es lo que impulsa al pueblo a darse tanto trabajo por Josefina? Es una cuestión no más fácil de resolver que la del canto de Josefina. Podría replicarse que el pueblo es adicto incondicional de Josefina a causa de su canto. Pero justamente no es este el caso; nuestro pueblo apenas sabe qué es una sumisión incondicional, este pueblo que ama sobre todo la astucia, por cierto inocua, la charla infantil e inocente que apenas mueve los labios, un tal pueblo no puede entregarse sin condiciones, y esto hasta Josefina misma lo siente, y es lo que combate con toda la tensión de su débil garganta.

Ahora bien, claro es que no hay que ir demasiado lejos con tales reflexiones, el pueblo está sometido a Josefina, pero no sin condiciones. Por ej. no sería capaz de reír de ella. Se puede bien confesar que hay mucho de ridículo en ella; en nosotros está siempre pronta la risa, pese a todas las miserias de nuestra vida una leve risa nos es habitual en cierto modo; pero de Josefina no reímos. Muchas veces tengo la impresión de que el pueblo concibe su relación con Josefina como si este ser frágil, necesitado de indulgencia, notable de algún modo, según ella misma por el canto, estuviera confiado a él y sus cuidados le fueran debidos: el motivo de esto no está claro para nadie, solo el hecho está establecido. No hay que reírse de lo que nos está confiado, eso sería faltar al deber; lo extremo de malignidad que los más malignos entre nosotros pueden tener con Josefina es cuando muchas veces dicen: «La risa se nos acaba cuando vemos a Josefina».

Así cuida el pueblo de Josefina como un padre atiende al hijito que le tiende la mano —no se sabe bien si pidiendo o exigiendo. Se podría pensar que nuestro pueblo no sería capaz de cumplir tales paternos deberes; pero en efecto los llena, a lo menos en este caso, ejemplarmente; ningún individuo [6] sería capaz de lo que hace el pueblo en conjunto, a este respecto. Por cierto, la diferencia de fuerzas entre todo el pueblo y un individuo es tan inmensa, que basta con que aquél atraiga su protegido hacia el calor de su proximidad para que este esté protegido lo suficiente. Es claro que nadie osa hablar de estas cosas con Josefina, «La protección de Vs. me tiene sin cuidado», dice ella entonces. «Tienes razón, deberíamos más bien cuidarnos de ti nosotros», pensamos en nuestros adentros. Y además no es contradicción si ella se nos rebela, es sólo modo y gratitud infantiles, y modo del padre es no tenerlo en cuenta.

Hay otra cosa más difícil de explicar en esta relación entre el pueblo y Josefina. Ella es de la opinión contraria, es decir, cree ser ella la que protege al pueblo. Parecería que su canto nos salva de malas situaciones políticas o económicas. nada menos, y cuando no ahuyenta la desgracia nos da siquiera la fuerza de soportarla. No lo dice así exactamente, pues por lo demás dice muy poco, es silenciosa entre lo charlatanes que somos; pero eso brilla en sus ojos, se puede leer en su boca cerrada —entre nosotros muy pocos pueden tener la boca cerrada, ella puede. A cada mala noticia —y muchos días se ganan de mano las malas noticias una tras otra, entre ellas también las falsas y las semiverdaderas— se alza ella de inmediato, mientras por lo común se arrastra casi por el suelo, cansadamente, se yergue, estira el cuello y trata de dominar con la mirada su rebaño, como un pastor ante la tormenta. Cierto que hay niños también con análogas pretensiones, en su modo salvaje e indómito, pero en Josefina no dejan de tener más fundamento que en ellos. Por supuesto que no nos salva ni nos da ninguna fuerza, y es fácil darse por salvador a posteriori de este pueblo, tan acostumbrado a la desgracia, nada indulgente consigo mismo, rápido en decisiones, buen conocedor de la muerte, temeroso sólo en apariencia dentro de la atmósfera de temeridad en que siempre vive, y sobre esto tan fecundo además como arriesgado —es fácil, digo hacerse salvador a posteriori en este pueblo que siempre supo salvarse a sí mismo de uno u otro modo, aunque sea con sacrificios ante los cuales se estremece de espanto el investigador histórico —en general descuidamos por completo la investigación histórica. Y sin embargo es verdad que en situaciones angustiosas escuchamos mejor que otras veces la voz de Josefina. [7] Las amenazas suspendidas sobre nosotros nos hacen más quietos, más modestos, más dóciles al mandato de Josefina; con gusto nos reunimos, con

gusto nos apretujamos, sobre todo porque la causa de ello está muy aparte de la tortura dominante; es cómo si bebiéramos rápido —sí, hay que apurarse, esto lo olvida Josefina demasiadas veces— en común, todavía una copa de la paz antes del combate. No es tanto un concierto de canto, sino mucho más un mitin popular, y por cierto un mitin en que todos están bien mudos, menos los chilliditos delante; la hora es demasiado seria para perderla en charlas.

Tal circunstancia no podría, naturalmente satisfacer a Josefina. A pesar de toda su inquietud y nerviosidad, causada por su situación nunca bien aclarada, ella no ve muchas cosas, cegada por su engreimiento, y también se le pueden hacer preterir sin gran esfuerzo muchas más, pues en este sentido siempre está activo un enjambre de aduladores, es decir propiamente en el sentido de la utilidad general —pero cantar inadvertida, o en segundo orden, en un rincón de una reunión popular, aunque esto en sí ya no sería poco, para eso no sacrificaría ella su canto, ciertamente.

Pero tampoco está obligada a ello, dado que su arte no queda nunca inadvertido. Aunque en el fondo estamos ocupados en toda otra cosa, y el silencio no reina solo a causa del canto, y muchos ni siquiera la miran, hundiendo el hocico en el peludo pellejo del vecino, y en apariencia Josefina allá arriba parece esforzarse en vano, algo de su chillar penetra sin duda también hasta ellos —esto no [se] puede negar. Este chillar que se alza sobre el obligado silencio de todos los demás, llega casi como un mensaje del pueblo al individuo; el tenue chillar de Josefina en medio de las graves decisiones es casi como la miserable existencia de nuestro pueblo en medio del tumulto del mundo enemigo. Josefina se afirma y se abre un camino hasta nosotros, esa nada de voz, y esa nada de mester se afirman, pensarlo hace bien. Un verdadero artista del canto, si pudiera darse alguna vez entre nosotros, en tales momentos no lo soportaríamos, por cierto, y unánimes rechazaríamos lo insensato de un tal concierto. Deseemos que Josefina esté protegida de reconocer que el hecho de oírla nosotros es una prueba en contra de su canto. Una vislumbre de esto debe tener ella sin duda, [8] y si no, por qué negaría ella con tanto ardor que la escuchamos?, empero vuelve siempre a cantar, a diluirse chillando, allende esta vislumbre.

Pero siempre habría un consuelo para ella: la escuchamos realmente, hasta cierto punto quizás del mismo modo con que se escucha a un artista del canto, y ella consigue efectos que un gran artista trataría en vano de alcanzar, y que están permitidos justo a sus insuficientes medios. Esto depende sobre todo de nuestro modo de vivir.

En nuestro pueblo ni se conoce la juventud, y apenas una ínfima niñez. Cierto que se presentan algunas exigencias, que hay que garantizar especial libertad y especial indulgencia para con los niños, que hay que reconocer su derecho a un poco de negligencia, un poco de travesura y un poco de juego, y ayudarles algo en ello; tales exigencias existen, casi todos las reconocen, y no habría nada más plausible; pero tampoco nada que pudiera admitirse menos en la realidad de nuestra vida, y aunque sean hechos esfuerzos en el sentido de tales exigencias, pronto se retorna a lo de antes. Nuestra vida es tal, que un niño, en cuanto puede corretear un poco y distinguir algo su circunmundo, debe ya ocuparse de sí mismo como un adulto; los distritos en que vivimos dispersos por consideraciones económicas son demasiado grandes, nuestros enemigos son tantos, los peligros que nos están doquier preparados son tan incalculables —no podemos tener alejados a los niños de la lucha por la vida, y si lo hiciéramos sería ello su prematuro fin. A estas tristes causas se añade otra muy relevante: la fecundidad de nuestra raza. Una generación —y todas ellas son numerosas— empuja a la otra, los niños no tienen tiempo de ser niños. En otros pueblos los niños son criados con todo esmero, y aunque se les erijan escuelas y de ellas salgan torrentes de niños, día por día, futuro de esos pueblos, siempre son por mucho tiempo y día por día los mismos niños los que se forman allí. Nosotros no tenemos escuelas, pero de nuestro pueblo mismo manan en cortísimos intervalos las incontables bandadas de los niños nuestros, siseando o pipiando, hasta que puedan chillar, revolcándose o rodando por la presión del montón hasta que puedan andar solos, arrollando torpemente todo con su masa hasta que puedan ver, nuestros niños! Y no como en aquellas otras escuelas, casi los mismos [9] niños, no, siempre, siempre son nuevos, sin fin, sin interrupción, apenas aparece un niño no es más un niño, y ya empujan tras él los nuevos hociquitos infantiles indistinguibles en su multitud y su premura, róseos de dicha. Por cierto, que por bello que esto pueda ser y por mucho que por ello otros nos puedan envidiar con razón, no nos es permitido dar a nuestros niños una niñez efectiva. Y eso tiene sus consecuencias. Una cierta infantilidad inmarcitable e inerradicable penetra nuestro pueblo; en directo contraste con lo mejor nuestro, que es el entendimiento práctico infalible, obramos muchas veces del modo más tonto, y justamente del mismo tonto modo que los niños, insensatos, derrochadores generosos e irreflexivos, y esto a menudo por gusto de alguna bromita. Y si naturalmente nuestro contento por ello no puede ya más tener

toda la fuerza del contento infantil, algo de ello nos queda sin duda. De esta infantilidad de nuestro pueblo se aprovecha Josefina desde hace tiempo.

Pero nuestro pueblo no es solo infantil, es de cierto modo también prematuramente viejo; niñez y vejez se muestran muy diferentes de lo que son en otros. No tenemos juventud, somos adultos enseguida, y adultos lo somos por tanto tiempo que un cierto cansancio y desesperanza estampa con amplia huella la esencia, en lo total tan tenaz y optimista, de nuestro pueblo. De ello depende también por cierto nuestra carencia de musicalidad; somos demasiado viejos para música, su excitación, su vuelo no convienen a nuestra pesadez, cansados la apartamos con el gesto; nos hemos retirado al simple chillar, unos pocos chillidos de tiempo en tiempo es lo que nos conviene. Quién sabe si no hay talentos musicales entre nosotros; pero si los hubiera, el carácter de los hermanos de raza los suprimiría antes de su floración. En cambio Josefina puede a capricho chillar o cantar o como ella quiera llamarlo, eso no nos molesta, nos corresponde, podemos soportarlo bien; si algo de música está contenido en ello está reducido a la mínima expresión; una cierta tradición musical se conserva así, pero sin que nos pese nada.

Pero Josefina trae a este pueblo acordado así todavía más. En sus conciertos, sobre todo en graves momentos, sólo los muy jóvenes se interesan por la cantora como tal, sólo ellos la consideran con asombro, cuando encrespa sus la[10]bios, y expulsa el aire entre los menudos incisivos, admirando los tonos que ella misma produce, languidece y utiliza este caimiento para, en contraste, exaltarse en nuevas habilidades, cada vez menos comprensibles para ella también, pero la multitud de verdad se recoge en sí misma —esto se ve claro—. Aquí en las escasas pausas entre las luchas sueña el pueblo, es como si a cada uno se le laxaran los miembros, como si el sin descanso pudiera por una vez a su arbitrio echarse y relajarse en la cálida cama del pueblo. Y entre este soñar suena de vez en cuando el chillar de Josefina; ella lo llama chispeante, y nosotros fastidioso; pero de todos modos está aquí en su lugar, como en ninguna otra parte, como casi nunca la música encuentra otras miradas que la esperan. Algo de la pobre y breve niñez hay en ello, algo de la perdida dicha que nunca más será hallada, pero también algo de la activa vida actual, de su vivacidad, pequeña, incomprensible y sin embargo tan pertinaz. Y todo esto no se expresa en verdad con gran voz, sino levemente, bisbiseando en confianza, muchas veces con ronquera. Naturalmente que chillando, por débil que eso sea. ¿Y cómo no? Puesto que tal es la lengua de nuestro pueblo, sólo que muchos chillan toda su vida y no se dan cuenta de ello, y aquí, al contrario, el chillar está liberado de las ataduras de la vida cotidiana y nos libera también, aunque sea por un rato. En verdad no querríamos dejar de oír estos conciertos.

Pero de ahí hasta la afirmación de Josefina, de que nos da nuevas fuerzas, etc., falta todavía mucho. Para el común de las gentes, no para «hinchas» adúladores de Josefina. «Cómo podría ser de otro modo —dicen sin empacho en su arrogancia— cómo podría explicarse la gran concurrencia, sobre todo en momento de inmediato y grave peligro, lo que ha llegado hasta [a] impedir muchas veces la oportuna defensa contra ese mismo peligro». Por desgracia esto último es verdad, lo que sin embargo no lo hace título de gloria para Josefina, sobre todo cuando hay que añadir el hecho repetido en esos casos, en que el enemigo desparramó tales reuniones quitando la vida a muchos de los nuestros, de que Josefina, la culpable de todo, que quizá también habría atraído al enemigo con su chillar, siempre estaba en posesión del lugarcito más seguro, y desaparecía por primera, muy quedo y a escape bajo la protección de sus partidarios. Ya todos sabemos esto también, y sin [11] embargo nos apresuramos de nuevo a rodearla cuando a su arbitrio, Josefina se levanta para cantar la siguiente vez, en cualquier momento y en cualquier parte. De esto se podría deducir que Josefina está casi por encima de la ley, que se le permite hacer lo que quiera, hasta cuando ello daña a la comunidad, y que todo se le perdona. Si así fuera se explicarían por completo las pretensiones de Josefina, y hasta en cierto modo se podría ver en esta libertad que le daría su pueblo, en este regalo extraordinario y por cierto contrario a las leyes, nunca otorgado a otro, el reconocimiento de que el pueblo, como ella lo afirma, no la entiende, se asombra y pasma ante su arte, y sintiéndose indigno de ella, trata de compensar con un favor que llega a ser desesperado las penas que causa su incomprensión a Josefina, y, así como el arte de ella está fuera del alcance general, ese pueblo coloca también a la persona y deseos de ella fuera del poder de sus órdenes. Ahora bien, esto no es así de ningún modo, por cierto, quizás el pueblo capitule demasiado pronto ante Josefina en lo chico, pero tampoco es incondicionalmente, esto no lo hace ante nadie.

Ya desde hace mucho tiempo, quizá ya desde el principio de su carrera artística, lucha Josefina por estar libre de toda obligación de trabajo, en consideración a su canto; se la debería eximir por lo tanto de todo cuidado respecto al pan de cada día y a todo lo demás que se vincula con nuestra lucha por la vida y —probablemente— pasarlo al pueblo en conjunto. Un entusiasta fácil —hubo también tales— podría deducir solo por lo peculiar de esa pretensión, por la mentalidad capaz de concebirla, su justificación interna. Pero nuestro

pueblo deduce otras cosas y rechaza en calma la pretensión. Tampoco se esfuerza mucho en refutar los fundamentos de la demanda. Josefina, por ejemplo, hace notar que el esfuerzo del trabajo daña su voz, que ese esfuerzo mismo es en verdad pequeño, comparado con el que le cuesta el canto, que el trabajo la priva de la posibilidad de descansar después del canto y de fortalecerse para nuevo canto, que así se agota por competo y a pesar de ello no puede por tal circunstancia alcanzar nunca su más alta capacidad. El pueblo la escucha y pasa a otra cuestión. Este pueblo tan [12] fácil de conmover, muchas veces no se deja conmover por nada. El rechazo es a veces tan duro que la misma Josefina se sorprende y suspende, parece conformarse, trabaja como es debido, canta lo mejor que puede; pero ello dura poco, y luego reasume la lucha con nuevos bríos —para esto parece tenerlos ilimitados—.

Ya se ve claro, pues, que Josefina no desea en el fondo lo que pretende literalmente. Ella es razonable, no le teme al trabajo, temor bien desconocido entre nosotros, y además, si se le otorgara lo que exige no viviría sin duda de otro modo que como siempre, el trabajo no la impediría en nada cantar, y el canto por cierto no sería más bello —lo que desea no es sino el reconocimiento público, unánime, imperecedero, muy por encima de todo lo conocido hasta entonces, de su arte—. Mientras que casi todo lo demás parece accesible, esto, empero, le fracasa tenazmente. Quizás hubiera debido ella atacar la cuestión desde el principio por otro lado, quizás ve ahora ella misma el error; pero ya no puede echarse atrás, lo que se le ocurriría ser una deslealtad hacia sí misma y no hay sino seguir con esta demanda, vencer o morir en ella.

Si tuviera en efecto enemigos, como dice, podrían divertirse con esta lucha sin tener que mover ni un dedo. Pero no tiene enemigos, y aun cuando a veces muchos la critiquen, esta lucha no divierte a nadie. Hasta por el hecho de mostrarse aquí el pueblo en su fría actitud de juez, como muy pocas veces se ve entre nosotros. Y si alguno pudiera aprobar tal actitud en este caso, pensar que el pueblo podría tenerla también para con él, excluiría toda alegría posible. No se trata tampoco en el rechazo, como en la pretensión, del asunto en sí mismo, sino de que el pueblo pudiera cerrarse hasta ese punto contra uno de los suyos tan tenazmente, y por otro lado, con la misma tenacidad, cuidar, tanto o más que un padre del mismo ser, humildemente.

Si en lugar del pueblo estuviera aquí un individuo, se podría creer que este hubiera ido cediendo todo el tiempo ante los ardientes pedidos de Josefina, hasta cansarse al fin y poner coto a las concesiones; que hubiera cedido en modo sobrehumano por creencia firme de que pese a todo las concesiones llegarían a su límite natural; más todavía, como si hubiera cedido en más de [13] lo necesario, solo por apresurar el desenlace, para echar a perder a Josefina y estimularla hacia nuevos deseos, hasta que ella pusiera realmente una última exigencia imposible; que al fin él haya decidido el rechazo final, por haberlo preparado desde mucho antes. Ahora bien, lo cierto es que tal no sucedió, el pueblo no necesita de tales astucias, además su veneración por Josefina es sincera y ya probada, y la pretensión de Josefina es por cierto tan fuerte que cualquier cándido niño le habría podido predecir el resultado; sin embargo puede ser que, dada la idea que Josefina se ha hecho del asunto, tales suposiciones estén también en juego y añadan amargura al dolor por el rechazo.

Pero aunque ella suponga también esas cosas, no se deja espantar, y en los últimos tiempos aguzó más aun la lucha; si antes la hacía solo de palabra, ahora empieza a usar otros medios, según ella más eficaces, pero según nosotros más peligrosos para ella misma.

Muchos creen que Josefina se pone tan apremiante porque se está sintiendo ya vieja, la voz muestra fallas, y le parecería ya ser urgente dar la última batalla para ser reconocida definitivamente. No lo creo. Josefina no sería ella si esto fuera verdad. Para ella no hay ni vejez ni debilitamiento de la voz. Cuando ella pretende algo no es por motivos superficiales, sino por su lógica íntima y propia. Extiende la mano hacia la corona más alta, no porque esté colgada algo más bajo, por el momento, sino porque es la más alta; si dependiera de ella el hacerlo, la colgaría más alto aun.

Este desprecio por las dificultades externas no le impide, por cierto, emplear los medios más indignos. Su derecho le está fuera de toda duda; qué importa el modo de alcanzarlo, sobre todo que en este mundo, según ella se lo representa, justamente los medios dignos fracasarían. Quizás por eso mismo ha desplazado la lucha hacia otra cancha algo menos cara para ella que la del canto. Su séquito ha hecho circular dichos de ella, según los cuales se siente capaz de cantar de tal modo que oírla fuera un placer real para el pueblo en todas sus capas hasta la más secreta oposición, no placer real en el sentido del pueblo, el que afirma haber tenido siempre ese placer, sino tal [14] cual ella quiere. Pero, añade Josefina, como no hay que falsificar lo más alto y no puede adular al vulgo, las cosas han de quedar como están. Pero otra cosa es respecto a la liberación del trabajo, que aunque también sea una lucha para el canto, puesto que no usa en ella esa arma preciosa de su canto, cualquier medio es bueno.

Así, por ejemplo, se difundió el rumor de que Josefina tiene intención, si no la complacen, de abreviar los trinos. Yo no entiendo nada de trinos, y no he notado trinos nunca en su canto. Pero Josefina quiere abreviar los trinos, no suprimirlos, sino solo abreviarlos. Ha hecho conocer su amenaza, pero por cierto no he notado ninguna diferencia entre sus recitales de ahora y los de antes. El pueblo en conjunto escucha como siempre, sin manifestarse en cuanto a los trinos, y no ha cambiado su conducta hacia las pretensiones de Josefina. Por lo demás, Josefina tiene, como en su figura, muchas veces también en su modo de pensar algo gracioso de veras. Así, por ejemplo, como si su decisión respecto a los trinos fuera demasiado dura o repentina para con el pueblo, después había declarado que en lo sucesivo volvería a cantar sus trinos completos como antes. Pero pasado el próximo concierto, lo pensó otra vez, y quedamos en que los grandes trinos se habían acabado ya, y no volverían sino por una decisión favorable a ella. Con todo esto, explicaciones, declaraciones, resoluciones, el pueblo sigue en el fondo siendo benévolo pero inaccesible, como un adulto preocupado casi no oye la charla de un niño.

Pero Josefina no cede. Por ejemplo, hace poco afirmó que en el trabajo se produjo una lesión en un pie, que le hacía muy incómodo tenerse de pie durante el canto; puesto que solo puede cantar de pie, ahora hasta debe acortar sus cantos. Aunque cojea y se deja sostener por su séquito, nadie cree en una lesión real. Y aun teniendo en cuenta la especial sensibilidad de su cuerpecito, somos pues un pueblo de trabajo y Josefina pertenece a él; si por cada raspadura en la piel quisiéramos cojear, todo el pueblo no acabaría de andar cojo. Pero que la lleven como inválida, que ella se muestre en ese estado lamentable con más frecuencia que cuando sana, no importa, el pueblo oye agradecido y extasiado su canto como antes, y no hace mucho caso de los acortamientos.

[15] Como no puede cojear perpetuamente, inventa otras cosas, pretexto cansancio, debilidad, mal humor. Así tenemos además del concierto, comedia. Vemos al séquito de Josefina tras ella, cómo le suplica y conjura para que cante. Ella querría, pero no puede. La consuelan, la halagan, la llevan casi en andas hasta el lugar antes ya elegido, donde debería cantar. Al fin consiente ella, con lágrimas inexplicables; pero cuando con evidente última voluntad va a empezar, con los brazos no ya abiertos como otras veces, sino colgantes sin vida junto al cuerpo, lo que da la impresión de que son un poco cortos —en cuanto quiere entonar, de pronto no da más, una sacudida involuntaria de su cabeza lo demuestra, y se desploma sin fuerzas ante nuestra vista. Por cierto que enseguida se domina con energía y canta, creo que más o menos como siempre; quizás, para quien note los más finos matices, se distingue un poco de excitación insólita, que no hace sino recalcar favorablemente la cosa. Y al final hasta está ella menos cansada que antes, anda segura, si se puede decir eso de su huidizo pataleo, se aleja rechazando toda ayuda de sus cortesanos y desafiando con mirada fría a la multitud respetuosa que le abre paso.

Así sucedió hace poco, pero lo más reciente es que una vez en que se esperaba su canto, ella había desaparecido. No solo su séquito la busca entonces, muchos se enrolan en la busca, en vano; Josefina se ha evaporado, no quiere cantar, no quiere ni que se lo pidan, ahora nos ha abandonado por completo.

Es extraño lo mal que calcula esa astuta, tan mal que uno creería que no calcula nada, sino que está llevada por la corriente de su destino, el que en nuestro mundo sólo puede ser triste. Ella misma se aparta del canto, ella misma destruye el poder que había ganado sobre los ánimos. Y cómo pudo ella conseguir ese poder, dado cuán poco conoce esos ánimos. Se oculta y no canta; pero el pueblo, tranquilo, sin desilusión visible, señoril, una masa descansando en sí misma, que formalmente, aunque la apariencia sea contraria, sólo puede dar regalos, nunca recibirlos, ni aun de Josefina, este pueblo sigue su camino. Pero Josefina debe ir en decadencia. Pronto vendrá el momento [16] en que sonará su último silbido y ella quede muda para siempre. Ella es un pequeño episodio en la historia eterna de nuestro pueblo, y este pueblo superará la pérdida. No nos será fácil; ¿cómo serán posibles las asambleas en completo silencio? ¿Por cierto, no estaban silenciosas también con Josefina? ¿Era su chillar efectivo notablemente más fuerte y vivaz de lo que será en el recuerdo? ¿No era pues en vida de ella más que un mero recuerdo? ¿No es más bien que el pueblo ha colocado tan alto el canto de Josefina por lo mismo de que así era imperdible?

Quizás nosotros no perderemos mucho con eso; pero Josefina, redimida de los afanes terrestres, que según ella, sin embargo están preparados a los elegidos, se perderá jubilosa entre la innumerable multitud de los héroes de nuestro pueblo, y pronto, dado que no nos ocupamos nada de la historia, entrará en la exaltada liberación del olvido, como todos sus hermanos.

# Silêncio, abandono e liberdade em: *A metamorfose*, de Franz Kafka, e em «Boi da cara preta», de Carlos Carvalho

Iaranda Barbosa

Universidade Estadual da Paraíba  
iarandabarbosa@gmail.com

Recibido: 18/04/2024  
Aceptado: 04/06/2024

## Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar, desde o ponto de vista comparativo, as obras *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e «Boi da cara preta» (1975), de Carlos Carvalho. O escopo da investigação foi discutir o silêncio, o abandono e a liberdade, vivenciados pelos protagonistas das obras em narrativas, em meio ao desenraizamento social, à perda da identidade, à solidão e ao estado de alienação provocados pelos valores capitalistas, que vilipendiam a subjetividade do indivíduo. Além disso, também foram debatidas as aproximações e os distanciamentos estéticos e temáticos, provocados pelos contextos nos quais os autores em tela estavam inseridos. Para tanto, o *corpus* teórico está formado, basicamente, por Freud (1958), Derrida (2002), Deleuze e Guattari (1997), De Paula (2009) e Santiago (2000). Tal embasamento teórico-metodológico é importante para esmiuçar e tecer considerações a respeito do espaço psicológico e empírico dos personagens, do esvaziamento de si mesmo, das fragmentações e da força de atração que permitiram a reduplicação ou a unificação dos protagonistas a partir do devir-inseto, no caso de Kafka, e do devir-boi, em se tratando de Carvalho.

**Palavras-chave:** Kafka; Carvalho; silêncio; abandono; liberdade.

## Silence, abandonment and freedom in: *The Metamorphosis*, by Franz Kafka, and in «Boi da cara preta», by Carlos Carvalho

### Abstract

The objective of this study is to analyze, from a comparative perspective, the works *The Metamorphosis* (1915) by Franz Kafka and «Boi da cara preta» (1975) by Carlos Carvalho. The investigation focuses on the themes of silence, abandonment, and freedom experienced by the protagonists amid social uprooting, loss of identity, the loneliness and the state of alienation caused by capitalist values that vilify individual subjectivity. Additionally, this work examines the aesthetic and thematic similarities and differences influenced by the contexts in which the authors were embedded. To this end, the theoretical framework is primarily composed of Freud (1958), Derrida (2002), Deleuze and Guattari (1997), De Paula (2009), and Santiago (2000). This theoretical-methodological foundation is crucial for scrutinizing as well as considering the psychological and empirical space of the characters, the emptying of the self, the fragmentations, and the attractive force that allowed the reduplication or unification of the protagonists through the becoming-insect in Kafka's case, and the becoming-ox in Carvalho's case.

**Keywords:** Kafka; Carvalho; silence; abandonment; freedom.

## Silencio, abandono y libertad en: *La metamorfosis*, de Franz Kafka, y en «Boi da cara preta», de Carlos Carvalho

### Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar, desde un punto de vista comparativo, las obras *La metamorfosis* (1915), de Franz Kafka, y «Boi da cara preta» (1975), de Carlos Carvalho. El foco de la investigación está puesto en discutir el silencio, el abandono y la libertad vividos por los protagonistas de las obras en las narrativas, en medio del desarraigo social, la pérdida de identidad, la soledad y el estado de alienación provocado por los valores capitalistas, que vilipendian la subjetividad del individuo. Además, se debaten aproximaciones y distancias estéticas y temáticas provocadas por los contextos en los que los autores estaban insertos. Para ello, el corpus teórico está formado básicamente por Freud (1958), Derrida (2002), Deleuze y Guattari (1997), De Paula (2009) y Santiago (2000). Tal fundamento teórico-metodológico es importante para escudriñar y hacer consideraciones respecto del espacio psicológico y empírico de los personajes, el vaciamiento de uno mismo, las fragmentaciones y la fuerza de atracción que permitieron la reduplicación o unificación de los protagonistas a partir del devenir-insecto, en el caso de Kafka, y devenir-buey, en el caso de Carvalho.

**Palabras clave:** Kafka; Carvalho; silencio; abandono; libertad.

## Contextualização teórica e sociocultural

A literatura se constitui de diálogos intertextuais, culturais e estéticos. Quando nos referimos a influências ou intertextualidades, ainda que considerando o ponto de vista cronológico, advindas desde a Europa, é necessário salientar a importância de uma análise horizontal e não vertical dos textos. Dessa maneira, evita-se a falácia de que a literatura produzida em Abya Yala é uma imitação, ou até mesmo adaptação, das literaturas europeias, sobretudo, porque as obras possuem identidades bastante peculiares, haja vista as idiosincrasias locais constituídas tanto pelas cosmogonias autóctones e pelas trazidas de outros continentes, quanto pelas crenças e superstições desenvolvidas neste território, no «entre-lugar» (Santiago, 2000), pelas fusões culturais. No final do século XIX, Rubén Darío declara que nasceu:

(...) en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo (Darío, apud Hahn, 1997, p. 12).

Nesse sentido, da mesma maneira que o sobrenatural configurado no maravilhoso, nos personagens vampirescos, nos duplos e nas metamorfoses foram assimilados, o imaginário coletivo local também ganhou reforços, alimentado por lendas, mitos e religiosidades locais. Logo, a literatura também se mostra alicerçada nessas visões. Em se tratando de Brasil, é comum encontrarmos na literatura de quase todo o país seres metamórficos tanto no viés do antropomorfismo quanto do zoomorfismo, reflexos das histórias orais. A partir da oralidade, a literatura, nunca alheia ao contexto de produção das obras, insinua-se pelos labirintos linguísticos e temáticos percorridos por artistas, poetas e prosadores. Câmara Cascudo (1939), na primeira metade do século XX, chama a atenção para o fato de como narrativas referentes a personagens europeus fazem parte da poesia mnemônica e tradicional do sertão nordestino. Como exemplo, é possível citar Pedro Malasartes, figura tradicional em contos populares da Península Ibérica. Ele é um personagem astuto, pícaro, que se utiliza de diversos artifícios enganosos para poder vencer a fome e sobreviver. No sertão nordestino, o protagonista do cordel «Canção de fogo» (1957), escrito por Minelvino Francisco da Silva, é símbolo de resistência e crítica social. Também é possível estabelecer uma relação com Chicó e João Grilo, de *Auto da Compadecida* (Suassuna, 2009) —peça teatral de 1955—, dois anti-heróis que dotados de astúcia e inteligência safam-se de situações difíceis.

No final desse mesmo século, as reflexões ganham novos aportes referentes à tessitura dessas construções criativas, sobretudo com os estudos de Silviano Santiago a respeito dos diálogos literários:

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro (2000, p. 21).

Nesse jogo de signos, objetos, fascinação e escritura, os escritores se aproximam do movimento proposto pelo criacionismo de Vicente Huidobro: criar, a partir de algo já existente, um produto novo, original, universal, traduzível e, portanto, atemporal. O processo criativo engloba, portanto, a ressignificação de signos.

Em se tratando do contexto brasileiro relacionado à recepção de textos kafkianos, especificamente de *A metamorfose*, a primeira tradução consta de 1956, realizada por Brenno Silveira, seguida de outras traduções esporádicas a partir do texto em inglês. Esse mesmo tradutor lança uma segunda em 1963 (Sousa et al., 2005). Na década de 1980, Modesto Carone realiza traduções de textos de Kafka a partir do alemão, o que denota mais credibilidade (idem). Em se tratando da recepção crítica, Sousa et al. (2005) chamam a atenção para o fato de que ela surge antes das traduções através de um estudo de Otto Maria Carpeaux dedicado inteiramente a Kafka: «Franz Kafka e o mundo invisível», publicado no jornal *Correio da manhã*, em 1941. A partir da segunda metade dos anos de 1940, o autor é citado como referência literária pela imprensa e pelos críticos literários. No tocante à recepção produtiva, Sousa et al. afirmam haver encontrado:

(...) pelo menos, cinco casos de recepção produtiva de Kafka no Brasil, isto é, há obras de autores brasileiros que, de alguma forma, dialogam com obras do escritor checo. Dois desses casos são produções literárias em prosa, três são textos de poesia. Em prosa, temos Incidente em Antares de Érico Veríssimo e Os leopardos de Kafka de Moacyr Scliar. Dos três textos de poesia, dois são eruditos e um popular, a saber: «K» de Carlos Drummond de Andrade, «O k do problema» de Haroldo de Campos e «Uma barata chamada Kafka» de Paulinho Moska, Luiz Guilherme e Marcelo Marques, compositores da banda de rock «Os inimigos do rei» (2005, p. 244).

A partir dessas perspectivas, é possível considerar que Carlos Carvalho, devido ao fato de haver sido dramaturgo, poeta, diretor, ator e professor do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), seja um dos artistas que também recepcionaram produtivamente a obra do autor tcheco, conforme veremos afinidades e semelhanças consistentes em ambos os textos. Maggi e Silveira corroboram esse pensamento:

Com efeito, no conto «Boi da Cara Preta», o período inicial lembra em muito a situação em que se encontra Gregor Samsa. Para o Matador, no entanto, a imagem do sobrenatural que foge do humano com a metáfora do boi vai aos poucos sendo construída (2013, p. 52).

Assim, estabelecemos uma análise comparada entre *A metamorfose*, de Franz Kafka (1915), e «Boi da cara Preta», de Carlos Carvalho (1975), cujo escopo é discutir, criticamente, como os autores em tela apresentam o silêncio, o abandono e a liberdade de protagonistas inseridos em um profundo desenraizamento social. A discussão também se pauta na perda da identidade, fomentada pela alienação advinda de valores capitalistas que corroem e vilipendiam a subjetividade do sujeito. As aproximações e os distanciamentos estéticos e temáticos também são imprescindíveis para que possamos refletir a respeito dos processos metamórficos tanto na obra kafkiana quanto na de Carvalho. Vale a pena ressaltar que o *locus* de enunciação abarca uma infinidade de caminhos, bifurcações, emaranhados. A cada leitura, as narrativas podem ser comparadas a um prisma no qual são *refletidos* aspectos visíveis —tais como os devires, o abandono, o silêncio e a sensação de liberdade— e invisíveis —as camadas mais profundas do texto, as entrelinhas, que nos proporcionam interpretações filosóficas e sociais, assim como as construções estéticas e linguísticas que remetem às questões semântica e pragmáticas. Nesse sentido:

(...) o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, propõe-se antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. O signo estrangeiro

se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com graça e dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas (Santiago, 2000, p. 21).

O texto basilar —ou os textos-basilares— portanto, posiciona o escritor latino-americano, «vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue» (Santiago, 2000, p. 23). Negar, sobretudo, para ampliar, autenticar que visões outras são possíveis e problematizáveis. Afrontar para exasperar, através do pacto ficcional, as angústias do leitor ao compartilhar (empírica ou hipoteticamente) dramas similares aos dos personagens.

«Boi da cara preta» está na obra *Calendário do Medo*, publicada em 1975, a qual Antônio Hohlfeldt propõe a seguinte divisão:

- primeiro bloco, os contos da casa e da família (infância);
- segundo bloco, os contos sobre violência explícita da vida e do cotidiano (maturidade);
- terceiro bloco, os contos de estilo próximo ao fantástico e que expressam as diferentes facetas da solidão e da reificação (morte) (1994, p. 8).

Em relação ao conto, especificamente:

A leitura de sua obra logo nos traz uma forte imagem animal que me parece ser a metáfora do humano em Carlos Carvalho: o boi. (...) E o escritor não titubeia em substituir a conhecida expressão «o homem é o bicho do homem» por «o matador é o bicho do boi», ou seja, todo o homem tem seu dia de boi, todo o carrasco chega, também, em certo momento, à situação da vítima (Hohlfeldt, 1994, p. 10).

Dessa maneira, no trânsito de temáticas que envolvem animismo e humanismo, críticas relacionadas à exploração do indivíduo e angústias existencialistas, a presença de Kafka se coaduna com o pensamento de Carlos Carvalho. Um dos pontos de contato, por exemplo, é a sobrenaturalidade. Em «Boi da cara preta», o protagonista, Matador, é um funcionário exemplar que trabalha há mais de trinta anos em um matadouro. Certa manhã, ele se desperta com atitudes atípicas: esconde os pés embaixo das cobertas, não responde ao chamado da esposa e dorme até a hora do almoço, quando decide não ir mais ao trabalho:

Durante trinta anos labutara no matadouro, sempre considerado o melhor. Os bois maiores e mais ariscos, aqueles que pareciam prever a morte e tentavam evitá-la, aqueles eram enviados à sua porteira. Lá os esperava, a faca na mão. E quando passavam, dava-lhes um golpe certeiro na carótida. Sem tempo de um mugido. Tantos bois matara que tinha as mãos manchadas: o sangue entranhara na pele como tatuagem que nem água nem sabão conseguiam limpar. Agora estava cansado. Passava o cargo ao filho (Carvalho, 1975, p. 70).

A metamorfose, iniciada pela manhã, desenvolve-se ao longo da narrativa até a completa transformação de Matador em «um boi imenso, de enormes chifres» (p. 71). A mulher, após pedir ajuda à comadre, amiga de anos, entra na sala, domina o boi com açúcar, enlaça-o e leva-o para o matadouro, onde é aguardado, com a faca em punho, pelo filho. Este, já robusto, é considerado o melhor na profissão e desfruta dos mesmos prestígios que o pai desfrutara. Com o dinheiro da venda do boi, a mulher, prevenida, «comprou uma televisão, uma geladeira, dois sacos de açúcar e alguns metros de corda, para quando chegasse a vez do filho» (p. 72). É válido ressaltar que:

É evidente a empatia que o escritor tem por suas criaturas. Carlos Carvalho não julga suas personagens, menos ainda as condena. Ele dirige seu olhar vigilante e atento para as situações de convívio familiar e social, registra os acontecimentos e conduz a narrativa de tal sorte que a seleção dos elementos documentados permite ao leitor tirar suas próprias conclusões (Hohlfeldt, 1994, p. 9).

O título do conto de Carlos Carvalho faz referência a uma cantiga de ninar homônima e anônima: *Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega esse(a) menino(a) que tem medo de careta*. A figura do boi é bastante significativa para a cultura brasileira, em especial nas regiões do Nordeste e do Norte do país, que a consideram como uma entidade, e não algo fantasioso. A festa do bumba meu boi, por exemplo, é Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela Unesco. No Nordeste, um dos folguedos mais conhecidos é o do Maranhão, que remonta ao século XVIII. A festividade rememora a história de Mãe Catirina e Pai Francisco, um casal de escravizados. Para satisfazer o desejo da esposa, que estava grávida e queria comer a língua do boi mais bonito da fazenda, Pai Francisco rouba e mata o boi preferido do patrão que, furioso, sai em busca do casal. Ao fim e ao cabo, um evento insólito e sobrenatural acontece: os escravizados ressuscitam o boi e, como agradecimento, o dono da fazenda promove uma festa. No Norte do país, mais especificamente em Parintins, há um grande festival voltado predominantemente para a cultura indígena no qual há uma disputa entre os bois Caprichoso e Garantido.

Ainda em relação ao Nordeste, ao sertão, mais especificamente, e às diferentes simbologias do animal, de acordo com Câmara Cascudo, a poesia tradicional sertaneja apresenta como *leitmotiv* o ciclo do gado, com histórias de bois:

(...) que se perderam anos e anos nas serras e capoeirões e lograram escapar aos golpes dos vaqueiros. A notícia de um animal arisco, veloz, fugindo aos melhores vaqueiros, corre de fazenda em fazenda e é comentado nas «apartações». A lenda vai aparecendo. Um dia o dono do animal resolve mandar «dar campo», custe o que custar, ao boi rebelde. Juntam-se vaqueiros, prepara-se comida para todos, saem para o mato. Desta vez o boi é derrubado, trazido, com máscara ou peado, para a humildade no curral. Incapaz de submeter-se à vida comum dos outros, abatem-no. Um cantador forja os versos. (...) O cantador, mais das vezes anônimo, encarna o animal e por ele fala criticando os vencedores, apontando-lhes as falhas, as indecisões, as derrotas inconfessadas. Nenhum animal vitorioso possui no sertão sua «gesta». Os vencidos é que têm o supremo direito ao louvor (1939, pp. 15-16).

Carlos Carvalho, então, atuaria como um cantador que, não através do poema, mas da prosa ficcional, personifica o boi incorporando-o na figura do próprio matador, daquele que teria a função de tirar-lhe a vida e que é tão aprisionado quanto ele. Daí o movimento que vai da subalternidade de um indivíduo que vivia aprisionado ao trabalho durante três décadas, destinado a ganhar um salário suficiente apenas para a sobrevivência, sem quaisquer perspectivas de mudança de classe social, à libertação, primeiro através do devir-animal e em seguida por meio da morte. É possível relacionarmos o fato de Matador haver vivenciado o processo de devir-boi, devido à profissão exercida por ele há tantos anos. Entretanto, Deleuze e Guattari teorizam que:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação, e, em última instância, uma identificação (...). Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado (...). O devir não produz outra coisa senão ele próprio (...). O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna (1997, pp. 14-15).

Portanto, existe um fluxo de eterno movimento simbiótico de expansão e transformação entre o homem e a natureza, no qual seres heterogêneos e anômalos se fundem: «Tantos bois matara que tinha as mãos manchadas: o sangue entranhara na pele como tatuagem que nem água nem sabão conseguiam limpar» (Carvalho, 1975, p. 70). A realidade desgastante, pautada em décadas de morte, sangue e suor, aproxima o homem do animal(esco). Em meio às simbologias relacionadas ao boi, para Jean Chevalier e Alian Cheerbrant (2015, p. grifo dos autores), o referido animal «é um símbolo de bondade, de calma e força pacífica, de *capacidade de trabalho e de sacrifício*». Ainda de acordo com os autores, tais características também são observadas entre os gregos antigos e ao longo de todo o norte do Continente Africano. Doçura e imolação compõem as características do devir-animal que nos é apresentado no conto em tela. A zoomorfização não é apenas uma aproximação comportamental, mas a transformação literal e paulatina, por meio do processo de hibridismo no qual Matador, em alguns momentos, aparenta não ter consciência do estado físico de animal, mas raciocina enquanto ser humano, embora, aos poucos, o animal se sobreponha ao homem.

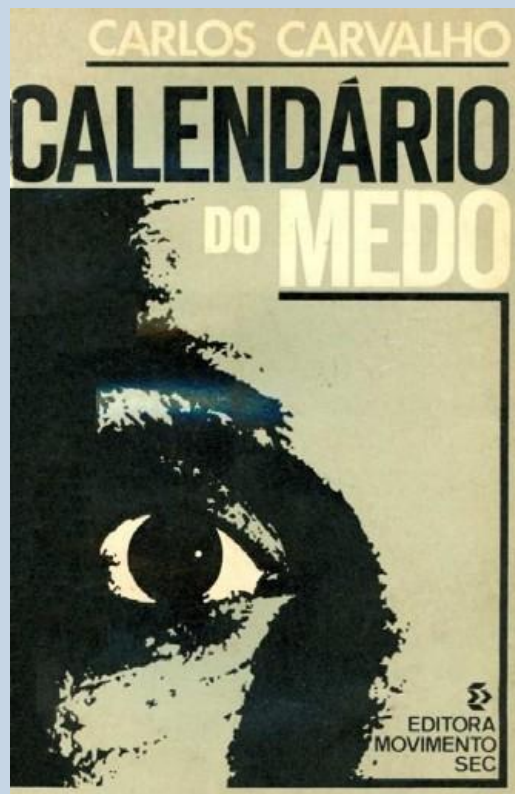


Fig. 1. Portada de *Calendário do Medo*, de Carlos Carvalho. Porto Alegre, 1976

Na esteira dessas angústias, a narrativa de Carlos Carvalho dialoga com *A metamorfose*. Franz Kafka, no início do século XX, construiu uma obra na qual o caixeiro-viajante Gregor Samsa acorda, pela manhã, transformado em um enorme inseto. Os parentes, assustados inicialmente, naturalizam o fato e o isolam no quarto, onde o protagonista começa a tecer reflexões sobre o próprio aprisionamento profissional e familiar:

«Deus do céu», pensou, «que profissão mais desgastante eu fui escolher! É viajar todo santo dia. A tensão desse comércio é de fato muito maior do que o trabalho na loja, e além disso a mim me toca ainda esse tormento das viagens, a preocupação com as conexões dos trens, a comida péssima, sem hora certa, o contato humano sempre alternado, nunca permanente, nunca chegando a ser afetuoso» (...) Se eu, por causa dos meus pais, não estivesse de mãos atadas, já tinha pedido as contas há muito tempo, teria parado bem na frente do meu chefe e dito o que penso com absoluta franqueza (Kafka, 2009, pp. 32-33).

As exigências da profissão, associadas à desvalorização do ser humano, por parte de um sistema econômico predatório que explora a força braçal e intelectual até as últimas consequências, ora coisifica ora animaliza o indivíduo. Contudo, mesmo relegado a situações grotescas e insalubres, Gregor Samsa reconhece a necessidade de se manter inserido nesta sociedade excludente e nociva, embora a ideia de liberdade seja também uma motivação para seguir vivendo:

Essa é outra mania esquisita do chefe, sentar na mesa e falar com os funcionários olhando de cima, sem contar que, por causa da audição sofrível, a gene precisa chegar bem pertinho. Mas não perdi de todo as esperanças; assim que juntar dinheiro e saldar a dívida que meus pais têm com ele — o que deve durar ainda uns cinco ou seis anos —, adoto a medida sem falta. Então as amarras serão todas rompidas. Por enquanto, todavia, eu tenho de me levantar, porque o meu trem parte às cinco (Kafka, 2009, p. 33).

As relações de poder, dessa maneira, configuram-se tanto na demonstração física, materializada no gestual do chefe, indicando a verticalização da hierarquia, quanto no domínio outro em relação à dívida pecuniária. Foucault (2004) afirma que os indivíduos são atravessados pelo poder — que funciona e se exerce em

rede. Assim, quando o indivíduo deixa de apresentar algum tipo de valor que possa ser explorado, a rejeição dos demais e o conseqüente isolamento pessoal são resultados frequentes:

E na verdade teria justo agora muito mais razões para não aparecer, porque, por causa da poeira que tomava conta de seu quarto e que ao menor movimento se espalhava no ar, ele também vivia coberto de pó; arrastava consigo fiapos, pelos, restos grudados dos lados e nas costas; sua apatia diante de tudo era muito grande para que se desse ao trabalho de deitar de costas, como fazia antes várias vezes ao dia, e se esfregar no tapete (Kafka, 2009, p. 94).

São bastante significativos o pó, a poeira, os pelos, os restos, pois remetem ao abandono tanto físico quanto espiritual do personagem. Ele, agora, era um corpo sem serventia, um lixo social que não poderia ser descartado em qualquer lugar, logo, o único a fazer era esperar a deterioração por si só. Entretanto, diferente de Matador, cuja personalidade atravessa um processo de embrutecimento, Gregor Samsa em momento algum é tomado por sentimentos de ódio, rancor ou raiva de quem quer que fosse, embora em diversos momentos ele tenha sofrido violência, inclusive, da própria família:

(...) foi quando o pai, de trás, deu-lhe um empurrão forte, desta vez deveras libertador, e ele, sangrando a valer, entrou voando para dentro do quarto (Kafka, 2009, p. 55). (...)

Gregor ficou paralisado de medo; uma nova corrida era inútil, pois o pai estava determinado a um bombardeio. Tinha enchido os bolsos na fruteira do aparador e, sem caprichar na pontaria por enquanto, atirava, maçã atrás de maçã (...) A que veio voando logo em seguida, ao contrário, penetrou firme em suas costas; Gregor quis ainda se arrastar como se a dor extraordinariamente incrível fosse passar com a mudança de posição; porém ele se sentia como se estivesse pregado e desmoronou, em completo colapso de todos os sentidos (2009, p. 82) (...)

«Lembrou-se de sua família com intensa ternura e amor» (2009, p. 102).

Qual seria a criatura irracional e violenta? Quem provoca mais repulsa? Quais atitudes tomar diante de uma sociedade que nos considera descartáveis? Kafka tensiona as relações humanas sob diversas perspectivas, sobretudo, no tocante à família, nosso primeiro núcleo social, e que, nesse caso, apenas tolera um ser que algum dia serviu para algo. A única alternativa para Gregor Samsa é a morte que vem de modo orgânico, seja provocada pelo ferimento seja acelerada pelo vazio existencial provocado pelo abismo formado entre ele e os parentes.

A busca incessante de uma perfeição impossível é uma característica que martiriza tanto protagonista de Kafka quanto o de Carvalho. O caixeiro-viajante «durante os seus cinco anos de serviço, não ficara doente nem uma vez sequer» (Kafka, 2009, p. 34). Já matador reflete que «Durante trinta anos labutara no matadouro, sempre considerado o melhor [...]. Tantos bois matara que tinha as mãos manchadas: o sangue entranhara na pele como tatuagem que nem água nem sabão conseguiam limpar» (Carvalho, 1975, p. 70). Ou seja, o esgotamento pessoa perpassa a questão física e se estende por caminhos psicológicos, provocando a alienação do sujeito, que absorve o discurso de ser infalível para poder ser reconhecido e valorizado. O propósito é confrontar, inquietar a noção de racionalidade e perfeição atrelados à raça humana. Nesse sentido, o devir-inseto e o devir-boi dialogam, inclusive, no fato de se apresentarem na forma de animais consideravelmente diferentes do homem, já que:

(...) devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível (Deleuze e Guattari, 1997, p. 15).

A relação entre o homem —assim como outros seres vivos— e seus respectivos devires, configura-se, então, de relações assimiláveis e múltiplas. É no processo de devir que Gregor Samsa e Matador se conscientizam da exploração social na qual viviam. Eles não têm medo ou receio do aniquilamento social, pois já foram aniquilados em vida. Franz Kafka e Carlos Carvalho desenvolvem a noção de paridade entre seres tão diferentes fisicamente, mas que se assemelham no sentido metafórico, do comportamento, enquanto crítica social.

Gregor Samsa e Matador vivenciam a solidão, o silêncio, o abandono e, finalmente, a liberdade em espaços e tempos diferentes, mas que se encontram através da atemporalidade, da linguagem universal da literatura quando esta, por meio dos seres de papel, traduz os sentimentos humanos. Um boi e um inseto, um matador e um caixeiro viajante, um homem casado com esposa e filho e um jovem solteiro responsável pelo sustento familiar.

Na aferição entre o homem e o animal entre a razão e o instinto, estão em pauta também a consciência, as tensões, as problematizações a respeito da realidade. A tensão é promovida por meio de indagações entre o eu e o não eu, das relações binárias, da crise de identidade, do horrendo que desperta a compaixão, da crise de espírito dos binômios humano/inumano, humanidade a animalidade. Assim: «Se imaginamos a posição de um Eu fascinado, é porque a multiplicidade em direção à qual ele se inclina, acaloradamente, é a continuação de uma outra multiplicidade que o trabalha e o distende a partir de dentro» (Deleuze e Guattari, 1997, p. 28). Ainda segundo os referidos teóricos: «o eu é apenas um limiar, uma porta, um devir entre duas multiplicidades» (p. 28). Logo, o devir, portanto, está associado a uma simbiose de multiplicidades que estão em constante movimento.

Em meio às confluências e diferenças entre *A metamorfose* e «Boi da cara preta», é importante destacar que a narrativa de Kafka possui uma extensão considerável, quando a comparamos à de Carvalho (3 páginas), na qual a tensão dos episódios está bem mais condensada, inclusive, na economia verbal. Também é possível comentar a quantidade de personagens que interagem com os protagonistas. Na obra kafkiana, são dez personagens com diálogos construídos por discursos diretos, indiretos e indiretos livres, assim como uma voz narrativa heterodiegética. Na de Carvalho, além do narrador heterodiegético e do protagonista, há mais três personagens, os quais são nomeados apenas por «a esposa», «o filho», a «comadre», cujos diálogos nos são apresentados por meio do discurso indireto livre. Matador possui identificação advinda da profissão, uma alcunha que se transformou em nome próprio.

Na esteira das análises referentes aos recursos narrativos, ambas as transformações nos são reveladas nas primeiras horas do dia: «Certa manhã, ao despertar de um sonho inquieto, Gregor Samsa descobriu-se em sua cama transformado em um insuportável inseto» (Kafka, 2009, p. 31); «Certa manhã, quando a mulher foi acordá-lo para o trabalho, o Matador resmungou qualquer coisa, escondeu os pés sob as cobertas, virou para o lado e continuou a roncar.» (Carvalho, 1975, p. 70). Está inferido que houve início do processo ao longo da noite, entretanto, é a partir da aurora que as metamorfoses evoluem significativamente até o estágio final.

Outro ponto interessante se refere ao uso dos marcadores temporais para indicar-nos a passagem do tempo. Em Carvalho (1975), eles estão diluídos de uma forma menos específica:

(...) certa manhã (...) mais tarde (...) o menino foi crescendo, desenvolvendo à custa do trabalho, fazendo-se forte e ganhando prestígio no matadouro. Logo passou a desfrutar das honras que o pai abandoara (...). Muito tempo calou (...). Até que certa madrugada (pp. 70-71).

É extremamente indefinido o tempo entre o início e o fim da transformação. Infere-se, apenas, que foi longa, pois o filho assume o lugar do pai. Já em *A metamorfose*, existe uma precisão maior relacionada à temporalidade, inclusive pela presença de um relógio na cena. As locuções adverbiais ajudam a compor a noção de alternância relacionada à passagem do tempo no sentido de ser ora menos exata ora mais precisa:

Certa manhã. (...) Eram seis e meia, e os ponteiros seguiam mansos adiante, era até mais tarde, já estava perto de quinze para as sete. (...) Só ao crepúsculo Gregor acordou de seu sono pesado, que mais parecia um desmaio. (...) Ali ele passou toda a noite (...) Já de manhã bem cedo, madrugadinha ainda. (...) Dessa maneira recebia doravante Gregor diariamente sua refeição, a primeira vez de manhã, quando os pais e a empregada ainda dormiam, a segunda vez depois que todos almoçavam. (...) Uma ocasião, passado todo um mês desde a transformação. (...) Ao escutar essas palavras da mãe, Gregor admitiu que a privação total nesses últimos dois meses. (...) o Natal já tinha passado, aliás? Já era sem dúvida o final de março. (...) Então todos os três saíram juntos do apartamento, o que já não faziam há meses (Kafka, 2009, pp. 31-108).

Embora não saibamos o tempo exato, é possível inferir que, diferente da narrativa de Carvalho, a duração, do início ao desfecho, a metamorfose de Gregor Samsa não levou anos. Os fragmentos apresentados também são ferramentas importantes para que possamos observar os processos de silêncio, abandono e liberdade

tanto no que se refere aos protagonistas quanto aos demais personagens. A solidão, ainda que dentro do seio familiar, permeia o silenciar, o abandonar e o libertar-se de Gregor Samsa e Matador, quando eles vivenciam o animismo, entendido por Freud da seguinte maneira:

O animismo, em seu sentido mais estrito, é a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais em real. O termo «animatismo» também foi usado para indicar a teoria do caráter vivo daquelas coisas que nos parecem ser objetos inanimados e as expressões «animalismo» e «hominismo» também são empregados em relação a isto (1958, p. 87).

Portanto, na latência dos diálogos entre instinto e racionalidade, a alma humana aflora, expurgando angústias, (des/re)construindo certezas, ampliando novas visões sobre a realidade na qual os personagens estavam inseridos. É possível, inclusive, considerar que antes eles iniciaram a vida a partir das transformações, pois, antes, eles apenas existiam.

Independente da humanidade conservada em Gregor Samsa e da animalidade mais exacerbada de Matador, em não raros casos, direcionamos as análises para os atos de poder falar, poder governar-se, poder mandar, poder decidir sobre si e sobre os outros. É interessante pensarmos de acordo com Derrida, quando ele nos leva a refletir sobre:

A questão aqui não seria pois a de saber se os animais são do tipo *zoon logon ekhon*, se eles podem falar ou raciocinar graças ao *poder* ou ao *ter logos*, ao *poder-ter* o *logos*, a aptidão ao *logos* (...). A questão *prévia e decisiva* seria a de saber se os animais *podem sofrer* (...). A palavra «poder» (*can*) muda aqui de sentido e de sinal desde que se diz «*can they suffer?*». A palavra «poder» vacila então. O que conta na origem de tal questão não é mais apenas aquilo a que se refere uma transitividade ou uma atividade (poder falar, poder raciocinar etc.); é sobretudo o que o leva a essa autocontradição, que articularemos mais tarde à autobiografia. «Eles podem sofrer?» consiste em se perguntar: «Eles podem *não* poder?». E o que dizer desse não-poder? Da vulnerabilidade sentida a partir desse não-poder? Qual é este não-poder no âmago do poder? Qual é a qualidade ou a modalidade desse não-poder? O que levar em consideração? Que direito conferir-lhe? Em que isso nos concerne? Poder sofrer não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível. Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia (...). Ninguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor que podem se aposar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar (2002, pp. 54-56).

Nesse sentido, a grande questão não é se há algo de humano em Gregor Samsa e em Matador, se pensam ou não, se eles têm consciência da própria liberdade, mas o fato de ninguém se preocupar, ocupar-se com a possibilidade de sofrimento por parte deles. O devir-inseto e o devir-boi são presenças incômodas. Preocupa-se com o funcionário ausente, com o dinheiro a menos no final do mês, com o monstro assustando os inquilinos, com o cheiro forte impregnando a sala, mas não com o sentimento do outro. Ao contrário, infere-se que o outro não pode compreender e, portanto, é preciso tomar decisões por ele. Ainda conforme Derrida, observamos os animais, entretanto, dificilmente consideramos a possibilidade de sermos observados por eles:

Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam «animal» pudesse *olhá-las e dirigir-se a elas* lá de baixo, com base em uma origem completamente outra (2002, p. 32).

A nudez sobre a qual se refere Derrida é física, literal, empírica. Contudo, podemos refletir sobre a nudez metafórica, literária, filosófica apresentada em ambos os textos. O aspecto dos animais provoca repulsa por parte dos humanos, entretanto, sentir sobre si os olhos dos animais ao encará-los e considerar que eles tecem considerações em relação ao humano é insuportável. Na obra de Kafka, Gregor Samsa, ora busca de evitar o contato, escondendo-se dos parentes ora almeja ser reintegrado ao seio familiar, falhando em todos os momentos. No conto de Carvalho —conforme veremos mais detalhadamente— Matador a procura pelo isolamento com o propósito de rejeitar a família e não de protegê-la. Assim, nudez e nudez compõem as simbologias desses personagens solitários que vivenciam as aflições e os infortúnios de um corpo social pautado na valorização da força de trabalho, no menosprezo pelos sentimentos e no aprisionamento de corpos e mentes. Logo, escapar desse sistema é imprescindível para a sobrevivência, ainda que seja através de algum devir.

## Silêncio, abandono e liberdade

O não dito revela mais que a palavra escrita. A ausência de voz reverbera na construção física e psicológica de Matador, agora devir-animal. Calar-se também é uma forma de dizer algo. Cansaço, angústia, rendição, abandono. Silêncio é conflito do som com o vazio, da palavra com o espaço em branco, do *é!* com o *pode ser...* Assim, nas referidas obras, os silêncios nos impelem, por exemplo, a preencher vazios, refletir sobre ambivalências, depararmo-nos com abismos, considerarmos a possibilidade de que nos identifiquemos com as angústias dos seres de papel, advindos do complexo contexto no qual dos devires (e porque não dizer também nós) estão (estamos) inseridos. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas *involuir* é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, «entre os termos postos em jogo, e sob as relações assimiláveis» (Deleuze e Guattari, 1997, p. 15). É importante ressaltar que os teóricos apresentam a expressão «*involuir*», não como regressão de um ser mais diferenciado para outro menos diferenciado, mas como uma forma de evolutiva, realizável entre seres heterogêneos. Portanto, os devires-animais envolvem, sobretudo, no sentido de provocar questionamentos através de subjetividades, inferências e mensagens implícitas, que vão além da palavra.

Por exemplo, silenciar, em «Boi da cara preta», é renunciar a uma realidade opressora, é desatar as amarras que o escravizavam, é fechar-se sobre si mesmo para dizer mesmo sem dizer:

O Matador não respondeu (...). Da cama, o Matador não dizia nada (...). Nem ao menos deu conselhos ao filho, como era de se esperar limitou-se a soltar um mugido, quando o menino se despediu (...). Quando foi dar a notícia ao pai este não disse nada (Carvalho, pp. 70-71).

Conforme será explicitado mais detalhadamente um pouco mais adiante, diferente de Gregor Samsa, é Matador quem «pensativo, sentado à beira da cama, de cuecas, camiseta e botinas amarradas até o tornozelo» (p. 70), posteriormente se isola e abandona a família, tal qual ele abandona a sociedade que lhe transformara em uma máquina de matar. Entretanto, essa atitude pode ser interpretada devido ao fato de que todo o aprisionamento vivenciado por ele construiu «(...) homem trabalhador, mas um ser sem voz, fato que desde cedo contribui para caracterizá-lo como um animal» (Maggi e Silveira, 2013, p. 56).

Em se tratando de Gregor Samsa, é a família quem silencia, buscando, entre outras medidas, o isolamento do devir-inseto:

A porta ainda foi fechada com a bengala e então enfim tudo ficou quieto. (...) Em todo caso, o silêncio prevalecia, embora com toda certeza o apartamento não estivesse vazio. (...) «Você, hein, Gregor!», bradou a irmão de punho erguido e com o olhar severo. Eram as primeiras palavras diretas que lhe dirigia desde a transformação. (...) Gregor continuava ali, deitado, prostrado, ao redor o silêncio. (...) A mãe e a irmã recomendavam o silêncio uma à outra. (...) O tempo todo concentrado apenas em rastejar depressa, ele mal reparava que não era incomodado por nenhuma palavra, nenhum grito de sua família (Kafka, 2009, pp. 55-101).

A única pessoa que rompia com o silêncio e, inclusive, dirigia-se a Gregor Samsa com relativo carinho era a faxineira, uma velha viúva. É significativo o fato de a empatia vir justamente de alguém que, segundo a voz narrativa, «em sua longa vida devia ter superado as piores situações com a ajuda de sua notável robustez» (p. 89). Logo, infere-se que, a considerar as questões de gênero e classe social, a personagem tenha atravessado

diversas intempéries financeiras e discriminatórias e, portanto, não apresentar surpresa diante do devir-inseto, pois, provavelmente enfrentou e viu situações tão ou mais absurdas que aquela, haja vista as mazelas que são fomentadas e geradas no sistema social que está sendo criticado na obra. O que poderia escandalizar uma mulher velha, viúva e pobre que precisa, literalmente, limpar as sujeiras produzidas por famílias que, sob a aparente perfeição, escondem monstros e segredos? Logo, seria ela uma personagem livre dentro daquele espaço, onde o transitar entre os cômodos e, sobretudo, o quarto de Gregor Samsa, era uma atividade sem empecilhos.

É pertinente enfatizar as vozes e as expressões corporais dos devires. Elas acompanham as metamorfoses e podem ser interpretadas como uma metáfora para discursos que almejam romper com o *status quo*. Ou seja, quando o indivíduo se conscientiza da exploração na qual estava inserido e almeja libertar-se, os demais, que em não raros casos também estão aprisionados ou acomodados à situação, não compreendem. Em *A metamorfose* (Kafka, 2007) observamos:

Ao responder, Gregor se assustou com a sua própria, que era nitidamente a mesma voz, porém agora, como se vindo do fundo, mesclava-se a ela um guincho aflitivo, impossível de reprimir, que só num primeiro momento deixava as palavras soarem inteligíveis, para corrompê-las em seguida com seu eco por trás de cada emissão, de tal maneira que a pessoa não sabia se tinha escutado direito. (...) avançava tão devagar; e quando ele afinal, numa fúria quase animalesca, projetou-se para frente com todas as forças. (...) Os senhores entenderam uma única palavra? (...) Era uma voz de animal. (...) Mal isso aconteceu, ele experimentou, pela primeira vez naquela manhã, algum conforto físico; as perninhas encontraram chão firme abaixo de si; e obedeciam de pronto, como ele notou com satisfação, até faziam força para levá-lo aonde quisesse (pp. 35-52).

Na obra de Carlos Carvalho, identificamos:

Isto posto, debruçou-se sobre o prato devorando a comida, sem dar ouvido à mulher (...). Ruminava um último pedaço de carne, a boca lambuzada de molho, como uma ferida aberta sangrando. Bufando sempre, foi estirar-se na rede armada na sala (...). Limitou-se a soltar um mugido quando o menino se despediu (...). Até o banho semanal abandonou, acabando por impregnar a sala com um cheiro forte de animal suado (Carvalho, 1975, pp. 70-71).

É perceptível como a crítica à própria realidade e a problematização do sistema exploratório provocam mudanças significativas no sujeito. Ademais, a análise crítica das narrativas nos faz refletir que a crise espiritual e de consciência não está restrita a uma classe social, haja vista o fato de Gregor Samsa ter condições financeiras e de moradia relativamente melhores que a de Matador. Entretanto, ambos, arrimos familiares, são proletários, pois recebem salário, vendem a força de trabalho e não detêm os meios de produção. Assim, por um lado, Gregor Samsa conscientiza-se de que tanto vivia em um ambiente pseudoburguês quanto em uma família fingidamente amorosa e que os bons momentos compartilhados com ela, ficaram no passado. Por outro, Matador não possui qualquer boa recordação ou reconhecimento profissional. O trabalho levou-lhe a juventude e qualquer possibilidade de sonho ou afeto.

No trânsito desses silêncios, os personagens compartilham estados de solidão, estão relegados a pequenos espaços nos quais os devires se afiliam cada vez mais. A cama, o canapé e o quarto, no caso de Gregor Samsa, e a cama, a rede e a sala, em se tratando de Matador, apresentam-se como espécies de casulos nos quais os processos metamórficos se associam aos estados ontológicos, à alteridade e à outridade, fomentando, assim, inquietações e a necessidade de libertação. É possível considerar tais objetos e ambientes como duas outras heterotopias (Foucault, 1967) relacionadas a pequenos momentos, pequenas parcelas de tempo —heterocronias—, associadas a vertentes fugazes, transitórias, passageiras e que, conforme o sistema que elas pressupõem de abertura e encerramento, tornam-se tanto herméticas quanto penetráveis. Também é importante trazer à baila o conceito de que as heterotopias podem servir de forma velada e curiosa para *exclusão* —algo considerável em ambas as narrativas.



Fig. 2. Franz Kafka hacia 1917

Logo, é através dessas heterotopias que, iniciada a transformação, tanto em Kafka quanto em Carvalho, o silêncio prevalece. Embora Gregor Samsa nos brinde solilóquios ao longo de toda a metamorfose, conforme o próprio recurso dramático indica, está sendo verbalizado o que se passa na consciência do personagem, tanto em primeira como em terceira pessoa. Apesar de a voz narrativa heterodiegética se alternar com a articulação dos pensamentos e das vozes das outras pessoas em cena, os diálogos são escassos. Inclusive, a família de Gregor Samsa deixa de falar com ele, sobretudo, porque a metamorfose lhe modifica e lhe retira, pouco a pouco, a voz, já que é um inseto:

O senhor fica entrincheirado aí no seu quarto, responde apenas com monossílabos (...). Só aí voltou a recuperar o domínio sobre si mesmo e emudeceu, pois agora precisava ouvir o gerente (...). «Os senhores entenderam uma única palavra?» (...) «Era uma voz de animal» (Kafka, pp. 42-101).

A indiferença, gerada pelo silêncio, da família, coaduna-se com a rejeição e o posterior abandono de Gregor Samsa à sua própria sorte, ou melhor, à morte. O gerente da firma também silencia ao não retornar mais à casa para ter notícias do funcionário. A única pessoa que lhe dirige a palavra e aparenta não o temer ou rejeitá-lo é a faxineira que lhe chama, carinhosamente, de «bichão».

Já Matador verbaliza a decisão de deixar de trabalhar, assim como os motivos, ainda no primeiro dia, mais especificamente, na hora do almoço, e depois à noite, quando avisa à mulher que não vai dormir na cama de casal. A partir de então, entrega-se por completo à animalização e ao silêncio. Se por um lado Gregor Samsa, ao metamorfosear-se, é excluído pela família e sofre por isso, por outro, podemos inferir que Matador é quem rejeita os familiares, que buscam contato:

O matador não respondeu (...). No dia seguinte, inútil qualquer argumento, a mulher levantou cedo, lavou o menino, vestiu-o com a roupa de domingo e foi levá-lo ao emprego. Da cama, o Matador não dizia nada: observava o movimento dos dois. Nem ao menos deu conselhos ao filho, como era de se esperar. Limitou-se a soltar um mugido quando o menino se despediu. À noite, acomodou-se na rede e avisou a mulher que não dormiria na cama de casal. Desde então não voltou ao quarto e, quando a mulher insistia, enfurecido ameaçava bater-lhe (...). Quando foi dar a notícia ao pai, este não disse nada (Carvalho, 1975, pp. 71-72).

Os protagonistas estavam exaustos da vida que levavam, do fardo que sustentavam ao serem os provedores da casa e por se anularem em detrimento dos outros. Exilados dentro da própria casa, um ambiente familiar que se modifica para um cenário não familiar, Gregor Samsa e Matador, experimentam instabilidade e transgressão de uma realidade apavorante, um mundo no qual absurdos são naturalizados em detrimento da exploração humana, da coisificação do homem e da valorização das máquinas. Quer dizer, a reificação do homem, que remete à

submissão excessiva do ser humano ao sistema vigente, que acaba por transformá-lo numa peça inumana de uma engrenagem menos humana ainda. Quando Gregor se dá conta de sua triste condição, já está reduzido a uma coisa, sendo impossível convencer alguém de que, por trás de sua aparência horrível, ainda existe um ser humano. Pela reificação, Kafka sinaliza para a pressão desumanizadora do mundo contemporâneo, assoladora do espírito contestador do homem, forçando-o a adaptar-se à infeliz condição de mais um artefato da gigantesca maquinaria capitalista (De Paula, 2009, p. 12).

Em relação a Matador, a reificação alcançará, em um breve futuro, o próprio filho «tão miúdo, mal se aguentando nas pernas como um terneirinho» (Carvalho, 1975, p. 71), mas que assim como o pai que «Tantos bois matara que tinha as mãos manchadas: o sangue entranhara na pele como tatuagem que nem água nem sabão conseguiam limpar» (p. 70), segurará a faca com a mesma segurança e precisão e também terá as mãos tingidas de sangue.

No caso de *A metamorfose*, os parentes consideravam Gregor Samsa com alguma serventia até quando eles puderam usufruir do dinheiro que ele lhes proporcionava. O espanto, o medo ou o susto dos personagens se dá pelo fato de eles se depararem com um inseto gigante, mas não pelo fato de um ser humano haver se transformado em um monstro. O gerente, que havia ido até a casa da família para saber o porquê do atraso de Gregor Samsa, ignora o funcionário e nunca mais retorna ao apartamento, enquanto mãe, pai e irmã seguem em silêncio, deixando o protagonista preso dentro do quarto. O grande problema para eles é escondê-lo, isolá-lo da visão das outras pessoas. Em momento algum eles se questionam por que aquele acontecimento se abateu sobre suas cabeças nem se preocuparam em procurar ajuda ou solução, embora em determinada passagem a mãe verbalize a esperança de que o processo possa ser revertido: «Eu penso que seria melhor tentar manter o quarto do jeitinho que estava antes, para que Gregor Samsa, quando voltar de novo para a gente, encontre tudo inalterado e possa ainda mais rápido esquecer esse intervalo de tempo» (Kafka, 2009, p. 73). A irmã de Gregor Samsa demonstra, inicialmente, compaixão e, até determinado ponto, considera ainda estabelecido algum grau de parentesco. Contudo, com o passar do tempo, ela também o abandona, sentindo por ele rejeição e ódio

não dá mais para continuar assim. Se vocês por acaso não enxergam desse jeito, eu enxergo. Não quero usar o nome do meu irmão com esse monstro, então só digo uma coisa: temos que nos livrar disso. Tentamos o que era humanamente possível para criá-lo e suportá-lo, acho que ninguém tem o menor direito de nos condenar. (...) «Temos que nos livrar dessa coisa» (...) «Que vá embora», a irmã gritou, «é o único jeito, pai. Basta se livrar do pensamento de que é o Gregor. Ter acreditado nisso durante tanto tempo, essa no fundo é a nossa desgraça. Mas como essa coisa pode ser o Gregor? Se fosse o Gregor, já teria entendido há muito tempo que é impossível a convivência com pessoas com um bicho desses, e teria partido por vontade própria. Então não haveria mais irmão, mas podíamos seguir tocando a vida e preservar sua memória. Mas assim, fica esse bicho nos seguindo, expulsa os inquilinos, com certeza quer tomar o apartamento e nos deixar dormindo na rua (pp. 98-100).

Nesse sentido, a desgraça da família é precisar abrigar em casa uma presença incômoda que não lhes permite levar uma vida normal. De filho amado, Gregor Samsa passa a ser um estorvo que gerou uma situação irremediável e insustentável. O isolamento foi insuficiente para manter a normalidade. Seria preciso eliminá-lo. Entretanto, «a lei das obrigações familiares mandava engolir a repulsa e tolerar, nada além de tolerar» (p. 83). Assim, cada vez mais abandonado, o devir-inseto definha.

Em «Boi da cara preta», a mulher de Matador, após se deparar com o marido metamorfoseado, tal qual os personagens da obra kafkiana, recua assustada. Porém, embora naturalize o fato, busca auxílio e encontra uma solução insólita:

No dia seguinte, ainda estremunhada, foi à casa da comadre, amiga de anos, pedir conselhos. Depois de muita conversa, voltou aliviada. Na ausência do filho, entrou na sala, aproximou-se do marido que bufava num canto, acariciou-o, deu-lhe açúcar e, aos poucos, conseguiu amansá-lo. Atou-lhe uma corda no pescoço e conduziu-o carinhosamente ao matadouro, onde vendeu por um bom preço aquele boi forte, malhado, de cara preta, dono de grossa e tentadora carótida (Carvalho, 1975, p. 72).

O inesperado irrompe ao nos inteirarmos de que a comadre, a par da situação, aconselha a mulher de Matador como se o evento metamórfico fosse algo cotidiano, tal qual uma receita caseira. Os silêncios, os abismos e os vazios, próprios do texto literário, provocam ambivalências, dúvidas e diversos caminhos interpretativos: a amiga de anos também havia vivenciado ou vivenciava a mesma situação, já que a esposa voltou aliviada? Por que a conversa se demorou? A mulher enxerga o animal ainda enquanto marido e, ao mesmo tempo, o marido enquanto animal? Ela fora carinhosa com o ser humano ou com o boi? A inquietação se estabelece diante da naturalidade da mulher ao vender o boi-marido e aguardar a vez do filho. O horizonte de expectativas do leitor é confrontado ao ser construída uma cena na qual a tensão é exasperada pelo conflito entre ternura e violência, surpresa e maldade, angústia e frieza.

Enquanto humanos, Gregor Samsa e Matador eram obedientes, fiéis, metódicos, treinados, submissos, vítimas da selvageria da sociedade e da família que lhes sugava as finanças ou, pelo menos, lhes colocavam como únicos provedores. Metamorfoseados, a situação parece se manter idêntica, pois nenhum dos dois tem forças para enfrentar o sistema, apenas se entregam, domesticados, a uma força maior que os levará, finalmente, à liberdade. O caos, a ausência de sentimentos amorosos ou de compaixão oprime ainda mais os protagonistas. Assim, nos inclinamos a refletir que:

Estratificada, caótica e conturbada, a sociedade moderna é signo da segregação, da miséria e de outras contradições que interferem diretamente nas relações humanas, no comportamento e nas formas de interação social. É o palco da luta pela sobrevivência e de outras situações extremas que põem em xeque condutas morais do indivíduo.

Neste cenário, a violência adquire um estatuto de normalidade. No espetáculo da vida, o ser humano é um ator em cena na luta pela sobrevivência. Assim, em clima de combate permanente, consciente ou inconscientemente, o homem parece perder suas referências humanas e ser submetido às leis da natureza, da selvageria e da brutalidade. Em outras palavras, o homem, vítima das leis da selva, é animalizado pela sociedade (Da Silva, 2017, p. 46).

O mundo no qual habita Gregor Samsa e Matador é selvagem e predatório. O absurdo se insinua mais para a realidade empírica do que para a ficção. Contudo, apesar da afronta à lógica, ao cognoscível, as narrativas são lúcidas. As vozes narrativas se mantêm plenamente focadas na psicologia dos personagens, intacta, mesmo depois que eles se entregam ao fato incontrolável da animalização. No caso de Matador: «o boi ora figura como humano, ora assume postura de um animal deslizando entre conceitos operatórios concretos e pré-conceitos ou intuições» (Maggi e Silveira, 2013, p. 55). Já o personagem de Kafka aparenta ter mais consciência do que ocorre ao seu redor, reflete até o último momento, sobre a vida, sobre seus esforços para ser bom empregado, um bom filho, pagar as dívidas, reconquistar (tal vez?) o amor dos parentes, ser reintegrado ao seio familiar. Ele não compreende o porquê de tanta violência e demonstração de medo:

E, num pânico de todo incompreensível para Gregor, a irmã deixou a mãe de lado, chegou mesmo a empurrar sua cadeira, como se preferisse sacrificar a mãe a ficar perto dele, e correu atrás do pai que também se levantou, provocado única e exclusivamente pelo comportamento dela, e posicionou os braços a meia altura à sua frente, na tentativa de protegê-la.

Mas Gregor não pretendia de modo algum amedrontar quem quer que fosse, muito menos a irmã. (...) Lembrou-se de sua família com intensa ternura e amor. Sua posição a respeito da necessidade de seu desaparecimento era na medida do possível ainda mais convicta do que a da

irmã. Ficou nesse estado meditando, vazio e tranquilo, até que as três horas da manhã soaram no relógio da torre. Ainda presenciou o despontar da claridade matutina do lado de fora da janela. Então, independente de sua vontade, sua cabeça pendeu toda para baixo e suas narículas expeliram sem força seu último suspiro (Kafka, 2009, pp. 100-103).

Enquanto Gregor Samsa exalava amor e desejo de retorno aos braços da família, os parentes o repudiavam, sentiam ojeriza, asco e horror ao que ele se tornara. O abandono e a rejeição da família se materializaram numa depressão que lhe tirou a vontade de comer e de viver:

Gregor já não comia quase nada. Só quando por acaso topava com a comida disponível é que abocanhava de brincadeira uma porção, que mantinha na boca horas a fio e depois cuspiu fora, na maior parte das vezes. A princípio pensou que era tristeza com o estado de seu quarto que o impedia de comer, mas foi justo com as mudanças do quarto que ele se conformou mais depressa. (...) «Eu tenho sim vontade de comer», Gregor disse a si mesmo, muito preocupado, «só que não essas coisas. Como comem esses inquilinos, e eu aqui definhando! (...) «Vejam como ele estava magro. Já fazia um bom tempo que não comia nada. A comida voltava do jeito que ia». De fato, o corpo de Gregor estava bem achatado e seco, e só agora é que repararam nisso (...) (Kafka, 2009, pp. 90-104).

A vontade de viver esvai-se com a dissolução do elo familiar entre Gregor Samsa e os parentes. Mesmo recluso no quarto, ele mantém a esperança de continuar integrado ao ambiente onde viveu até a fatídica manhã. A tristeza que lhe acomete advém da falta de carinho, atenção e falta de compreensão por parte daqueles que deveriam estar preocupados em ajudá-lo. Os laços afetivos se esfacelam, assim como ocorre o esfacelamento do eu, devido à alienação, desenvolvido por meio do dinamismo dos episódios metamórficos no cronotopo.

Em meio à solidão, rejeitado, nesses desdobramentos do eu, a consciência de Gregor Samsa mantém-se intacta, embora o instinto e o comportamento animais afluam em determinados momentos, devido ao processo da metamorfose:

Com efeito, lá estava uma tigela cheia de leite fresco, no qual algumas migalhas de pão boiavam. Por pouco não riu de tanta alegria, pois continuava com uma fome ainda maior do que estava pela manhã, e na mesma hora mergulhou a cabeça no leite, até quase os olhos. No instante seguinte, porém a retirou, desapontado; não apenas comer lhe era difícil (...), mas também acima de tudo não lhe apeteceu em absoluto o leite, que antes era a sua bebida favorita, e na certa por isso a irmã lhe trouxera, de modo que ele, meio enjoado, deixou de lado a tigela, voltando a se arrastar para o centro do quarto (...). Havia ali alguns legumes passados já meio apodrecidos; ossos da última ceia recobertos de molho branco ressecado; uma porção de passas e amêndoas; um queijo que há dois dias Gregor julgara intragável; um pedaço de pão duro, uma fatia de pão com manteiga e outra fatia de manteiga e sal (...) «Será que minha sensibilidade diminuiu?», pensou, e sorveu ávido o queijo, que acima de todas as outras comidas o atraía imediata e energeticamente. Com rapidez, e após o outro, vertendo lágrimas de contentamento, ele devorou o queijo, os legumes e o molho; os alimentos frescos, ao contrário, não agradavam o seu paladar, ele mal podia suportar-lhes o cheiro, e teve até de afastar para o lado as coisas que queria comer. (...) Era por ser um animal que a música o atraía tanto? (...) Lembrou-se de sua família com intensa ternura e amor (Kafka, 2009, pp. 57-102).

Instinto e racionalidade travam uma disputa bélica cujo campo de batalha está conformado pelo corpo e pela mente. O conflito entre o amor e a decepção entre a esperança de ser reintegrado e a quase certeza do abandono absoluto posicionam o protagonista no entre-lugar do animal e do humano. O limiar entre a animalização e a humanidade estabelecem a tensão, em especial, no espaço psicológico do personagem. Reconhecer-se enquanto inseto não é problemático para Gregor Samsa, mas insustentável era não ser enxergado enquanto membro da família.

É perceptível a personalidade sensível, amável, amorosa e empática ao devir-animal. Ao longo da narrativa, ele se angustia quando percebe o esgotamento físico e emocional da irmã, sempre ociosa, que nos últi-

mos meses arrumou um emprego e, depois, dedicou-se a cozinhar para os inquilinos —o aluguel dos quartos também era uma novidade—, junto com a mãe. O retorno ao mercado de trabalho por parte do pai e a sua impotência diante da situação martirizam o devir-inseto, embora o sentimento por parte dos demais para com ele seja diferente. A família o abandona, trancafiando-o no quarto que, no início do texto era um «abrigo humano e normal em tudo, só um tanto quanto pequeno» (Kafka, 2009, p. 31) e que depois foi, assim como ele, metamorfoseando-se, sendo entregue à própria sorte, ao silêncio e à escuridão:

(...) disse Gregor com seus botões e, enquanto olhava fixo a escuridão à sua frente (...). De manhã, quando as portas estavam trancadas, todos queriam entrar, agora, (...) ninguém mais vinha, mesmo com as chaves do lado de fora (...) o quarto alto e despojado, no qual era forçado a permanecer deitado contra o rés do chão, angustiava-o. (...) a porta da sala (...) era em geral aberta para que, deitado no escuro do seu quarto, não visível da sala, ele pudesse ver a família reunida na mesa iluminada e escutar suas conversas (pp. 57-83).

Os contrastes entre claro-escuro reforçam a ambientação e a atmosfera relacionadas ao abandono e à exclusão. Aquele que se apresenta inadequado ao sistema deve ser descartado, tal qual um objeto sem serventia. É interessante considerar a seguinte analogia: A população produz um volume imenso lixo e não sabe o que fazer com ele, logo, a única saída é entulhá-lo em locais distantes da visão. Entretanto, há pessoas que vivem desse lixo, precisam dele para sobreviver, pois também, em certa medida foram descartadas. Gregor Samsa seria esse lixo e a faxineira a parcela humana que sobrevive dele. O quarto pode ser visto como lixões onde restos de vida são lançados e esquecidos:

(...) quem teria tempo para se ocupar com Gregor além do estritamente necessário? (...) A irmã agora, (...) antes de sair correndo para a loja (...) empurrava para dentro do quarto às pressas, com o pé, algum resto de comida qualquer, que à noitinha ela botava para fora com vassourada, nem reparando se a comida por acaso havia sido provada ou —caso mais frequente— continuava perfeitamente intacta (...) (no quarto) Trilhas de sujeira se estendiam pelas paredes, em toda parte cresciam montinhos de pó e lixo. Gregor se posicionava de maneira a deixar patente sua insatisfação. Mas poderia ficar ali parado uma semana, sem que a irmã se emendasse; ela enxergava a imundície tanto quanto ele, porém estava determinada a ignorá-la (pp. 85-88).

As violências simbólicas, explícitas e subliminares se alternam à medida que a situação do devir-animal impede o retorno da normalidade do núcleo familiar. A dedicação de Gregor Samsa que trabalhava dia e noite, chegando a ficar na penúria, era o alicerce para a ociosidade e os luxos dos parentes. Quando ela não foi mais possível, ele passa a ser considerado um objeto sem valor, entulhado no «quarto das tralhas». É subliminar e sutil o contraste —destacado no fragmento— entre escuro/iluminado e o fato de que do ângulo da sala não ser possível ver o quarto, mas deste cômodo ser possível ver e ouvir as pessoas reunidas. A violência explícita chega às vias de fato tanto com os insultos por parte da irmã, quanto quando o pai lhe dá pontapés e atira-lhe maçãs. Se por um lado, Gregor Samsa conserva as faculdades cognitivas, por outro, a consciência de Matador é esfacelada, levando-o a agir de modo mais instintivo e animalesco:

Isto posto, debruçou-se sobre o prato devorando a comida (...). O Matador não respondeu. Ruminava o último pedaço de carne, a boca lambuzada de molho, como uma ferida aberta sangrando. Bufando sempre, foi esticar-se na rede armada na sala.

Da cama, o Matador não dizia nada: observava o movimento dos dois. Nem ao menos deu conselhos ao filho, como era de se esperar. Limitou-se a soltar um mugido quando o menino se despediu (...).

Desde então não voltou ao quarto e, quando a mulher insistia, enfurecido, ameaçava bater-lhe (...).

Enrolado na rede, só os bicos das botinas de fora, olhou para o filho como se não entendesse. Depois fechou os olhos e o rapaz pensou que havia adormecido.

Quem não tinha sossego era a mulher, que do marido agora via apenas o rosto, já que dormia vestido, não tirava as botinas nem falava com ninguém. Até o banho semanal abandonou, acabando por impregnar a sala com um cheiro forte de animal suado (Carvalho, 1975, pp. 70-71).

O uso do advérbio «como», no primeiro momento, estabelece uma comparação que dialoga com o sangue que lhe manchara de modo permanente as mãos, assim como reforça a animalização do personagem, complementada pelos verbos «bufando» e «ruminava» e pelo substantivo «mugido», assim como o comportamento do devir-animal. É perceptível a existência da economia verbal por parte de Matador, devido ao trabalho, pois, diferente de Gregor Samsa que era caixeiro viajante e precisava se comunicar, queria estabelecer diálogo e possuía certa educação formal, Matador era de pouca ou nenhuma palavra e, aparentemente, não possuía muita instrução. Entretanto, ele é bastante seguro e incisivo quando decide abandonar o serviço: «À mesa, anunciou que não ia mais trabalhar (...). Agora estava cansado. Passava o cargo ao filho» (Carvalho, 1975, p. 70). Aos poucos, ele também abandona a família, recolhe-se, enclausura-se na rede, mas segue sendo uma figura de autoridade, embora em processo de transformação: «quando a mulher insistia, enfurecido ameaçava bater-lhe (...). Resignada, a mulher aceitou a situação. Não falou mais no assunto» (p. 71). A obediência, o medo e/ou o respeito da mulher e do filho são constantes e, diríamos, imutáveis. Os atos violentos enquanto animal também abrem precedente a dúvidas. Eles surgiram devido à metamorfose —e à plena entrega ao instinto— ou já faziam parte da personalidade do protagonista? Segundo Maggi e Silveira:

A forma como o matador (...) se comporta e emite sinais junto aos pares, tanto na hora da refeição quanto na sua retirada para o descanso, desconstrói um lugar imaginado ou antes não identificado, ao mesmo tempo em que possibilita a criação, pelo leitor, de um personagem que experimenta outro momento de sua existência (2013, p. 59).

No liame entre o sonho e a loucura, a uniformização do humano, as tentativas de domesticação, as representações de poder, os conflitos entre subalternização e liberdade compõem os diálogos existentes entre Kafka e Carvalho. Em meio a aproximações e distanciamentos provocados pela literatura, temas, motivos, estruturas e elementos se alternam, repetem-se, metamorfoseiam-se, reconstroem-se, visitam as páginas dos escritores que se dispõem a falar sobre aflições humanas.

Com a morte, Gregor Samsa se liberta das obrigações e da busca por atenção e carinho dos familiares. Liberta-se deste mundo de exploração, da profissão desgastante, da indiferença da sociedade, da tensão do comércio —que para ele era maior do que o trabalho na loja. Ainda lhe tocava o «tormento das viagens, a preocupação com as conexões dos trens, a comida péssima, sem hora certa, o contato humano sempre alterado, nunca permanente, nunca chegando a ser afetuoso» (Kafka, 2009, p. 32). A mecanização dos gestos, a ausência de afeto entre as pessoas, o interesse material nas relações interpessoais, a rotina quase robotizada da sociedade. Essas angústias corroíam Gregor Samsa, que apenas parou para refletir sobre elas quando se viu impossibilitado de levantar-se e agir conforme um autômato. É possível inferir que o isolamento do protagonista, em certa medida, indicava o aprisionamento dos parentes. Portanto, após o último suspiro do inseto gigante, «saíram juntos do apartamento, o que já não faziam há meses» (p. 108).

Matador também reflete sobre o fato de não ter vivido, mas sim existido para exercer um trabalho repetitivo, que não lhe dava espaço para olhar para si enquanto humano. Agora, liberto da responsabilidade de prover o lar, quais seriam suas vontades? Alguma vez teve sonhos? A necessidade de sobreviver lhe roubou um dos bens mais preciosos, intangíveis e irrecuperáveis que temos: o tempo. Abstração esta que parece reservar aos que ficam futuros análogos aos dos antecessores. Se em «Boi da cara preta» a esposa, sem remorsos, compra bens materiais e objetos para quando chegar a vez do filho ser levado ao matadouro, em *A metamorfose*, a família de Gregor Samsa pensa em arranjar um casamento para Grete que, provavelmente, será a encarregada de garantir o bem-estar, a aposentadoria, dos pais.

Em ambos os textos, a transformação, senão prazerosa, é aliviadora, é um bálsamo em meio a tantas tensões. Os deslizos pelas situações e pelos acontecimentos dos quais eles não têm controle diante de um contexto de crise, exasperam o conflito social e a pressão psicológica que nos fazem questionar a condição humana tanto dos protagonistas quanto dos personagens secundários. O homem, entorpecido pelas demandas de um mundo individualista e repleto de menosprezo pelos sujeitos, depara-se com a solidão e o abandono. Em Kafka, encontramos «a problematização das situações de impotência do indivíduo face ao poder absoluto reinante em sua vida ameaçando-a de destruição, sem encontrar uma saída para esse tipo de alienação infinita» (De Paula, 2009, p. 12). Em Carvalho, deparamo-nos com situação semelhante, mesmo considerando que, diferentemente do escritor tcheco, ao invés do ambiente pseudoburguês, constrói-se um cenário familiar aparentemente no limite das finanças, por ser pobre e habitar uma casa com poucos móveis e eletrodomésticos, haja vista o fato de, no final, sermos informados de que a esposa, com o dinheiro da venda do boi, ter

comprado uma televisão e uma geladeira. Vide que a voz narrativa não utiliza o adjetivo «novas», levando-nos a inferir que esses aparelhos não existiam antes.

O devir-inseto e o devir-boi esvaem as linhas que marcavam a fronteira entre o humano e o animal. Eles destravam portais e evocam desdobramentos desde o ponto de vista filosófico, religioso, existencialista, científico e transcendental. O devir-animal, pulsante nos personagens, aguardam o momento exato para revelarem-se, para estabelecerem um ponto de encontro entre as bifurcações dos processos metamórficos.

Em meio a alternativas e possibilidades, a compreensão da própria vida enquanto fracasso é evidente tanto em «Boi da cara preta» quanto em *A metamorfose*. Embora os processos metamórficos sejam incontroláveis e os personagens estejam passivos diante do inexorável, Gregor Samsa, por estar mais aprisionado física e emocionalmente ao espaço familiar, reluta mais para aceitar a necessidade de libertar-se. Matador, por outro lado, decide, desde o princípio, livrar-se dos incômodos. Ambos se entregam ao *conforto* promovido pela nova pele que lhes reveste e que, em algum momento, eles desejaram. De acordo com Monteiro:

O duplo não representa absolutamente nada de material, mas está situado no reino do desejo, naquilo que não sou, mas busco ser, porque sempre fui. É um estar e ser, algo que se mostra e se oculta. Por fim, é uma representação que se fala através do apagamento, do simulacro (2012, p. 101).

Portanto, nas obras em tela, o duplo apresenta também um dos princípios do devir-animal, conforme Deleuze e Guattari (1997, p. 39): «É o afecto em si mesmo, a pulsão em pessoa, e não representa nada. Não há outras pulsões que não os próprios agenciamentos». Revelar e esconder formam parte do jogo literário. Hiatos e silepses, elipses e zeugmas, anáforas e catáforas literárias constroem a tessitura da diegese, repleta de pontos cegos, inferências e suposições.

Nesse bestiário pululam devires e animais. O duplo se materializa no devir-animal por meio do desejo, do reconhecimento do fracasso, das pulsões, da possibilidade de alternativas e, sobretudo, pela busca pela liberdade. A ausência de espelho em ambos os lares —objeto tão presente e relacionado ao duplo— não impediu que os protagonistas se confrontassem consigo mesmos. Eles mergulharam dentro de si, bifurcaram-se e se encararam, perceberam a animalização a partir das sensações. O olhar do outro pouco influenciou no autorreconhecimento e nas reflexões sobre a própria sorte.

Embora existisse no quarto de Gregor Samsa uma janela que era constantemente aberta, ele, em momento algum cogitou fugir ou abandonar a casa. A morte, diante do irreversível e da vida angustiadora, era o caminho mais viável para libertá-lo do fardo familiar e libertar a família do fardo que ele se tornara: «Sua posição a respeito da necessidade de seu desaparecimento era na medida do possível ainda mais convicta do que a da irmã» (Kafka, 2009, p. 102). O único desaparecimento possível estava atrelado ao fim da vida, pois ele jamais conseguiria viver longe daquele ambiente.

Os momentos finais da narrativa de Carvalho, além da ideia de libertação, também abrem precedentes para uma ressalva inquietante, no tocante à perda da racionalidade e à liberdade, inclusive, de pensamento:

O Matador, este, ao entrar no corredor, viu ao longe o filho que o esperava à porteira, a lâmina brilhando ao sol, as mãos tingidas pelo sangue dos seus antecessores. Equilibrando-se nas patas, sentiu no flanco a picada da vara que o instigava a seguir. Baixou a cabeça, raspou o solo com o casco e arremeteu em direção à faca, que o recebeu sem tempo de um mugido (Carvalho, 1975, p. 72).

Estaria mesmo esfacelada a consciência de Matador, ou ele se atirou para o sacrifício final, desta vez enquanto suicídio, buscando a liberdade irrevogável? O protagonista, neste sentido, também pode ser entendido da seguinte maneira:

(...) é o sacrificador, o matador de bois que os mata e os devora, assimilando não apenas o sangue que vai se impregnando em suas mãos, mas também a alma dos vencidos, transformando-se, afinal, em vítima do golpe certo e sacrificial, desferido por seu próprio filho no brete do mata-douro (Maggi e Silveira, 2013, p. 57).

O entre-lugar entre o humano e o animal, portanto, leva-nos a retornar para algo discutido no início deste artigo: o entre-lugar e a liberdade do escritor latino-americano e suas influências que, na verdade, são as tensões de todos os escritores (a generalização aqui é usada sem qualquer receito de reducionismo), pois fazem parte da literatura. Elas podem remeter, assim como as análises expostas sobre as obras em pauta, prisão e liberdade. Conforme Santiago (2000, p. 25): «O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível». Neste dilema entre o que é possível ver e o que está oculto, ainda segundo o referido teórico: «O invisível torna-se *silêncio* em seu texto, a presença do modelo, enquanto visível é mensagem, é ausência do modelo» (2000, p. 25). A influência de Kafka, portanto, estaria presente na obra de Carvalho, por exemplo, quando consideramos o processo metamórfico, o devir-animal, a crítica à exploração da força de trabalho do homem e na crise existencial motivada pela conscientização da própria realidade. Entretanto, o oculto se revela na transgressão e nas perspectivas outras trazidas pelo autor brasileiro: a figura do boi, referência trazida da cultura popular, a frieza da esposa ao comprar os eletrodomésticos e aguardar a vez do filho, a figura de autoridade que Matador exerce até, praticamente, o final da narrativa.

Santiago (2000, p. 22) afirma também que «as leituras do escritor latino-americano nunca são inocentes. Não poderiam nunca sê-lo». Tal característica é perceptível quando o leitor identifica no segundo texto não a imitação, mas a assimilação dos elementos da fonte marcando a diferença e fomentando a originalidade do segundo autor, enfatizando a literatura enquanto representação ao invés de imitação. Em lugar de influências, mais vale dizer confluências. Podemos considerar que não havia uma tradição autóctone relacionada à literatura escrita com gêneros e modos distintos, mas havia uma tradição oral permeada por histórias sobrenaturais que formavam e formam parte do imaginário coletivo, da idiossincrasia e da cosmovisão de Abya Yala.

## Considerações finais

A *metamorfose* e «Boi da cara preta» podem ser consideradas narrativas que evocam uma inquietação angustiante, que segue ecoando após a virada da última página. As referências imagéticas, grotescas, exageradas, constroem um simulacro da realidade onde coexistem duplos, paradoxos, atração e repulsa. Os devires analisados remetem a concepções de idêntico e diferente, interior e exterior, identidade, alteridade e outridade, nas quais o «eu» se esfacela física e emocionalmente perante as mazelas sociais que coisificam o ser humano.

É inicialmente na causa ignota da transformação dos protagonistas onde subjazem as inquietações, o absurdo, as reflexões sobre a insensatez e a crueldade (intrinsecamente humana), que desembocam na destruição, na nadificação dos personagens. Em seguida, refletimos sobre o fato de que não é a animalização em si que viola as normas da realidade, mas sim as atitudes —que ocorrem *a posteriori*— dos seres que estão no entorno e que, inclusive, também se transformam, perdem a humanidade. A animalização, que parte da violência social em anular os sujeitos, para além da figura de linguagem, provoca tensões entre desumanização e humanização. Homem animal *sapiente* versus homem animal instintivo. As fronteiras entre o humano e o animal além de distorcidas, vão sendo dissolvidas, por meio do estado de sujeição dos indivíduos e da deformidade do caráter daqueles que, aparentemente, estariam ao seu lado.

Os trânsitos desses esfacelamentos e de insensatezes nos impeliram a refletir criticamente sobre o silêncio, o abandono e a liberdade dos personagens que *a priori* estavam inseridos em um corpo social inóspito e *a posteriori* deslizam para um corpo animal acolhedor. Foi perceptível como esses temas estão atrelados a outras vertentes humanas, tais quais as relações de poder e a solidão, advindas de uma sociedade capitalista na qual o sujeito é descartável.

A influência a partir das leituras, das recepções e das traduções de Franz Kafka, portanto, foi de extrema importância para Abya Yala. O autor tcheco e Carlos Carvalho, conforme apresentado, estabelecem diálogos nos quais as problemáticas humanas nos são apresentadas de forma ampliar debates sobre se as manifestações do extraordinário e do absurdo são exclusividade da literatura ou se a realidade é muito mais absurda e extraordinária que a ficção. Em meio a esse corpo social que esfacela o âmagô e o físico dos indivíduos, o embrutecimento da personalidade de Matador pode ser interpretado como um mecanismo de defesa para poder suportar tantas crueldades que, inclusive ele, foi capaz de exercer. Por outro lado, Gregor Samsa mantém o afeto, sentimento ausente na profissão por ele exercida. Dois proletários explorados por um sistema nocivo, predatório e desumanizante. Dois cidadãos comuns cujas vidas se esvaíram devido à incessante busca pela perfeição. Dois profissionais exemplares que, na primeira manifestação de autonomia e de crítica ao sistema, provocaram estranhamento inclusive na família. A partir de então, as metamorfoses foram inexoráveis e

irreversíveis. O devir-inseto e o devir-boi atravessaram um caminho calcado no silêncio e no abandono, para encontrarem a liberdade.

## Referências bibliográficas

- Câmara Cascudo, L. (1939). *Vaqueiros e cantadores: Folclore poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- Carvalho, C. (1975). Boi da cara preta. In C. Carvalho, *Calendário do medo* (pp. 70-72). Porto Alegre: Editora Momento.
- Chevalier, J. (2015). *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* (V. da Costa e Silva, Trad., 27. ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Da Silva, A. M. M. (2017). A simbologia do animal na construção da personagem: o real e o irreal no conto Tigrela de Lygia Fagundes Telles. *Revista a Cor das Letras*, 18(1), 41-56.
- De Paula, C. C. (2009). J.J. Veiga e Franz Kafka: Fabuladores de um mundo «deslucado». *Revista Ecos*, 8, 11-15.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1997). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (S. Rolnik, Trad., Vol. 4). São Paulo: 34.
- Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou* (F. Landa, Trad.). São Paulo: UNESP.
- Freud, S. (1958). Animismo, magia e onipotência das ideias. In S. Freud (E. Davidovich, I. Izeckson, O. Gallotti, G. Parente, Trans.), *Totem e tabu: Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 7 (pp. 1912-1913). Rio de Janeiro: Delta.
- Foucault, M. (14 de março de 1967). *De outros espaços*. [Conferência]. Paris, França. <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault-de-outros-espacos.pdf>.
- Foucault, M. (2004). *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal.
- Hahn, Ó. (1997). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: Estudio y textos*. México, D. F.: Coyoacán.
- Hohlfeldt, A. (1994). A tipicidade na literatura de Carlos Carvalho. In C. Carvalho, *Prosa e poesia* (pp. 7-17). Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL: Movimento.
- Kafka, F. (2009). *A metamorfose* (C. D. Cruz, Trad.). São Paulo: Hedra.
- Maggi, N. R.; Silveira, R. da C. (2013). O realismo animista In *Calendário do medo*, de Carlos Carvalho. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, 26, 1-130.
- Monteiro, M. da C. (2012). Figurações obtusas de sonhos e fantasias: o duplo e o erótico. In F. García; M. C. Batalha (Orgs.), *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés.
- Ribeiro De Sousa, C. H. M., De Brito, E. M.; Ribeiro Santos, M. C. (2005). A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil. *Pandaemonium Germanicum: Revista de Estudos Germanísticos*, 9, 227-253.
- Santiago, S. (2000). O entre-lugar do discurso latino-americano. In S. Santiago, *Uma literatura nos trópicos: Ensaaios sobre dependência cultural* (pp. 9-26). Rio de Janeiro: Rocco.
- Silva, M. F. (1957). *Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malasartes*. São Paulo: Prelúdio.
- Suassuna, A. (2008). *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: PocketOuro.

# Diálogos con Kafka desde el Perú: dos percepciones sobre el lenguaje y *La metamorfosis*

Luis Enrique Landa Rojas

Pontificia Universidad Católica del Perú  
llanda@pucp.edu.pe

Recibido: 22/03/2024  
Aceptado: 22/04/2024

## Resumen

Si bien la tradición literaria peruana no ha ofrecido una constante reflexión académica acerca de la obra de Kafka, sí la alcanza el determinante eco de la universalidad del tópico kafkiano. Es decir, el Perú no es ajeno a la influencia relevante del escritor checo. En el presente texto se reflexiona sobre la manera en la que, a través de manifestaciones estrechamente vinculadas al lenguaje, dos obras literarias contemporáneas toman *La metamorfosis* como referente intertextual para expresar esa influencia dentro de la verosimilitud de su universo propio. En este sentido, fragmentos de la novela *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa, y el soneto «A Grete», incluido en el poemario *Vigilia de los sentidos* (2005), de Jorge Wiese, constituyen dos ejemplos contemporáneos del vínculo entre la literatura peruana y la obra de Kafka.

**Palabras clave:** *La metamorfosis*; *El hablador*; *Vigilia de los sentidos*; intertextualidad; kafkiano.

## Dialogues with Kafka from Peru: two perceptions about language and *The Metamorphosis*

### Abstract

Although the Peruvian literary tradition has not offered a constant academic reflection on Kafka's work, it is touched by the decisive echo of the universality of the «Kafkaesque» topic. That is to say, Peru is no stranger to the relevant influence of the Czech writer. In this text, we reflect on the way in which, through manifestations closely linked to language, two contemporary literary works take *The Metamorphosis* as an intertextual reference to express it within the verisimilitude of their own universes. In this sense, fragments of the novel *The Storyteller* (1987) by Mario Vargas Llosa, and the sonnet «To Grete» included in the collection of poems *Vigil of the Senses* (2005) by Jorge Wiese, are two contemporary examples of the link between Peruvian literature and Kafka's work.

**Keywords:** *The Metamorphosis*; *The Storyteller*; *Vigil of the Senses*; intertextuality; Kafkaesque.

## Diálogos com Kafka desde o Peru: duas percepções sobre a linguagem e *A Metamorfose*

### Resumo

Embora a tradição literária peruana não tenha oferecido uma reflexão acadêmica constante sobre a obra de Kafka, ela é atingida pelo eco determinante da universalidade do tópico kafkiano. Ou seja, o Peru não desconhece a relevante influência do escritor checo. Este trabalho reflete sobre a forma como, através de manifes-

tações intimamente ligadas à linguagem, duas obras literárias contemporâneas tomam A metamorfose como referência intertextual para expressá-lo dentro da verossimilhança de seu próprio universo. Nesse sentido, fragmentos do romance *O falador* (1987), de Mario Vargas Llosa, e o soneto «A Grete», incluído na coletânea de poemas *Vigilia de los sentidos* (2005), de Jorge Wiese, constituem dois exemplos contemporâneos da ligação entre a literatura peruana e a obra de Kafka.

**Palavras-chave:** *A Metamorfose*; *O falador*; *Vigilia de los sentidos*; intertextualidade; kafkiano.

A diferencia de la atención dispensada a autores como Flaubert, Hugo, García Márquez, Onetti, Arguedas o Borges, Mario Vargas Llosa no ha dedicado un libro de ensayo exclusivamente a la obra de Franz Kafka. Lo menciona brevemente en algunos artículos,<sup>1</sup> especialmente en la «Piedra de toque», titulada «La tumba de Kafka» (2019), en el que expone sus elogios al autor checo a propósito de la visita de su tumba en el nuevo cementerio judío de Praga. También explica su maestría literaria en algunos capítulos de *Cartas a un novelista* (1997).<sup>2</sup> No incluye ni *La metamorfosis* ni *El proceso* como parte del canon que presenta de la novela moderna en su libro *La verdad de las mentiras* (1990). Sin embargo, Kafka y su obra surgen frecuentemente cuando Vargas Llosa es entrevistado.<sup>3</sup> Valga este repaso de las menciones de Kafka en un autor peruano de alcance internacional, como reflejo del vínculo literario del Perú con el autor checo. Es decir, Kafka se considera un referente constante e imprescindible, sin duda reconocido en nuestro medio literario, a pesar de que no destaquen relevantes estudios de especialistas nacionales sobre su obra.

Indudablemente las dimensiones de la universalidad de Franz Kafka se expanden también en el Perú, y el consuetudinario y popular término «kafkiano» ha servido para caracterizar la burocracia, la ineficiencia política, la falta de justicia, aspectos enrevesados de la sociedad o parte de la idiosincrasia de nuestro país en tantas y diversas ocasiones. La universalidad de Kafka se imprime en su obra reveladora de la vulnerabilidad del ser humano y del desamparo y la precariedad de la condición humana, graficada en sus personajes. Como lo propone Jorge Luis Borges:

Kafka (...) tiene textos, sobre todo en los cuentos, donde se establece algo eterno. A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió, es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China, y ahí está su valor. Y cuando Kafka hace referencias es profético. El hombre que está aprisionado por un orden, el hombre contra el Estado, ese fue uno de sus temas preferidos (2015, párr. 3).

La poderosa paradoja que se concreta en sus símbolos más famosos ha trascendido en la cultura occidental de manera determinante, y acaso *La metamorfosis* haya acuñado, junto con *El proceso*, la esencia del concepto «kafkiano» que el *Diccionario de la lengua española* (dLE) de la Real Academia Española (RAE) reconoce desde 2001 como «dicho de una situación: absurda, angustiada» (Couto, 2022). Probablemente, la clave de la universalidad de Kafka se encuentre en su capacidad de reflejar el carácter desesperanzador de la modernidad en muchos sentidos, desde el término que se ha acuñado como derivado de su apellido (sea esto último justo o no). *La metamorfosis*, asimismo, es una de las obras más famosas y citadas hasta para aquellos que no han leído nada más de su obra. Quizá, por esto mismo, pueda ser considerada una pieza central en las referencias literarias o extraliterarias. En otras palabras, se trata de un clásico del mundo contemporáneo que implica

<sup>1</sup> Por ejemplo, en los textos «El regreso de Satán» (1972) —objeciones a la lectura que realiza Ángel Rama sobre el ensayo *Historia de un deicidio* del mismo Vargas Llosa— y «El mandarín» (1980) —reflexiones sobre el desencanto de Jean Paul Sartre experimentado por el autor peruano— que aparecen recopilados en *Contra viento y marea* (1983). En «Sombras de amigos», consignado en *El lenguaje de la pasión* (2001), Kafka

<sup>2</sup> En el capítulo III, Vargas Llosa escoge *La metamorfosis* como una de las referencias para explicar el poder persuasivo de la ficción literaria. También lo elogia en el capítulo VII, como uno de «los más destacados escritores de literatura fantástica de nuestro tiempo» (1997, p. 115). Y en el capítulo VIII toma las novelas *El castillo* y *El proceso* como ejemplos relevantes de técnicas como las mudas y el salto cualitativo.

<sup>3</sup> Por ejemplo, en el libro de entrevistas de Jorge Coaguila, *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas* (2010), Kafka es mencionado más de una vez como una de las cumbres de la literatura del siglo XX.

cantidades ingentes de vínculos intertextuales. La universalidad de Kafka se expresa en el fenómeno por el cual la transformación de Gregorio Samsa es convocada en innumerables textos y lenguas desde que fue publicada en 1915 en Leipzig, Alemania.<sup>4</sup> Sin duda *La metamorfosis* ha devenido durante todos estos años en un tópico kafkiano.

Y pese a que Mario Vargas Llosa no haya ahondado en los estudios sobre Kafka —como hicimos notar al inicio—, sí le ha rendido homenaje a través de la ficción en una bella y profunda novela, en la que se tocan temas de sensibilidad tanto personal (en una dimensión individual para el protagonista) como cultural o nacional (en una dimensión colectiva que reconocen los lectores). Se trata de *El hablador* (1987), obra narrativa que Vargas Llosa comenzó a escribir en 1985 y pobló con sus «demonios personales», «históricos» y «culturales», manifiestos en la selva y en el vínculo de Occidente y la modernidad con el pensamiento indígena, tema desarrollado largamente en sus artículos y en otras de sus obras de ficción famosas.<sup>5</sup>

Como se recuerda, *El hablador* sigue una estructura dual en sus ocho capítulos, semejante a la construcción de *La tía Julia y el escribidor* (1977). En otras palabras, desde un presente en Firenze, el narrador (alter ego del novelista) rememora su relación amical con Saúl Zuratas, apodado Mascarita, y sus experiencias con los indígenas de la selva peruana, especialmente los machiguenga. A partir de una exposición de fotos de Gabriele Malfatti, en la que distingue particularmente una —cuya imagen asocia con la acción de un «hablador» machiguenga—, el protagonista desarrolla una línea narrativa en los capítulos I, II, IV, VI y VIII. En esta línea discurrirán, casi cronológicamente, a través de su recuerdo, el vínculo con Zuratas desde sus años como estudiantes en la universidad durante la década del cincuenta y su propia experiencia con la selva amazónica. Los capítulos impares III, V y, singularmente, el VII, desarrollan una línea totalmente diferente que el lector identifica inmediatamente con un relato oral de un hablador machiguenga. Desde el comienzo, las referencias a Kafka se abren al lector atento, tanto de manera directa como también sutil: Zuratas pertenece a la comunidad judía;<sup>6</sup> se interesa por el autor checo;<sup>7</sup> destaca la figura del padre como un extranjero eslavo, acaso checo;<sup>8</sup> el lorito que Zuratas adopta como mascota se llama Gregorio Samsa.<sup>9</sup> Si bien hay vínculos claros con Kafka en toda la novela, es en la línea narrativa del «hablador» en la que se desarrolla un trabajo interesante con el lenguaje, que remite como «telón de fondo» a *La metamorfosis*.

En el capítulo VII, la voz narrativa oral machiguenga comienza con una reflexión, bajo la línea: «Pasan cosas buenas y pasan malas cosas» (1987, p. 183), para exponer lo malo de perder la sabiduría, la cultura original donde reside la esencia de la identidad de los machiguenga. Se destaca entonces el rol de los habladores que transmiten y mantienen viva la cultura y la identidad con su discurso itinerante. Así, la voz narrativa oral de este capítulo nos remite a su conocimiento de un hablador, a quien relaciona con el río Kompiroshiato, distrito de la Concepción, en Cusco. Este hablador relata sobre Tasurinchi, *serpigari* [sabio], conocedor de cuestiones naturales físicas y espirituales que permiten la pervivencia de la sociedad machiguenga. Se cuenta un mito asociado a la cacería prohibida de venados para caracterizar a Tasurinchi, hasta que sobreviene una nueva inserción de Kafka en la novela:

<sup>4</sup> En cuanto a las traducciones de Kafka, pueden revisarse los siguientes artículos con anécdotas importantes: Gargatagli (2014), «La “IX lectura de clásicos” homenajeará a Franz Kafka con la lectura continuada de “Metamorfosis”» (2016), Bertazza (2020).

<sup>5</sup> Se apela aquí a la famosa teoría de «los demonios» expuesta por Vargas Llosa en obras como *Historia de un deicidio* (1971) y en estudios sobre el autor como *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1977), de José Miguel Oviedo.

<sup>6</sup> «(...) tenía que zambullirse los sábados en la sinagoga, horas y horas, aguantando los bostezos y fingiendo interesarse por los sermones del rabino —que no entendía ni jota— para no decepcionar a su padre (...)» (1987, p. 12).

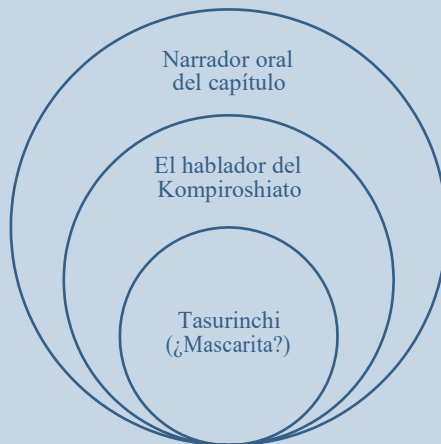
<sup>7</sup> «Ni siquiera de su admirado Kafka le oí hablar nunca con tanta emoción» (1987, p. 18); «Con excepción de Kafka, y sobre todo, *La metamorfosis*, que había releído innumerables veces y poco menos que memorizado, todas sus lecturas eran ahora antropológicas» (p. 19); «(...) Mascarita fue atrapado en una emboscada espiritual que hizo de él una persona distinta. No solo porque se desinteresó del Derecho y se matriculó en Etnología y por la nueva orientación de sus lecturas, en las que, salvo Gregorio Samsa, no sobrevivió personaje literario alguno, sino, porque, desde entonces, comenzó a preocuparse, a obsesionarse, con dos asuntos que en los años siguientes serían su único tema de conversación: el estado de las culturas amazónicas y la agonía de los bosques que las hospedaban» (p. 22).

<sup>8</sup> «Me impresionaron el afecto y las atenciones que Mascarita prodigaba a su padre, un anciano curvo (...) Hablaba español con fuerte acento ruso o polaco, y eso que, me dijo, llevaba ya más de veinte años en el Perú» (1987, p. 13).

<sup>9</sup> «Era una vivienda profunda, repleta de muebles viejos, y con un lorito hablador de nombre y apellidos kafkianos que repetía todo el tiempo el apodo de Saúl: “¡Mascarita! ¡Mascarita!”» (1987, p. 12); «El animal le mordisqueaba los pelos colorados y lo interrumpía a menudo con su chillido mandón: “¡Mascarita!”. “Quieto, Gregorio Samsa”, lo calmaba él» (p. 17).

Cuando encuentro un venado, recuerdo la historia que le oí al serpigari del río Kompiroshiato. ¿Y si este fuera Tasurinchi, el cazador? Quién pudiera saberlo. Yo, al menos, no sabría decir si un venado fue o no, antes, hombre que anda (1987, p. 189).

De esta manera, apreciamos un ejercicio de «cajas chinas»,<sup>10</sup> en cuanto a las voces que intervienen en el protagonismo de este pasaje:



La voz narrativa oral continúa la ilación de la reflexión con ejemplos de la metamorfosis de hombres en animales: venado, picaflor, boquichico (pez), huangana (pecarí o chanco del monte). Por momentos, la atención que el lector debe invertir en el relato que recibe pone en duda la autoría o identificación de Tasurinchi, no solo con el hablador del Kompiroshiato, sino con la del mismo narrador oral si asumimos, gracias a las referencias intertextuales con *La metamorfosis*, que quien engendra todas estas máscaras narrativas no es otro que Zuratas, *Mascarita*. En el capítulo se cambia el foco del venado al moritoni (pájaro), cuya reencarnación también causa la prohibición de hacerle daño como ave. Tras el mito de la planta achicote (Potsotiki) y de la diabla Inaenka con que se da vida al mito, se enlaza —de pronto— una nueva historia con elementos bastante conocidos para el lector occidental.

Esta es la historia:

Eso fue después, en el río del tapir.

Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡ay, Tasurinchi! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra -machacuy, tal vez. Tasurinchi-gregorio era. Estaba tendido de espaldas. El mundo se habría vuelto más grande, entonces. Me daba cuenta de todo. Esas patas velludas, anilladas, eran mis patas. Esas alas de color barro, transparentes, que crujían con mis movimientos, doliéndome tanto, habrían sido antes mis brazos. La pestilencia que me envolvía ¿mi olor? Veía este mundo de una manera distinta: su abajo y su arriba, su delante y su atrás veía al mismo tiempo. ¿Qué había ocurrido, pues, Tasurinchi-gregorio? ¿Un brujo malo, comiéndose una mecha de tus pelos, te cambió? ¿Un diablillo kamagarini, entrándose en ti por el ojo de tu trasero, te volvió así? Sentí mucha vergüenza reconociéndome. ¿Qué diría mi familia? Porque yo tenía familia como los demás hombres que andan, parece. ¿Qué pensaría al verme convertido en un animalejo inmundo? Una chicharra-machacuy se aplasta nomás. ¿Sirve acaso para comer? ¿Para curar los daños sirve? Ni para preparar los bebedizos sucios del machikarani, tal vez (1987, p. 196).

La evidente adaptación del inicio de *La metamorfosis* en el relato oral nos permite —como lectores— asociar la identidad de la voz narrativa a Zuratas,<sup>11</sup> conocedor de la obra de Kafka y único personaje con acervo

<sup>10</sup> Sobre esta técnica, véase el capítulo IX que se le dedica en *Vargas Llosa* (1997).

<sup>11</sup> La revelación de la identidad de Mascarita como el narrador oral, además, se confirma hacia el final del capítulo (último en el que aparece directamente la voz oral) con las referencias al lorito y al apóstrofo a los que escuchan el relato: «Esta es la

de la cultura occidental, quien procuraría instalar este relato como un mito machiguenga dentro de la verosimilitud de *El hablador*. Y, durante el capítulo, no solo se expresa el inicio de la novela de Kafka, sino las partes fundamentales de ella, como la extrañeza, vergüenza y repulsión de la familia de Gregorio ante su transformación, los problemas para comunicarse, el encierro/destierro en la habitación, la sensación en la ingesta; todas ellas con pertinentes asociaciones a la vida de la selva indígena y a la cultura machiguenga.<sup>12</sup> Sin embargo, lo que nos interesa en este texto es apreciar el trabajo con el lenguaje, que permite la fluidez de la verosimilitud de la obra de Vargas Llosa en función de las referencias intertextuales.

En 1965, en su famosa intervención en el «Primer encuentro de narradores peruanos», José María Arguedas expuso los problemas con los que se enfrentó para surtir de verosimilitud al discurso de sus obras narrativas (2004, pp. 520-525). Surge de todo ello la noción de «quechuización del castellano», una forma de exponer en castellano, sobre el soporte occidental de la narración (cuento o novela), los giros gramaticales y detalles de la visión no occidental del mundo en la esencia de la lengua quechua que debían hablar sus personajes. En *El hablador*, Vargas Llosa «ficcionaliza» este tipo de trabajo literario en la lucha que el protagonista narrador, alter ego del autor, procura al escribir una historia sobre los machiguenga, que se frustra una y otra vez debido al problema del lenguaje. «Unos seis o siete meses después, las (las páginas) escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua» (1987, p. 524). De la misma manera en que Arguedas califica como poco verosímiles los relatos que leía sobre los indígenas,<sup>13</sup> así el protagonista novelista en *El hablador* encuentra una visión desde fuera y caracterizada por un paternalismo en el libro del misionero Fray Vicente de Cenitagoza sobre los machiguenga, y decide emprender la ejecución de un relato sobre los habladores machiguenga: «En mi relato, en todo caso, haría el máximo esfuerzo para mostrar la intimidad machiguenga de la manera más auténtica. ¿Me echaría una mano, compadre? Me puse a trabajar con mucho entusiasmo. Pero los resultados fueron pobrísimos» (1987, p. 102).

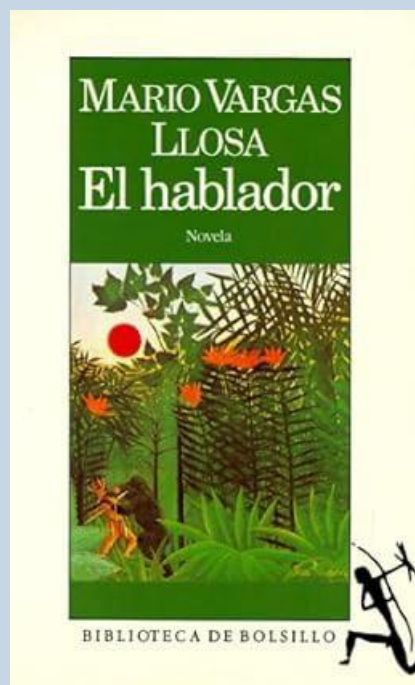


Fig. 1. Portada de *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, Barcelona 1987

historia del lorito. Siempre está así acurrucado en mi hombro. (...) Duerme aquí, dentro de mi cushma. Como no puedo llamarlo padre, ni pariente, ni Tasurinchi, lo llamo con una palabra que inventé para él. Un ruido de loros, pues. A ver, imítenlo. Despertémoslo, llamémoslo. Él lo aprendió y lo repite muy bien: Mas-ca-ri-ta, Mas-ca-ri-ta, Mas-ca-ri-ta...» (1987, p. 224).

<sup>12</sup> A pesar de estas identificaciones, la versión intertextual de *La metamorfosis* termina en el hipertexto cuando una lagartija devora a Tasurichni-gregorio, muy propio del ambiente de la selva en que se encuentran y muy lejos de la verosimilitud del hipotexto kafkiano.

<sup>13</sup> «Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones (...)» (Arguedas, 2004, p. 523).

Ya sea que los capítulos del narrador oral (III, V, VII) sean considerados esa obra acabada y mejorada del narrador novelista, o ya sea que se interpreten como los discursos directos de Zuratas convertido en un hablador machiguenga (postura que respaldamos), el trabajo con el lenguaje que en ellos hace Vargas Llosa resulta relevante. No solo las marcas de oralidad, sino un trabajo próximo al de Arguedas caracterizan el particular discurso de estas partes de la novela. Debido a las limitaciones de espacio, nos concentraremos en la cita expuesta líneas arriba sobre el inicio de *La metamorfosis* insertada en la mitad del capítulo VII de *El hablador*. En primer lugar, la oralidad se aprecia a partir de las primeras dos oraciones citadas, que se separan una de otra con puntos y aparte y que implican las pausas del discurso oral: «Esta es la historia. // Eso fue después, en el río del tapir» (1987, p. 195). La falta de marcadores textuales o relacionantes que vinculen los contenidos de ambas en una sola oración como: *esta es la historia que sucedió después, en el río del tapir*, no solo determina la sencillez de la lengua oral que se produce instantáneamente y necesita de pausas, sino que hasta puede referir una sintaxis desmembrada que simule la lengua machiguenga, o su traducción al castellano. En contraste con estas dos primeras oraciones, las siguientes se configuran en un solo párrafo que sugiere el desarrollo fluido de la oralidad en el relato. Aun así, las primeras oraciones del párrafo mantienen la brevedad y la «desconexión». De ellas destacamos la primera, «Yo era gente», forma bastante verosímil de empleo del verbo *ser*, que pareciera portar una redundancia, pero que, más bien, refuerza la esencia de quien habla (función fundamental del verbo). Así, la individualidad del «yo» se ubica en la generalización (colectiva) de su especie: «gente». Por supuesto, esta expresión resulta insólita en el castellano, pero cumple un papel fundamental para introducir la esencia humana que originalmente tuvieron tanto Gregorio Samsa en la obra de Kafka como Tasurinchigregorio en la de Vargas Llosa. Asimismo, el «yo» como sujeto se refuerza en las tres oraciones al inicio del párrafo. Como sabemos, el sujeto tácito del castellano, especialmente en la escritura, nos exime de una repetición como esta. La reiteración del sujeto expreso deja, como impresión para el lector, el carácter oral o el trasvase de otra lengua en la que se debe (re)marcar al ejecutor de las acciones: «Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo» (1987, p. 196).<sup>14</sup>

Las siguientes oraciones desarrollan marcas de oralidad claras: «Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí *¡ay, Tasurinchi!* Me había convertido en insecto, *pues*» (1987, p. 196).

Estas marcas resultan importantes para la verosimilitud del relato. En primer lugar, el conector copulativo «y» a comienzo de oración, implica la secuencia oral, es decir, la continuidad del relato. Además, la frase «y en eso» implica, en un sociolecto limeño, una muletilla coloquial que equivale al «de repente» en una narración oral. Un vocativo como «¡ay, Tasurinchi» constituye una apelación típica de los discursos orales, y el «pues» final refuerza el uso del sociolecto limeño. Considerando que la verosimilitud de la novela posee un carácter realista, este sociolecto limeño, así como cualquier recurso en función de él, aporta a este aspecto fundamental de la estética. Ya que apostamos por la interpretación de que Zuratas es el verdadero enunciador de este capítulo (como del III y el V), estos rasgos del discurso y del sociolecto que permanecen en él se filtran en lo que debemos entender se desarrolla en machiguenga desde alguien que carga con su experiencia limeña. En otras palabras, si compartiéramos el universo ficticio propuesto por Vargas Llosa, escucharíamos a Mascarita hablar en un machiguenga quizá con conceptos o palabras y acento «extranjero» (limeño).

La siguiente oración resulta relevante para el discurso en función de la manifestación de la cultura: «Una chicharra-machacuy, tal vez» (1987, p. 196). Así expuesta, esta oración no presenta verbo, porque pertenece a la ilación de las oraciones anteriores. Esta extrema marca de oralidad —bastante lejos de la formalidad escrita que requeriría un núcleo de predicado para evitar el anacoluto— se debe asumir como la especulación sobre cuál es la condición del narrador, o en qué se ha convertido. El texto infiere una versión selvática de la transformación de Samsa: se trata de una chicharra machacuy, insecto conocido en la selva peruana por su veneno y por la repulsión que genera, tal y como la inmortalizó Ventura García Calderón en su famoso cuento «La selva de los venenos» (1924/2011).<sup>15</sup> La sugerencia de una versión peruana del bicho manifiesto en la obra de Kafka es bastante importante. El autor checo lo nombra en el alemán original como «Ungeziefer». Tanto el diccionario *Langenscheidt* como el *Pons* traducen este concepto al castellano como *bicho*.<sup>16</sup> Lejos de la popular e

<sup>14</sup> Estos y los siguientes énfasis en el texto son agregados.

<sup>15</sup> Cuento con un discurso claramente oral que refiere los perjuicios de la picadura de la chicharra machacuy. «La selva de los venenos» en *La venganza del cóndor* (2011 [1924]). *Narrativa completa*. Tomo I. Lima: PUCP.

<sup>16</sup> Ya que uno de los valores literarios de *La metamorfosis* se encuentra en la indeterminación de la transformación de Gregorio Samsa, poco favor se le hace a la obra al precisar el tipo de alimaña en que se ha convertido el protagonista, a menos que, bajo los patrones de la verosimilitud de la novela de Vargas Llosa, sí sea pertinente identificarla con una chicharra machacuy, atendiendo a la cosmovisión de la selva peruana.

incorrecta asociación de la imagen con un escarabajo (o cualquier coleóptero) o, incluso, con una cucaracha, la identificación del bicho en el que se transforma Samsa con una chicharra machacuy, en el caso de Tasurinchigregorio, implica esa intención del hablador Saúl Zuratas por penetrar en el universo machiguenga y toda su cosmovisión, en un sincretismo efectivo. Para los lectores, se trata de un guiño para situar la identidad del hablador oculta en todo el relato, quien traslada el tópico más famoso de su escritor favorito al universo oral machiguenga. La oración «Tasurinchigregorio era» expone una clara sintaxis ajena al castellano, con el verbo al final para reafirmar la identidad transformada. Al igual que en la novela de Kafka, el relato se concentra en la rápida descripción física del bicho o alimaña, con la radical diferencia de que la percepción se encuentra asumida por un *yo narrador*, y no se la narra en tercera persona como dispuso el escritor checo en su obra. Desde este *yo* se especula sobre las causas de la transformación y en todos los casos se apunta —todavía dentro de la cosmovisión machiguenga— si se debe a un diablillo kamagarini. Además, con preguntas retóricas y apelaciones a la segunda persona (como si el *yo* fuese la conciencia del protagonista), se barajan las reacciones del entorno frente a tan violento cambio. De esta manera, se abre particularmente el mito «machiguenga» de Tasurinchigregorio, en palabras del hablador Saúl Zuratas, con la fuerza evidente que porta la intertextualidad con *La metamorfosis* de Kafka.

Jorge Marcone, Brigitte König, Mark Irvine, entre otros estudiosos,<sup>17</sup> han destacado las estrategias de la narración con las cuales Mario Vargas Llosa consigue no solo la oralidad necesaria, sino la identificación con un «paradiscurso machiguenga». Entre varios ejemplos de análisis que abundan más allá del párrafo que hemos citado, aparecen la ejecución de diminutivos; la aplicación de vocablos indígenas; combinaciones de loísmo y leísmo; abuso del gerundio; posesivos en lugar de formas genitivas; inserción de epítetos; preponderancia del monólogo; indicios del vínculo espaciotemporal que involucra al emisor y al receptor; ilación particular del contenido narrado. Todas estas se añaden a los rasgos que hemos señalado anteriormente que, junto con las fórmulas variables de «evidencialidad»<sup>18</sup> («Eso es, al menos, lo que yo he sabido», «Esto le pasó. Esto fue antes», etcétera), testimonian el virtuosismo hablante en la novela de Vargas Llosa.

En 2005 se publica el libro de Jorge Wiese *Vigilia de los sentidos*. Este poemario se divide en dos secciones: «Personae» y «Nortes». En la primera, si cabe, con tono más universal, desfilan diferentes referentes literarios y culturales, de los que Wiese ha procurado «apropiarse» para que surjan plenamente en su invención poética, con su distinguida autonomía y originalidad. En la segunda, de tono más particular, se destila la prosa poética con referencias algo más familiares e íntimas del entorno de la voz poética (ambientes, circunstancias, lugares, vivencias). La intertextualidad con *La metamorfosis* se encuentra en el vigesimoprimer poema, que citamos:

## A Grete

Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden  
suchen, daß es Gregor ist.  
FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*

Supuro sanies, sanguaza y saliva  
Saburrosa —y un siseo sinuoso  
Que sale de mi sámago y es zozzo  
Socolor, sucia sanguaraña cíclica.

Solo esta soflama, ya sibilina,  
Te silbo: Será mi serga ñ solo  
Serpeo con que el sanderín silvoso  
Me sancionó, y tu seca sevicia.

<sup>17</sup> Las reflexiones de estos autores se encuentran especialmente en los textos de Marcone (1997) y Forgues (2001). Si se desea profundizar en este aspecto, la nota 2 de Marcone (1997, p. 166) recoge un listado de más autores cuyos textos amplían el estudio del lenguaje de *El hablador*.

<sup>18</sup> Frases que en las lenguas de la selva peruana indican la fuente de la información que se transmite. Al respecto, ver el documental *Las lenguas del Perú* (2008).

No, no el sapillo ni los sofismas  
 Que en soros sarpullen este serpigo  
 Donde son sentinadas las manzanas:

Tú y tu solicitud me han suprimido;  
 Tú que, segura, supliste, con sosia  
 Siniestro, esas mis señas sepultadas  
 (Weisse, 2005, p. 57).

El título de este soneto dispara inmediatamente la conexión con la obra de Kafka: la Grete referida no es otra que la hermana de Gregorio Samsa, personaje importante de *La metamorfosis*, quien en este poema asume el rol de destinatario. Así, la situación comunicativa queda explícita: Samsa, convertido en bicho o alimaña, asume la voz del «yo poético» que, desde su condición transformada, se dirige a su hermana como receptora simbólica de su lamento. A ella van dirigidas sus palabras, sus descripciones, sus frustraciones, y esta condensación del meollo del suceso y de la obra en general. En su función intertextual de cita, el epígrafe («Lo único que tienes que hacer es desechar la idea de que se trata de Gregor» (Kafka, 2004, p. 275)) consolida el vínculo con un contexto preciso de la novela de Kafka. Se trata de la escena en la tercera parte, cuando la familia se encuentra reunida para deliberar de manera determinante sobre el desequilibrio entre la identidad de «Gregor» y la apariencia del «Ungeziefer», y para tomar una decisión sobre el problema. La hermana arremete contra Gregorio y exige que este «tiene que desaparecer» (Kafka, 2004, p. 275). El epígrafe, entonces, cifra el momento doloroso del rechazo de Grete en las palabras del «yo poético». Como si Wiese lograra intervenir en la discusión del pasaje de la novela, otorga voz a Gregorio Samsa y, dada la condición del momento, dicha voz resuena particularmente en el soneto cargada de aliteraciones que procuran registrar el sonido en el que cada vez más se deforma el lenguaje de Samsa. Así, Gregorio «interviene» en la delicada y dolorosa discusión acerca de su esencia y su destino a través del poema.

Ya que los versos destilan un vocabulario especial, conviene comprender todas las palabras poco habituales, elegidas deliberadamente por Wiese para recrear el acto comunicativo, a saber: sanie es un líquido seroso que rezuman ciertas úlceras malignas; sanguaza: líquido rojizo o sangre corrompida; saburra: capa blanquecina que recubre la lengua; siseo: sonido inarticulado de /s/ y /ch/; sámago: parte blanda de las maderas; socolor: pretexto y apariencia para disimular una acción; sanguaraña: baile peruano negroide; soflama: expresión artificiosa con que alguien intenta engañar o chasquear; sibilino: profético, adivinatorio, misterioso; serga: aventura de los caballeros andantes; serpear: arrastrarse, serpentear, zigzaguear; sanedrín: asamblea judía de sabios; silvoso: salvaje; sevicia: crueldad excesiva; sapillo: aftas bajo la lengua; soro: manchas debajo de las hojas de los helechos; sifiloma: tumor sifilítico; sarpullido: erupción en la piel; serpigo: llaga que por un lado se cicatriza y por otro se extiende; sentina: lugar lleno de inmundicias y mal olor; sosia: persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella.<sup>19</sup>

Más allá de considerar su naturaleza lírica —y de allí el rico trabajo con la expresividad del lenguaje—, el poema se convierte en forma y contenido del protagonista. En él no solo se transmiten el sonido de su voz (des)articulada en las aliteraciones e hipérbatos, el contenido del pensamiento y de la sensibilidad, sino también la alusión a la repugnante constitución que la metamorfosis ha dejado en Samsa. Se trata, pues, de su lamento construido con expresiones de la lengua castellana.

La sintaxis propuesta como estructura del lenguaje poético nos remite a tres oraciones que equivalen a cada uno de los cuartetos y a la suma de los dos tercetos, respectivamente. De esta manera, con un orden clásico, se presenta al lector (y a Grete) el enunciado de Gregorio transformado. En primer lugar, el primer cuarteto refiere la situación desde la subjetividad de la voz poética. Samsa expele su infortunio con metáforas que sugieren la repulsión corporal también desde el interior del nuevo ser: secreciones poco sanas y desagradables que evocan el asco de quienes lo observan en la novela. A la vez, la conjunción copulativa «y» nos presenta el carácter de su voz: «siseo sinuoso». Esta imagen acústica, bellamente caracterizada y expresada en la aliteración, que casi puede dar forma al invisible lenguaje del bicho, se explica con la subordinación que comprenden los dos últimos versos del cuarteto: así, también desde el interior (sámago), expulsa estos sonidos sibilantes con reiteración que pretenden emular el habla. Lo paradójico de esta presentación estriba en que, a pesar de confesar su limitación para expresar su voz y un claro discurso, el *yo poético* logra explicar el problema.

<sup>19</sup> La mayoría de los significados han sido extraídos del dLE.

La destreza de Wiesse —ya referida en la elección del campo semántico, del léxico particular y de la aliteración—, concreta, a su vez, esta «sucia sanguaraña cíclica», que no es otra cosa que un «zonzosocolor» del discurso, la pretensión de articular la voz humana perdida.



Fig. 2. Franz Kafka hacia 1907. El joven doctor en Derecho trabaja unos meses como auxiliar en una compañía privada de seguros

En el segundo cuarteto, la oración se centra, primero, en calificar la pretensión de habla del «bicho». Insistiendo en el sonido, la voz que se le «silba» a Grete resulta una misteriosa, oscura, increíble, inexplicable expresión artificiosa. Esta evaluación va de la mano con la insólita situación que origina el relato de Kafka. Luego de los dos puntos, se sintetiza el sentido del segundo cuarteto. La transformación se presenta como una ironía de serga que mantiene la forma zigzagueante, constantemente connotada en el poema. No se trata, entonces, de un acto emblemático, heroico, sino de una condición repugnante, retorcida. Esta situación «no recta» (no clara, no justa) en la que se encuentra Samsa es el resultado de la crueldad excesiva de los personajes que componen el «sanedrín» del momento señalado en el epígrafe; la crueldad de Grete, la de los padres.

La última oración que une ambos tercetos se encuentra, a su vez, compuesta por dos partes que coinciden con cada terceto. Se trata de negar (primer terceto), para reafirmar la carga de la diatriba contra Grete (segundo terceto). En el primero, se sigue caracterizando de manera repugnante al *yo poético*, para negar que estos defectos físicos de su cuerpo sean lo que lo ha anulado como ser: ni las aftas ni las llagas, ni las heridas ni la manzana que le arroja el padre lo pudren. Más bien, es Grete la causa de su verdadero dolor. Esto se refuerza con la repetición del pronombre «tú» como anáfora en los versos 12 y 13. Cuando la persona que le importaba más antes de la transformación, su hermana, ejecuta su solicitud de que la familia haga desaparecer a Gregorio, este queda suprimido, anulado. Es esta reclamación al pedido de Grete la que componen los dos últimos versos, cargados de desdén contra la actitud firme de la hermana, quien ha consolidado la transformación de Gregorio con su rechazo.

El poema de Wiesse maneja con maestría el excesivo uso de la aliteración de sonidos sibilantes, especialmente en palabras que comienzan y/o contienen el fonema /-s/,<sup>20</sup> con lo que se alude al silbido o al pitido de la voz que el narrador de la novela reconoce en el bicho cuando este último pretende hablar. Por ello, es imprescindible leer el poema en voz alta. En él se rinde homenaje al universo kafkiano a partir de diferentes perspectivas en el uso de la lengua castellana. La apropiación que procura Jorge Wiesse del conflicto de *La metamorfosis* constituye un trabajo plurisignificativo, tanto en la forma del soneto en su expresión oral como en las alusiones de su profundo contenido.

Si bien es cierto que el Perú no ha ofrecido un estudio relevante sobre Kafka, las dos obras aquí expuestas evidencian que la relación de la literatura peruana con el autor checo se encuentra no solo vigente, sino en constante desarrollo. El uso del lenguaje castellano sobre un tópico kafkiano: «la metamorfosis», concebida en alemán «die Verwandlung», se proyecta en diversos aspectos que amplían la universalidad del símbolo y confirman la vigencia intertextual del contacto literario actual con los clásicos. «Die Verwandlung» repercute en Tasurinchi-gregorio y en la Grete a la que se dirige la sinuosa voz. Si seguimos la afirmación de Pietro Citati (2012) acerca de la sensibilidad de la lectura que ejercía Kafka, podemos estar seguros de la consonancia de la obra del escritor checo con estas muestras en los detalles de oralidad y en los recursos estilísticos de ambos autores en la lengua castellana.

A menudo [Kafka] leía textos que le gustaban, con alegría y arrebató, con ojos brillantes de la emoción, con voz rápida, capaz de recrear el ritmo por medio de secretas vibraciones melódicas, haciendo resaltar las entonaciones con una precisión extrema, saboreando ciertas expresiones que repetía o subrayaba con insistencia (Citati, 2012, p. 11).

El discurso, o propiamente el uso del lenguaje castellano sobre moldes distintos de enunciación, reafirman la intertextualidad y representan los diálogos muy actuales con Kafka desde el Perú.

## Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (2004). *Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Bertazza, J. P. (4 de octubre de 2020). Los traductores de Kafka. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/los-traductores-de-kafka>
- Borges, J. L. (9 de abril de 2015). Un sueño eterno. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428570964\\_294931.html](https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428570964_294931.html)
- Citati, P. (2012). *Kafka* (José Ramón Monreal, trad.). Barcelona: Acantilado.
- Coaguila, J. (2010). Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas. Lima: Tierra Nueva.
- Couto, E. (26 de marzo de 2022). ¿Cuál es el origen del término kafkiano? *Muy Interesante*. <https://www.muyinteresante.com/historia/36335.html>
- Ferreyros, A, Gatti, C., & Wiesse, J. (2005). *Antes de la vigilia*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Forgues, R. (ed). (2001). Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político. Lima: Minerva.
- García Calderón, V. (2011). La selva de los venenos. En V. García Calderón, *Narrativa completa* (Tomo I). Lima: PUCP. (Original publicado en 1924).
- Gargatagli, M. (10 de enero de 2014). ¿Y si *La metamorfosis* de Borges fuera de Borges? *El Trujamán*. [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero\\_14/10012014.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_14/10012014.htm)
- Kafka, F. (2004). *La metamorfosis y otros relatos* (Renato Sandoval, trad.). Lima: PUCP.
- La «IX lectura de clásicos» homenajeará a Franz Kafka con la lectura continuada de «Metamorfosis». (6 de junio de 2016). Bilbao's Council Website. [https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO\\_Noticia\\_fA&cid=1279154010002&language=es&pageid=1279144760502&pagename=Bilbaonet%2FBIO\\_Noticia\\_fA%2FBIO\\_Noticia](https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Noticia_fA&cid=1279154010002&language=es&pageid=1279144760502&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Noticia_fA%2FBIO_Noticia)
- Marcone, J. (1997). *La oralidad escrita*. Lima: PUCP.

<sup>20</sup> «A Grete es un estudio sobre el sonido 's'», como lo confiesa el autor en Ferreyros et al. (2005, p. 63).

- Oviedo, J. M. (1977). *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral.
- Pérez, J.; Zavala, V. (Guionistas) (2007). *Las lenguas del Perú* [Documental]. Videos PUCP. <https://videos.pucp.edu.pe/videos/ver/ae753f60d-44b59a314071e71e848a2aa>
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es>
- Vargas Llosa, M. (1983). *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1987). *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1990). *La verdad de las mentiras*. Lima: Peisa.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un novelista*. Buenos Aires: Ariel.
- Vargas Llosa, M. (2001). *El lenguaje de la pasión*. Lima: Peisa.
- Vargas Llosa, M. (18 de mayo de 2019). La tumba de Kafka. *La República*. <https://larepublica.pe/domingo/1471495-mario-vargas-llosa-tumba-kafka-piedra-toque>
- Wiese, J. (2005). *Vigilia de los sentidos*. Lima: Laberintos.
- Wiese, J. (2010). *Otros textos. Apropiaciones (1989-2009)*. Lima: Universidad del Pacífico.

# Peligro: tierra de promisión. Una distopía americana

Charles Ricciardi

Consejo de Formación en Educación  
chartere@gmail.com

Recibido: 27/05/24  
Aceptado: 18/06/24

## Resumen

El artículo se propone estudiar, a través de algunos elementos de *América*, la más antigua novela inconclusa de Kafka y la menos atendida por la crítica, cómo temas y procedimientos narrativos que se manifiestan más tarde caracterizarán el arte del escritor checo en su madurez, tratando de apuntar a la unidad y la coherencia del mundo creado por el autor, especialmente relacionándolo con *El proceso* y *El castillo*, pero también con otros textos cortos y emblemáticos de lo que podríamos llamar *lo kafkiano*. También se apuntarán algunos rasgos estilísticos de la escritura de Kafka que no han sido puestos claramente de relieve por la crítica literaria.

**Palabras clave:** identidad; poder; infinito; humor; exasperación; desarraigo; absurdo.

## Danger: Land of Promise. An American Dystopia

### Abstract

The text aims to study two significant aspects of Kafka's work through *America*, which is Kafka's oldest unfinished novel and one of the least attended to by critics. Firstly, it is explored how themes and narrative procedures manifested in *America* will characterize the art of the Czech writer in his maturity. This exploration points to the unity and coherence of the world created by the author, especially in relation to *The Trial* and *The Castle*, but also to other short texts, emblematic of what we could call the *Kafkaesque*. Secondly, it is shown some stylistic features of Kafka's writing which have not been clearly highlighted by the literary criticism.

**Keywords:** identity; power; infinity; humor; exasperation; uprooting; absurd.

## Perigo: terra da promessa. Uma distopia americana

### Resumo

O artigo propõe-se a estudar, através de alguns elementos do *Amerika*, o mais antigo romance inacabado de Kafka e um dos menos estudados pela crítica, como temas e procedimentos narrativos que nele se manifestam mais tarde, caracterizarão a arte do escritor tcheco em sua maturidade, tentando apontar para a unidade e coerência do mundo criado pelo autor, especialmente relacionando-o com *O Processo* e *O Castelo*, mas também com outros textos curtos representantes do que poderíamos chamar de *kafkiano*. Também são apontados alguns traços estilísticos da escrita de Kafka que não foram claramente destacados pela crítica literária.

**Palavras-chave:** identidade; poder; infinito; humor; exasperação; desarraigamento; absurdo.

Nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro.

ALBERT CAMUS

A partir de un cierto punto ya no hay ningún retorno. Ese punto ha de corregirse.

FRANZ KAFKA

## El primer K

Se podría afirmar, sin exageración, que hay por lo menos dos lugares comunes que se repiten hasta la saciedad en la recepción inicial de la obra de Kafka. El primero, la referencia a cómo, sabiéndose cerca de la muerte, Kafka encomendó a Max Brod —confiando, presuntamente, en la fidelidad de su amistad— quemar todos sus textos que aún no habían sido publicados. Este relato suele ir acompañado de un reconocimiento tácito al valor de la desobediencia de Brod, gracias a la que se han conservado sus principales obras (como la novela inconclusa *El proceso*, de 1914, y *El castillo*, también inconclusa, de 1922). El segundo, la progresiva despersonalización que, según una matriz de lo que hoy se conoce como *autoficción*, lleva a Kafka a una identificación con sus personajes protagónicos. En efecto, cuando escribe, de un tirón, «La condena», registra en sus diarios que *Georg* (se refiere al protagonista del relato, Georg Bendemann) tiene la misma cantidad de letras que *Franz*, que, a su vez, la palabra *bende* tiene el mismo número de letras que *Kafka*, y que la vocal *e* se repite en los mismos lugares que la vocal «a en Kafka» (Kafka, 1983, p. 266). No hay nada tan explícito sobre *La metamorfosis*, pero la observación precedente le calza con precisión al apellido del protagonista —Samsa—, que tiene, como Kafka, una única vocal: la *a* repetida en los mismos lugares; en ambos apellidos es la segunda y la última letra, así como también tiene la misma cantidad de letras que su apellido. Por si fuera poco, tiene, igual que en *Kafka*, solo dos consonantes, y una de ellas se repite en los mismos lugares de la secuencia —la *k* inicial se reitera en el cuarto lugar, lo mismo que la *s* en *Samsa*, dejando solo un sitio para la *m*, que replica la ubicación de la *f* en el apellido del autor.

No puede hablarse de casualidades. El *yo* que escribe se enmascara en la ficción y, casi de manera indisimulada, en sus protagonistas. La despersonalización de la que hablábamos se va haciendo evidente en los personajes de sus novelas, el protagonista de *El proceso* ya no tiene apellido, se llama Joseph K., pero siguiendo la lógica que venimos presentando, la K es una forma indirecta de identificarse autor y protagonista. El grado más alto en esa progresiva anonimización y paralela identificación de personaje y autor se verifica en su última novela, *El castillo*, en la que el agrimensor protagonista es designado únicamente con una letra: simplemente K.

La novela en la que se centra este artículo fue escrita entre 1911 y 1912, quedó también inconclusa<sup>1</sup> y no fue Kafka quien la publicó, sino Brod, recién en 1927, titulándola *América*.<sup>2</sup> Intentaré mostrar que en este texto que podríamos considerar inicial, está contenido en escorzo todo lo que luego recibirá el nombre de *kafkiano*. Es decir que, de algún modo, esta novela ya contiene muchas de las marcas más personales que se observarán luego en la escritura de Kafka. Al tratarse de un texto más juvenil, su protagonista, un joven forzado a exiliarse en el capitalismo industrial estadounidense de la época, tiene nombre y apellido: se llama Karl Rossmann. Estamos lejos de la despersonalización, pero, en cambio, nos encontramos con otro intento de identificación: Karl es, a todas luces, el primer K.<sup>3</sup> Al considerarse los diferentes ejes temáticos y los aspectos de procedimiento narrativo, surge además una especie de distopía *involuntaria*, ya que en ese espacio geográfico de Estados Unidos, que es a la vez un continente, van a converger las fantasías más diversas de los pobladores de Europa (desde los tiempos de la conquista a partir del siglo XVI), configurándose como un lugar empecinado de riesgo y angustia.

*América* no es una novela social, ni contiene apreciaciones políticas ni religiosas. *El proceso* y *El castillo* tampoco lo son y, sin embargo, las tres han recibido interpretaciones diversas, incluso contradictorias, empeñadas

<sup>1</sup> Es difícil llegar a conclusiones contundentes acerca de por qué Kafka no siguió trabajando en esta novela, pero no debe olvidarse que la idea de insatisfacción sobre su trabajo literario se manifiesta reiteradamente en los *Diarios* que escribió desde 1913 a 1922. Estos, inclusive, revelan una feroz autocrítica con lo ya publicado: «Después, en casa, me puse a leer *La metamorfosis*; me parece mala» (Kafka, 1983, p. 289). El relato se había publicado en 1912; la anotación citada es del 15 de octubre de 1913.

<sup>2</sup> Actualmente se la publica también con el título de *El desaparecido*, que es el mismo que usa Kafka cuando se refiere a ella en las cartas a Felice.

<sup>3</sup> Escribe Albert Camus: «En *El proceso*, el protagonista se hubiera podido llamar Schmidt o Franz Kafka. Pero se llama Joseph K... No es Kafka y, no obstante, es él. Es un europeo medio. Es como todo el mundo. Pero es también la entidad K, que plantea la x de esta ecuación de carne» (1953, p. 140).

en perfilar propósitos indemostrables, a veces políticos, a veces religiosos; tal es la incomodidad que la escritura de Kafka plantea. El lector se afana en descubrir significados ocultos porque la narración hace que la tierra se abra bajo sus pies y necesita seguridades. Pero ese proceso reduce las obras a una especie de traducción que las abarata y las falsea. Se diría que la grandeza de la obra de Kafka proviene de su fundamental ambigüedad, garantía de sugerencia y, por tanto, de calidad artística y literaria.

Se trata, por otra parte, de una ambigüedad inesperada, porque Kafka designa realidades en forma concisa: castillo, proceso, América. En ningún caso estos títulos lacónicos prometen grandes dobleces ni profundidades, pero el modo de presentar el material narrativo contradice esa simpleza y esa univocidad, entonces las cosas más simples se vuelven inquietantes gracias al profundo *extrañamiento* (el término es de Shklovski) al que los somete el escritor. Es cuando ocurre la tentación de la traducción simbólica que le otorga a los relatos una intención trascendental y elimina la extrañeza natural en ellos. Sin embargo, los relatos de Kafka no son alegorías dantescas,<sup>4</sup> y muchas de esas lecturas empobrecen notablemente una narración desafiante, misteriosa y muy movilizadora.

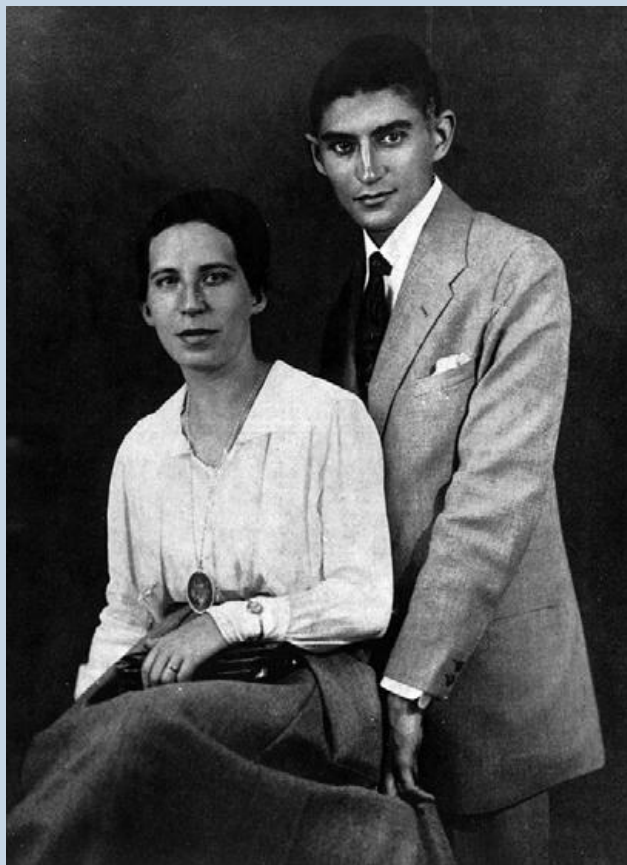


Fig. 1. Franz Kafka y Felice Bauer en julio de 1917. Foto oficial de su segundo compromiso matrimonial, celebrado en Budapest

## América: larvas del arte kafkiano. Cambios y desarraigos

Las tres novelas de Kafka —*El proceso*, *El castillo* y *América*, podríamos incluir también *La metamorfosis*— se inician con cambios muy profundos en la vida de sus protagonistas que ellos no han dispuesto, salvo en parte el agrimensor de *El castillo*, quien presuntamente ha sido contratado para un trabajo. En estas novelas se tiene la sensación de que el personaje es, para decirlo con una metáfora de corte existencialista,<sup>5</sup> *arrojado*, en la medida que su voluntad no participa de esos cambios. Ni la metamorfosis ni el proceso estaban en el horizonte

<sup>4</sup> No deberíamos olvidar, de todos modos, que la alegoría de Dante tampoco es unívoca, aunque más no fuera por los cuatro sentidos, a saber: literal, alegórico, anagógico y moral, que Dante explica con prolijidad en el tratado II de *El convivio* (Alighieri, 1973, pp. 587-588).

<sup>5</sup> De la que también se sirve Roberto Calasso en *K*. (2018, p. 201).

la noche anterior al comienzo de la acción. América es un territorio nuevo e ignoto para Karl Rossman, que no ha elegido ese viaje; argumentalmente, son sus padres quienes lo alejan de su país;<sup>6</sup> es evidente que este exilio conlleva, para el joven protagonista, una forma repentina de desarraigo y soledad. El desarraigo no se desmiente al menos hasta el último capítulo que Kafka escribió —referido al teatro integral de Oklahoma—, en el que aún no posee una vida organizada en América. La idea de desarraigo no aparece en *El proceso*, pero sí es esencial en *El castillo*; en ella, el protagonista, de cuyo pasado poco sabemos, se empeña infructuosamente por ser aceptado en el castillo.

## Superación de la novela decimonónica

En una carta a Max Brod del 8 de octubre de 1917, Kafka afirma que *América* «tiene sus raíces en el arte de Dickens», aún la designa con el título provisorio de *El fogonero*<sup>7</sup> y la menciona como la «novela proyectada»:

*Copperfield* de Dickens (*El fogonero*, pura imitación de Dickens, todavía más la novela proyectada). Historias de baúl, el bienhechor y el fascinador, los trabajos bajos, la amada en la casa de campo, las sucias casas entre otras cosas, pero ante todo el método. Mi intención, por lo que ahora veo, ha sido escribir una novela dickensiana, enriquecida por esas luces más fuertes que habría tomado del tiempo, y las luces más opacas que habría sacado de mí mismo. La riqueza de Dickens y su poderoso fluir, pero en consecuencia, pasajes de horrible falta de fuerza, (...) Bárbara la impresión del insensato conjunto (Kafka, 2003, pp. 51-52).

En otros pasajes de sus *Diarios*, Kafka muestra ser, además, un lector atento de Dostoievski y de Flaubert. Sin embargo, esta primera novela inconclusa no puede considerarse de ningún modo realista, lo que no necesita demostración, pues el absurdo emanado de situaciones cotidianas campea en todo el relato. El texto participa de lo que llamaríamos lo *novelresco* en sentido tradicional. Las aventuras proliferan en el texto según avanza la vida de los personajes, y se siente en todo momento que podrían insertarse otras aventuras sin orden ni concierto. De hecho, como le escribe Kafka a Felice, la novela «está concebida para extenderse hasta el infinito». En esta carta del 11 de noviembre de 1912,<sup>8</sup> Kafka comenta que ya tenía completos los primeros cinco capítulos de la novela, y en ellos se observa esta lógica, pues todo lo relativo a Brunelda, su mudanza y al teatro de Oklahoma funcionan como *adiciones yuxtapuestas* que podrían multiplicarse o intercambiarse sin alterar demasiado la lógica de la acción.

Además, hay dos cosas que separan claramente esta novela de las creaciones emblemáticas de la novela del siglo XIX. La primera tiene que ver con el personaje del tío Jakob —poderosísimo empresario triunfador en América—, quien aparece en el capítulo uno alterando toda la lógica folletinesca tradicional, ya que, por *un golpe de suerte novelresco*, Karl encuentra, casi sin querer, a ese tío rico, que pondrá toda su riqueza a su servicio. Esto le permitirá estudiar, introducirse en la práctica de la equitación, tener un piano y ser protegido por su tío de una forma que seguramente no habían hecho sus padres en Europa. Esto cambia la ecuación de la novela clásica, en la que este tipo de sucesos aparecen, si lo hacen, hacia el fin del relato para apresurar un desenlace feliz, casi a la manera de un *deus ex machina*, y nunca en el comienzo. Aquí, por el contrario, las auténticas penurias del destierro de Karl se inician en el capítulo tres, con la expulsión de la casa del tío, quien lo abandona a su suerte por una minucia confusa para todos menos para el propio Jakob (Kafka, 1977, p. 39). Es con la expulsión de la casa del tío cuando la verdadera *novela de aprendizaje* comienza. Y esto nos lleva a la segunda de las razones para este singular cambio de suerte del protagonista, que parece trabajar en clave simbólica. Propongo

<sup>6</sup> Lo hacen para cortar de raíz el vínculo con una criada a la que embarazó, pero eso ocupa apenas una página en la novela, focalizando el relato en el recuerdo de Karl, que es sin duda subsidiario de la imprevista aparición del tío Jakob. Es apenas un modo de poner en marcha la maquinaria narrativa y de presentar la notoria debilidad del personaje (Kafka, 1977, pp. 22-23).

<sup>7</sup> Más adelante, Kafka publicaría en forma independiente el primer capítulo de la novela con este nombre.

<sup>8</sup> «Para que se haga una idea provisional, le diré que la historia que estoy escribiendo, y que, por cierto, está concebida para extenderse hasta el infinito, se titula *El dado por desaparecido*, y se desarrolla exclusivamente en los Estados Unidos de Norteamérica. De momento están terminados cinco capítulos, el sexto está casi acabado. Cada capítulo individualmente se titula: “I. El fogonero”, “II. El tío”, “III. Una quinta en las afueras de Nueva York”, “IV. Camino a Ramsés”, “V. Hotel Occidental”, “VI. El caso Robinson”. Le he nombrado estos títulos como si de ellos pudiera sacar una alguna idea, lo cual, por supuesto, no es así, pero en tanto sea posible, quiero que estos títulos queden bajo su custodia. Es el primer trabajo mío de una mayor envergadura en el que, tras quince años de tormento y de momentos de desesperación, desde hace mes y medio me siento seguro» (Kafka, 1967, p. 42).

leer esos dos primeros capítulos en clave bíblica, relacionándolos con el Génesis: este tío todopoderoso se parece demasiado al Yavé del Antiguo Testamento. Desde el primer capítulo observamos que el tío Jakob lo sabe todo e insólitamente, él, quien *nunca ha visto a Karl en su vida*, narra con lujo de detalles el involucramiento sentimental y sexual de su sobrino con la criada, incluso es el propio tío quien explica a los presentes que el hijo de Karl se llama Jakob como él. Ofrece un magnífico bienestar a su sobrino, pero, ante una desobediencia mínima, lo expulsa para siempre de ese paraíso y no vuelve a dirigirle la palabra. Esto supone también una idea de pecado y de culpa muy bíblicos, aunque la culpa parece irrisoria y el esfuerzo de Karl por no ofender a su tío debería considerarse si ese dios terrible fuera también justo. El tío se separa de él sin saludar. A Karl le envía la noticia de su expulsión por el señor Green, un mensajero que pudo ayudarle a revertir la situación, pues fue uno de los que insistió para que Karl dejara su casa esa noche y sabía el contenido del mensaje:

Contra mi voluntad decidiste alejarte de mí esta noche y si es así, mantén esta decisión por el resto de tu vida. [...] Elegí como portador de ella al señor Green, mi mejor amigo, que de seguro hallará para ti suficientes palabras de consuelo, palabras de las que, por cierto, no dispongo ahora (Kafka, 1977, p. 66).

Dice Roberto Calasso: «Los Pollunder son hospitalarios con Karl. Pero la velada en su casa de campo tiene un *trasfondo de oscura violencia* [énfasis personal]. Green, sobre todo, con sus gestos precisos y a veces repelentes» (2018, p. 204), da a Karl la impresión de que todo terminará con la aniquilación de uno de los dos. Una profecía, diríamos, cumplida casi simultáneamente, en tiempo real. Es así como la novela incorpora una carga de absurdo que parece caprichosa pero que sirve a precisos fines conceptuales. Aun si no se leyeran estos capítulos en clave simbólica, la lógica de la novela tradicional se ve trastocada seriamente, contaminada por un sin sentido y una irracionalidad absurda que no se vislumbra ni en Dickens ni en los otros autores mencionados.

Marthe Robert, que ha estudiado a fondo el arte de Kafka y lo ha comparado con el de Cervantes, nota una paradoja:

Un trabajo casi pedante a fuerza de menudencia reemplaza las proezas, la epopeya toma el tono neutro del informe administrativo, mientras que la descripción de la rutina cotidiana se desarrolla con la evidencia y la discordancia de una pesadilla soñada en tiempos inciertos por un durmiente anónimo (1975, p. 57).

El mundo clásico se desploma y las jerarquías se invierten. Por eso, resulta extraño que Roberto Calasso vea en *América* «la ingenuidad épica» (2018, p. 198). Si hubo alguna vez una ingenuidad épica, ha de haber sido en tiempos de los aedos y rapsodas, por razones obviamente distantes de Kafka.

## La disolución de la identidad y el asunto del poder

Cuando me referí a los nombres de los protagonistas, mencioné cómo se va deshilachando la noción de individuo, pero el cuestionamiento de la identidad presenta otros asedios que tienen también su origen en *América*. Los protagonistas aparecen acompañados por otros personajes que funcionan como pares, en un procedimiento conocido como *geminación* con ejemplos muy célebres en la literatura previa. Allí los personajes no tienen características que los individualicen, porque funcionan siempre como un par en el que los nombres podrían ser intercambiables. Ejemplos de esto son Raquel y Vidas en el *Poema del Cid*; Rosencrantz y Guidenstern en *Hamlet*; y, por qué no, Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*, pero no olvidemos que esta obra es posterior a la obra de Kafka y que, en varios sentidos, Beckett abreva en el escritor checo. Al decir de André Michalski: «Al presentar a los dos usureros [se refiere a los prestamistas judíos del poema del Cid] como una pareja inseparable, de personajes desprovistos de toda característica individual, el autor desde el inicio los sumerge en un ambiente de farsa» (2016, p. 285). Esto mismo es lo que hace Kafka en el caso de los ayudantes de K. en *El castillo*, convirtiendo a esos dos personajes en seres que estorban en lugar de ayudar, y que ofrecen un contrapunto ridículo a las búsquedas denodadas del protagonista. Este procedimiento, aunque no tan subrayado como en *El castillo*, también parece iniciarse en *América* con Delamarche y Robinson<sup>9</sup> que, aunque tienen aspec-

<sup>9</sup> Calasso ha observado lo mismo sin desarrollarlo ni profundizar: «Tal como le sucede a K. con sus ayudantes, es inútil tratar de liberarse de los dos vagabundos Delamarche y Robinson» (2018, p. 210). En verdad, todo el capítulo que Calasso dedica a la

tos personales que los distinguen claramente, funcionan con respecto a Karl como si fueran un solo personaje. Están siempre de acuerdo con respecto al protagonista, lo obstaculizan en todo momento, hacen planes para él que solo sirven a Delamarche y Robinson y, lo que es decisivo, Karl no logra nunca desembarazarse de ellos, ni siquiera cuando se lo propone decididamente en el capítulo siete. Parecen ser personajes episódicos cuando aparecen en el capítulo cuatro, pero, en un país tan grande y de población tan densa, se las ingenian para reaparecer haciendo los reclamos más inverosímiles y siempre son un lastre para Karl. En todo esto no se distinguen para nada de los ayudantes de la novela de 1922, y, en efecto, suenan en una cuerda de *farsa*, que sería plenamente humorística si no fuera también angustiante.

Vinculado con esto, pero con una apuesta mucho mayor, es necesario referirse brevemente al modo en que la literatura de Kafka cuestiona cómo las relaciones humanas son relaciones de poder en las que frecuentemente el personaje débil termina por ser esclavizado. A veces, como en *La metamorfosis*, se trata de poder económico: Gregorio está obligado a trabajar como viajante porque debe pagar una deuda que contrajo su padre (y, a propósito, toda la célebre «Carta al padre» es una disección de las relaciones de poder que hace valer ese padre tiránico contra Franz). Todo el extrañamiento de un texto como *La condena* (escrito con felicidad en apenas una noche de setiembre en 1913), se apoya en el extraño poder que el padre del protagonista tiene sobre su joven hijo. No es necesario abundar sobre la presencia de ese tema en *El castillo*, puesto que se trata de un mundo organizado sobre la base de la existencia de señores que viven en el castillo y pobres gentes que sobrellevan su existencia en la aldea. Pero, en consonancia con lo que venimos planteando, es en *América* donde el tema del poder se profundiza por primera vez. No solo por el ejemplo muy evidente del tío de Karl, magnate poderoso, sino en relaciones que podrían ser horizontales pero se dan con inquietante verticalidad. Y eso está presentado en la novela otra vez con Delamarche y Robinson, a los que se une luego ese extraño personaje que es Brunelda. Cuando Karl va a llevar a Robinson a su casa y espera luego seguir su vida solo, la aparición de un policía y su interrogatorio lo altera todo. Delamarche dice al policía:

Es una buena pieza, este. Con mi amigo que está en el coche lo habíamos recogido en completa miseria; no sabía en absoluto las condiciones de América, pues acababa de llegar de Europa [...] nos proponíamos hacer de él, contra todas las señales que nos defraudaban, un hombre [...] se marchó en circunstancias que prefiero no decir. ¿Ha sido así o no? —preguntó al fin Delamarche, zarandeando a Karl por la manga de la camisa (Kafka, 1977, p. 148).

Karl evalúa, misteriosa, absurdamente, permanecer allí antes que tener líos con la Policía (acababan de echarlo de su trabajo a raíz de Robinson) y, con todo, intenta una huida sin éxito. Delamarche lo trae doblegado a su edificio y, una vez en el apartamento donde vive con Brunelda y Robinson, ya está delineado el plan que lo convertirá en sirviente de ambos, ocupando el lugar de Robinson. Si bien en principio Karl rechaza el plan y piensa en irse, se quedará a cumplir,<sup>10</sup> sumisamente, con su trabajo.

Las relaciones de poder y, sobre todo, el ejercicio arbitrario del poder con quien ha caído en desgracia es también muy ostensible en todo el episodio del camarero mayor y el portero mayor (pp. 122 y ss.), que siendo funcionarios de baja jerarquía se ensañan contra Karl una vez que su despido se hace patente. Si a todo esto agregamos que su despido y la interpretación de su conducta es incorrecta, aparece también el asunto de la injusticia, que es otro ingrediente habitual en las ficciones kafkianas.

## El humor

«Relatos negros»; «desastre absoluto», leemos en una cita de Blanchot (1991, p. 94) con la que voy a trabajar más abajo. Esta percepción, mayoritaria, del arte kafkiano como un arte desgarrado e intolerable, nos hace perder de vista que Kafka presenta a menudo un agudo y sutil humorismo, que no conduce —no puede conducir— a la carcajada ruidosa. Más bien conduce a una sonrisa cómplice, pese a que, en muchas ocasiones, marca un paso de comedia que uno está tentado de asociar con el humorismo de Charles Chaplin, porque

---

novela que estamos estudiando parece avanzar por observaciones más o menos casuales y puntuales, que se van yuxtaponiendo sin dar nunca una visión integral de conjunto.

<sup>10</sup> Como una de las aristas sugeridas para trabajar en la convocatoria de la revista [sic] era la influencia de Kafka en la literatura posterior, no quiero dejar pasar la oportunidad de señalar que la historia que narra Paul Auster en *La música del azar* se apoya en una forma de esclavitud similar, que transmite el mismo tipo de angustia e inquietud. Auster consigue, como Kafka (diríamos, por incitación de Kafka), que lo concreto se vuelva abstracto, que lo cotidiano se vuelva metafísico.

también en Chaplin la risa no oculta, sino que destaca, la condición desvalida del personaje. Pero ese humor aparece, además, en momentos de máxima tensión y angustia, y se corre el riesgo de no captarlo cabalmente: Kafka necesita buenos lectores. Nunca fue fácil mostrar en clase, por ejemplo, que la intención de Gregorio Samsa de volver a dormir otro poco para ver si la metamorfosis se revertía era graciosa, especialmente porque es su nuevo cuerpo el que le impide dormir; como a Gregorio le gusta dormir de costado, cuando logra encontrar la posición, el peso del caparazón lo hace caer boca arriba varias veces y le impide, obviamente, volver a dormirse. Imaginar esa caída boca arriba, reiterada, no deja de ser un *gag* de golpe y porrazo. Sin embargo, lo inquietante de la transformación se roba toda nuestra atención y no percibimos lo humorístico.

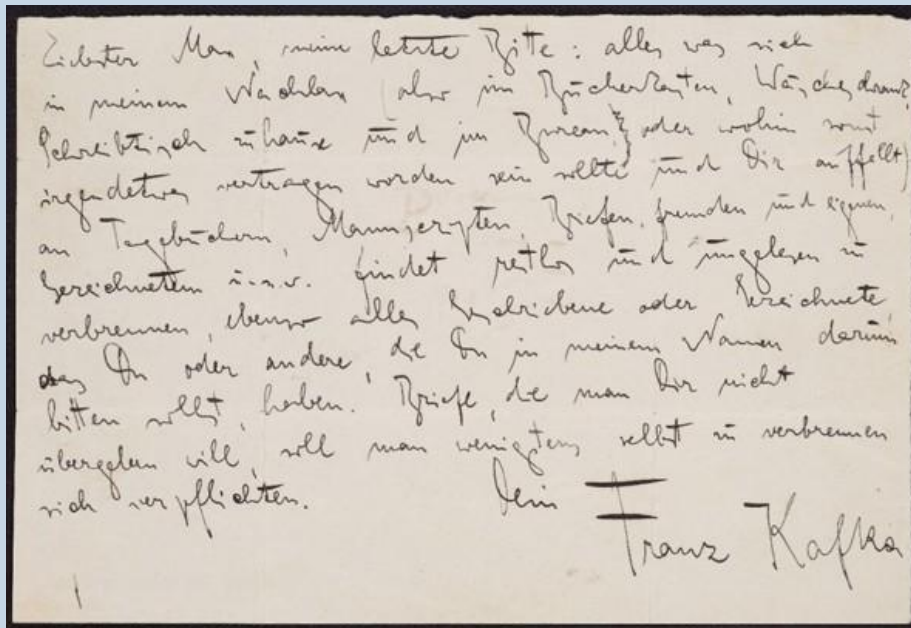


Fig. 2. Carta-testamento que Kafka entregó en la segunda mitad de 1921 a Max Brod (posteriormente habrá otra, similar), con instrucción de destruir a su muerte todos sus escritos aún no publicados, también sus diarios personales y cartas. The National Library of Israel. Max Brod Archive

Y, sin embargo, Roberto Calasso (2018) afirma —con cierta ligereza e hiperbólicamente— que en *América* campea la alegría: «Una alegría inexplicable e irreprimible circula por las páginas de “El desaparecido”. No se sabe por qué» (p. 198). Calasso se corre, así, al otro extremo, sin fundamentar su afirmación —de hecho, antes había hablado de una «oscura violencia» (p. 204)—. Estas páginas deberían contribuir a sostener una opinión discordante. Que haya humor, no significa que haya alegría en absoluto.

En *América*, ese tipo de humor absurdo, ejemplificado con *La metamorfosis*, y que incluye una forma de grotesco, pues se une la comicidad con la compasión, da también sus primeros pasos. Elijo para mostrarlo el pasaje absurdo en que, ya asumida la perspectiva de quedar al servicio de Brunelda y ante el caos reinante en la habitación, se suscita la necesidad perentoria de encontrar el perfume de ella. Eso da lugar a corridas ansiosas por obedecerla por parte de Karl y Robinson mientras Brunelda exige su perfume. Los dos hombres chocan en sus desesperadas corridas: «Claramente sonó el choque de sus cabezas» (Kafka, 1977, p. 188). Más ilustrativo de ese humor bizarro es el pasaje en que, ante la exigencia extemporánea del desayuno, a Karl se le ocurre presentar a su ama uno armado con las sobras de otros huéspedes o inquilinos:

Karl se sentó en el piso para limpiar la bandeja y juntar las cosas correspondientes, esto es, poner en un solo recipiente la leche, reunir raspando los diferentes restos de manteca en un plato y borrar luego todas las señas de uso, recortar los ya mordidos pancitos y dar así un mejor aspecto al conjunto (Kafka, 1977, p. 191).

Una vez más, un paso de comedia risueña, casi de vodevil, se sobreinscribe sobre una situación tal vez desesperada: la distopía se disimula, pero cuando menos se la espera, da un zarpazo y se nos echa encima. Quizá el momento más descarnado de ella sea el relato de la muerte de la madre de Therese, en el capítulo

cinco (Kafka, 1977, pp. 103-107), que no deja dudas sobre la contracara de lo que tal vez ya en las primeras décadas del siglo XX fuera el *sueño americano* y que está tan lejos de la comicidad como de la alegría *irreprimible*.

## El infinito

Otro importante motivo que aleja a Kafka de la perspectiva realista es el infinito, un concepto *corruptor* de la realidad o, si se prefiere —usando la terminología de Ana María Barrenechea en su estudio sobre Borges—, un elemento desrealizador que nos acerca a la expresión de lo fantástico: «Toda realidad se disuelve con la presencia del infinito» (Barrenechea, 1967, p. 19). No solo es perturbador porque no forma parte de nuestra experiencia concreta del mundo, sino que, aun en la ficción, resulta abrumador, inabarcable. La palabra infinito no aparece frecuentemente en Kafka, y quizás su percepción sea más fácil en algunos relatos, como en «La construcción de la muralla china», pero en *América*, la representación del infinito se obtiene por la repetición interminable de espacios y conductas.

Hay dos momentos en *América* en los que ese abismo se hace sentir con nitidez. El primero es en el capítulo cinco, titulado «El Hotel Occidental». Puertas y más puertas, huéspedes que se multiplican torrencialmente producen una incómoda sensación de irrealidad. Algún comentario al pasar nos coloca en guardia: el puesto de ascensorista que le han ofrecido a Karl parece muy ventajoso, pero Karl comenta: «Servir en esta casa debe ser realmente abrumador (...) recién vi en la planta baja a un ascensorista que dormía parado» (Kafka, 1977, p. 95). Enseguida vamos a saber que los ascensoristas hacen, en esta tierra de promisión, turnos de doce horas. Formas de una distopía *avant la lettre* en las que lo risueño convive con lo amargo.

También deben considerarse las jerarquías que dan la misma sensación de abismo infinito, si hay una «cocinera mayor» y un «portero mayor», es razonable imaginar que hay una cadena de cargos similares por debajo de ellos. Esto tiene, además, otro efecto, que es la impresión de una *masificación* que hunde a los individuos en el anonimato. Si el Hotel Occidental proporciona estas sensaciones, el ascenso hacia el apartamento donde viven Delamarche y Brunelda nos otorga otra entrevisión del infinito, esta vez en la descripción de una escalera que parece no tener fin:

Ya estamos arriba —dijo Delamarche varias veces mientras ascendían por la escalera, mas su profecía no se cumplía en absoluto pues siempre había un tramo más que subía alterando imperceptiblemente la dirección. (...) la escalera ni siquiera había terminado, continuaba perdiéndose a través de la penumbra y nada hacía que pareciera señalar su propio fin (Kafka, 1977, pp. 152-153).

La cuestión se magnifica en ese último capítulo que Kafka escribió no sabemos cuándo: «El gran teatro integral de Oklahoma», una empresa tan grande como el mundo entero, donde «podemos dar empleo a todo mundo» (Kafka, 1977, p. 204). Rápidamente recibe el lector la sensación de que se trata de algo inhumano, inabarcable. Las oficinas se subdividen hasta límites ilógicos, aunque, precisamente, esa subdivisión infinita e inquietante en la que se suceden casillas y oficinas parece destinada a persuadirnos de que todo está previsto y organizado a la perfección. A partir de aquí se inicia también la presentación de una burocracia infinita, a su vez, como un signo también distópico de los tiempos que corren.

Recién en este misterioso teatro, América quizás puede convertirse una tierra de promisión. Juan Vadillo (2020), citando a Marthe Robert, se adhiere a la idea de que el teatro integral de Oklahoma es una suerte de paraíso que espera a Karl, luego de que la acción previa de la novela lo enfrentara al infierno. Por su parte, Walter Benjamin también le adjudica una proyección decisiva:

El mundo de Kafka es un teatro del mundo. El ser humano se encuentra, de salida en él sobre la escena. Y así lo confirma la prueba de admisión en el ejemplo: para todos hay lugar en el teatro natural de Oklahoma. Los criterios según los cuales se realiza la admisión son inaccesibles. La vocación histriónica, que debería primar, parece no jugar papel alguno. Esto podría expresarse de otra manera: a los aspirantes no se les exige más que actuarse. Que en última instancia puedan ser efectivamente lo que declaran, es algo que escapa a la dimensión de lo posible. Por medio de sus roles, las personas buscan un asilo en el teatro natural que se asemeja a la búsqueda de autor de los seis personajes pirandellianos. En ambos casos este sitio es el último refugio (1991, p. 12).

No obstante, aunque el final trunco deja una pálida esperanza, el lector de Kafka sabe que debería desconfiar. Después de todo, esos ángeles subidos a un pedestal tocando las trompetas son, apenas, mujeres disfrazadas, sus alas de ángel son de utilería.

Maurice Blanchot parece empeñado en desarrollar su propia reflexión filosófica tomando como punto de partida su lectura de Kafka y escribe con acierto:

En el terreno literario, los relatos de Kafka figuran entre los más negros, entre los más apegados a un desastre absoluto. Y también son los que torturan de modo más trágico la esperanza, no porque la esperanza esté condenada, *sino porque no logra ser condenada* (Blanchot, 1991, p. 94; énfasis personal).

En efecto, el epígrafe inicial solo cobra sentido bajo esta luz: «A partir de un cierto punto ya no hay ningún retorno. Ese punto ha de corregirse» (Kafka, 1984, p. 88). Si verdaderamente hay un punto que no admite retorno (la experiencia que nos sugiere siempre la obra kafkiana), deberíamos estar en un orden cerrado. La siguiente oración, «ese punto ha de corregirse», solo tiene sentido en nombre de una absurda, insensata, inevitable esperanza.

## Un aspecto poco explorado: hacia una estética de la exasperación

Inicié este artículo con una cita de Albert Camus que quiero retomar para finalizar este trabajo: «Nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro» (Camus, 1953 p. 137). Ocurre muchas veces que los creadores de literatura resultan ser más perspicaces que los críticos profesionales y hacen observaciones decisivas. Tal es lo que ocurre con el escritor existencialista francés. Él parece haber notado antes que nadie que gran parte del arte de Kafka se apoya en la falta de asombro. Parafraseándolo, quizás deberíamos decir que nosotros, los lectores, nunca nos asombraremos lo suficiente de la falta de asombro de los personajes de Kafka. Gregorio Samsa amanece convertido en monstruoso insecto, no puede bajar de la cama, pero piensa en dormir un rato más y, cuando eso se revela imposible, piensa que debe tomar el tranvía para llegar a su trabajo. Joseph K. sufre un proceso judicial del que nunca se aclaran las razones, y no se angustia. El agrimensor K. no llega a saber nunca para qué lo contrató el castillo, pero convive con esa interrogante con naturalidad, como si todo eso fuera lógico. Cuando por fin logra entrevistar a alguno de los importantes señores dueños del poder, se duerme. En *América*, Karl Rossman es expulsado de su trabajo en el Hotel Occidental luego de poner a dormir a Robinson en su propia cama, exponiéndose así a ser castigado, y no es capaz nunca de explicar satisfactoriamente cómo ocurrieron los hechos. Todas estas conductas están destinadas a sumir al lector en la perplejidad. De este modo, Kafka borra de un plumazo uno de los resortes más frecuentes —y cuya eficacia histórica está comprobada— en el desarrollo de una ficción: la identificación, casi inevitable, del lector con el o los protagonistas.

Aunque Aristóteles nunca haya hablado de la identificación del espectador con el personaje, todos entendemos que la identificación del espectador con el protagonista es condición *sine qua non* para la catarsis. Porque Aristóteles comprendió que el compromiso emocional era necesario en la experiencia estética de la ficción teatral. Se dirá que Aristóteles hablaba del teatro y que la narrativa funciona diferente, pero, en lo que respecta a la identificación, eso no es cierto. Las simpatías del lector finalmente se inclinan hacia algún personaje o se adhieren a él, porque atravesamos la historia ficticia acompañando la vivencia del personaje.

Lo que hace Kafka, entonces, es *renunciar a esa identificación*, porque el lector no se identifica fácilmente con un personaje que no hace lo que él haría. Es una opción extraña en narrativa y en el teatro es más propia de la comedia, en la que el espectador deberá sentirse por encima del personaje (por ejemplo, en Molière) para poder reírse de él incluso cuando el personaje haga lo que el espectador no haría.

El efecto de esta opción estética es poderoso y desconcertante, porque, aunque como hemos visto el humor es muy importante, los textos kafkianos están casi siempre lejos de la comedia. Eso produce una incomodidad y un rechazo por el personaje —que es el que precisamente debiera convocar a una identificación—, que conduce al lector a una *exasperación*, a veces, malhumorada.<sup>11</sup> El autor nos moviliza, pues, no desde la identificación, sino desde el rechazo. El lector y el personaje están más radicalmente solos que nunca. Este es un

<sup>11</sup> Es legítimo pensar que el lector se preguntará: ¿Qué hace este hombre? Yo nunca me podría dormir en una situación así. ¿Por qué no explica claramente lo que pasó? ¿Cómo se le puede ocurrir tomar el tren?

aspecto que, a mi juicio, no se ha puesto de relieve con la importancia que merece, porque implica renunciar a los mecanismos más prestigiosos y más socorridos de la literatura anterior, y porque implica una importante voluntad de riesgo. Tener al lector en un puño es más fácil que *soltarlo* y arriesgarse a perderlo.

Camus había dicho también: «Kafka expresa la tragedia mediante lo cotidiano, y lo absurdo mediante lo lógico» (1953, p. 138), y esto también es muy penetrante, porque Kafka nos induce a una lectura lógica para que el absurdo se muestre con mayor claridad.<sup>12</sup> Es este un mérito especial del autor, porque el absurdo en sí mismo puede producirse mecánicamente, pensemos como inversión de la lógica, por ejemplo, en «el burro devorado por un higo» que menciona Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* (1975, p. 52). Una vez más, Kafka elige el camino más difícil, y transforma la literatura occidental para siempre.

## Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1973). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Barrenechea, A. M. (1967). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1991). *Franz Kafka*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, M. (1991). *De Kafka a Kafka*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Calasso, R. (2018). *K*. Barcelona: Anagrama.
- Camus, A. (1953). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- Carpentier, A. (1975). *El Reino de este mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio.
- Kafka, F. (1967). *Cartas a Felice*. <https://pdfcoffee.com/franz-kafka-cartas-a-felice-pdf-free.html>
- Kafka, F. (1977). *América*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kafka, F. (1983). *Diarios. 1910-1923*. Barcelona: Bruguera.
- Kafka, F. (1984). *Meditaciones*. Madrid: Buma.
- Kafka, F. (2003). *Escritos sobre el arte de escribir*. Madrid: Anagrama.
- Michalski, A. (21-26 de agosto de 1989). Simetría doble y triple en el cantar de Mio Cid. [Acta de Congreso] Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, España. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv6h1>
- Robert, M. (1975). *Lo viejo y lo nuevo*. Caracas: Monteávila.
- Vadillo, J. (2020). El Paraíso, el paisaje y la lejanía en América de Kafka. *Acta Poética*, 41(1), 159-173. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.870>

<sup>12</sup> En la línea de la nota anterior, y atendiendo a otras influencias en la literatura posterior, quisiera mencionar un cuento de Cortázar, que figura en uno de sus libros misceláneos: *La vuelta al día en ochenta mundos*, que se titula «Con legítimo orgullo» y tiene como epígrafe: «In memoriam K». En efecto, es un homenaje a este modo de producir ficciones que venimos analizando en Kafka, porque el circuito de comportamientos que el texto narra es aparentemente de una lógica rigurosa, pero esa lógica no es capaz de ver el absurdo que, sin buscarlo, exhibe.

# «Tú eres la tarea. Ni un alumno a la vista». Los *Aforismos de Zürau* de Franz Kafka<sup>1</sup>

Friedmann Harzer

Universidad de Augsburg  
harzer@philhist.uni-augsburg.de

Recibido: 15/01/2024  
Aceptado: 01/03/2024

## Resumen

Este trabajo comienza describiendo brevemente cómo surge en 1917 un nuevo enfoque literario en Kafka. En sus *Zürauer Aphorismen*, de publicación póstuma, el autor ha adoptado una nueva forma de escritura punzante y minimalista. En un segundo paso, se identifican cuatro temas centrales, de ningún modo reductibles a una doctrina ni a una guía para la vida: «camino», «objetivo», «pecado original» y el problema cuerpo-alma. Una tercera sección esboza qué aforismos han ocupado durante mucho tiempo al autor, y cómo estos brevísimos textos podrían quizás utilizarse también en el aula. Aquí se da preferencia a un enfoque existencialista y productivo, frente al enfoque que contextualiza los aforismos de Zürau en el desarrollo espiritual o en el conjunto de la obra de Kafka. Según la experiencia del autor, tanto en la enseñanza media como en la universitaria los/las estudiantes suelen captar el potencial de estos textos sin las distracciones que supone la investigación filológica.

**Palabras clave:** aforismos de Zürau; obra tardía; reorientación poetológica; espiritualidad y poesía; minimalismo

## «You are the task. No pupil far and wide». Franz Kafka's *Zürau Aphorisms*

### Abstract

The essay begins with a brief description of how Kafka's new literary approach emerged in 1917: In his posthumously published *Zürauer Aphorismen*, he takes on a new form of pointed and minimalist writing. In a second step, four central themes are identified, which can by no means be boiled down to a doctrine or even a guide to life: 'path', 'goal', 'Fall of Man' and the body-soul problem. A third section outlines which aphorisms have long occupied the author and how these short texts could perhaps also be used in the classroom. Here, an existentialist and productive approach is given preference over the intellectual and work-historical mediation of the *Zürauer Aphorismen*: in the author's experience, pupils and students often grasp their potential without the digressions inherent to philological research.

**Keywords:** Zürau aphorisms; late work; poetological reorientation; spirituality and poetry; minimalism

<sup>1</sup> Traducción del alemán: Raquel García Borsani.

## «Você é a tarefa. Nenhum aluno à vista». *Aforismos de Zürau* de Franz Kafka

### Resumo

Este trabalho começa descrevendo brevemente como una nova abordagem literária surgiu em Kafka em 1917. Em seus *Aforismos de Zürau*, publicados postumamente, o autor adotou uma nova forma de escrita incisiva e minimalista. Num segundo passo, identificam-se quatro temas centrais, de forma alguma redutíveis a uma doutrina ou a um guia de vida: «caminho», «objetivo», «pecado original» e o problema corpo-alma. Uma terceira seção descreve quais aforismos há muito ocupam o autor e como esses textos muito breves talvez também pudessem ser usados em sala de aula. Aqui dá-se preferência a uma abordagem existencialista e produtiva, em comparação com a abordagem que contextualiza os aforismos de Zürau no desenvolvimento espiritual ou na obra de Kafka como um todo. De acordo com a experiência do autor, os alunos costumam captar o potencial desses textos sem as distrações da pesquisa filológica, tanto no ensino médio quanto no universitário.

**Palavras-chave:** Aforismos de Zürau; obra tardia; reorientação poetológica; espiritualidade e poesia; minimalismo.

## 1. Las «notas de Zürau»

Los 109 brevísimos apuntes de tema místico, llamados generalmente «aforismos de Zürau» o también «meditaciones», quizá sean la obra de Kafka hasta ahora menos conocida.<sup>2</sup> Sin embargo, hace ya tiempo que también ese delgado volumen concita el interés de investigadoras e investigadores. Ello explica que estos, sus textos más breves, hayan sido situados dentro de la tradición aforística,<sup>3</sup> se examine el funcionamiento de su refinada retórica,<sup>4</sup> se sondee sus fundamentos en la historia de las ideas,<sup>5</sup> y en ocasiones tranquilamente se proyecte hábitos de pensamiento posmodernos sobre las críticamente concisas «notas de Zürau»,<sup>6</sup> como también se conocen los textos meditativos de Kafka.<sup>7</sup>

A continuación, pretendo esbozar el tipo de obra a que pertenecen esas notas de Kafka. En un segundo paso presentaré tres ejemplos de su especial significación en mi vida, también en mi actividad como docente y como investigador de este autor.

## 2. Un nuevo enfoque

En agosto de 1917 Franz Kafka sufre una hemorragia, tose sangre. A sus 34 años está enfermo de tuberculosis incurable. A continuación, se aleja por una temporada, hasta abril de 1918, de su departamento y de su trabajo de abogado en una empresa aseguradora de Praga. Su hermana Otlá, quien entonces, hacia fines de la primera guerra mundial, gestiona una propiedad rural en la aldea de Zürau en la región de Bohemia [hoy Sirem, 90 km. al oeste de Praga, N. d. T.], tiene una habitación disponible para él. En el campo, Kafka deja de escribir cuentos y novelas y en su lugar pasa largas horas sentado al sol y toma notas a lápiz en dos libretitas. O sale a caminar, conversa con gente de la aldea y con vecinos, e incluso a veces colabora en las tareas de la granja. Su hermana escribe en carta del 26 de febrero de 1918 a su prometido en Praga: «Franz todavía está aquí, se porta bien y está contento, pero no en condiciones de trabajar. Hace tiempo que no corta

<sup>2</sup> En el texto [original en alemán, N. d. T.] cito los aforismos según la edición de R. Stach: Franz Kafka (2019): «*Du bist die Aufgabe.*» *Aphorismen*. Cfr. también la edición facsímil de los aforismos de R. Reuß y P. Staengle (2011).

<sup>3</sup> Ver R. T. Gray (1987).

<sup>4</sup> Ver M. Mayer (2015, pp. 115-126).

<sup>5</sup> Ver M. Engel (2010: pp. 287-291).

<sup>6</sup> Cfr. nota 2.

<sup>7</sup> Ver por ej. W. Sedelnik (1997, pp. 59-73).

leña, por más que enseguida se ofrece cuando se habla de una tarea pendiente: un viaje a caballo, arar, todo le gusta».8 Parecería que Kafka está especialmente dotado para otra praxis.

Desde que padece la que en junio de 1924 habrá sido una «enfermedad mortal» (Kierkegaard), se dedica incluso más intensamente que antes a ciertos textos y asuntos religiosos. Con la tuberculosis parece haberse vuelto acuciante una añoranza religiosa que fermentaba en él hacía tiempo. En casa de su hermana Otta en Zürau desde principios de 1918, Kafka lee mucho a Kierkegaard entre otros; en sus escritos también hay huellas del pensamiento platónico y de Schopenhauer. Esas influencias no son, sin embargo, de interés decisivo para quienes —lectores, profesores, buscadores y estudiantes— realmente quieran adentrarse en las «notas de Zürau».

En su estadía allí Kafka no se aferra a ninguna creencia tradicional, a ningún credo y, desde luego, tampoco a sistema filosófico alguno. Más bien concibe, a menudo en varios intentos, respuestas enigmáticas y a veces aporéticas para sus preguntas: «Antes no entendía por qué no obtenía respuesta a mi pregunta, hoy no entiendo cómo pude creer que podía preguntar. Pero yo no creía, solamente preguntaba», dice la entrada número 36. Una y otra vez reúne, a la manera de los textos místicos, cosas incompatibles desde un punto de vista lógico. Digamos que Kafka piensa, por un lado, y por otro al respirar se esfuerza por penetrar y alcanzar una no-dualidad.<sup>9</sup> Así, pone reiteradamente en tela de juicio contradicciones aparentes entre el bien y el mal, entre lo espiritual y lo sensorial, o incluso entre el instante y la eternidad, como por ejemplo en el aforismo 80: «La verdad es indivisible, es decir, no puede reconocerse a sí misma; quien pretenda que la reconoce, debe ser mentira». La mentira o el error emergen cada vez que yo pretenda que puedo distinguir realmente entre paraíso y exilio, o entre verdad y mentira. Cada vez que lo pretenda, yo mismo incluso me estaré convirtiendo en una «mentira», dice Kafka. Y ello, debido a que mi furor diferenciador me conduce solamente a medias verdades, puesto que no solo oculta un lado, sino oscurece también la visión del conjunto.

En esa vida nueva en Zürau, alejado de su trabajo profesional, así como del círculo de amistades y de la vida familiar, Kafka se propone, según escribe su mejor amigo Max Brod en diciembre de 1917 en su diario personal, «ver con claridad las cosas supremas».<sup>10</sup> La vida nueva se corresponde también con una nueva forma de trabajar. De hecho, es inusual que entre abril de 1918 y octubre de 1920 Kafka compendie, como hace, más de cien aforismos tomados de sus libretas de Zürau. Los escribe a lapicera fuente en tarjetas tamaño postal que reordena y reagrupa muchas veces. En ese proceso creador desecha algunos aforismos, reescribe y reacomoda otros. A ninguna otra de sus obras ha metido tanta mano. Pese a ello, será recién Max Brod quien publique póstumamente en 1931 la colección de pensamientos y le ponga un título algo aparatoso: «Reflexiones sobre el pecado, la esperanza, el dolor y el camino verdadero». ¿Quizá la publicación de esta obra ya no le importó a Kafka tanto como le había importado la de las otras?

Evidentemente, le importó mucho dejar escrita en forma concentrada una serie de cuestiones, puntos de vista y pensamientos «sobre las cosas supremas». Es fascinante cómo en sus aforismos ha logrado poner imágenes poéticas y conceptos abstractos en armónico equilibrio. Desde un punto de vista espiritual, yo distinguiría cinco áreas temáticas o preguntas orientadoras en las que es posible inscribir gran parte de los 109 textos minimalistas:

a) la pregunta por el «camino» correcto, como por ejemplo en la primera nota, o también en la 39a: «El camino es infinito, no se le puede acortar ni agregar nada y, sin embargo, cada uno sigue sosteniendo su inocente vara de medir. “Ten por cierto que también tendrás que pasar el camino señalado por la longitud de la vara, eso no se olvidará”».

b) la pregunta por el «objetivo» después del comienzo y del final respectivamente de cada cuestión y de cada viaje vital, como por ejemplo en las notas 5, 17, 24, 26 o también en la 94: «Dos tareas para el comienzo de la vida: reducir cada vez más tu círculo y verificar una y otra vez que no estés oculto en algún lugar por fuera de tu círculo».

c) la pregunta por el pecado original en las notas 3, 64 o también en la 74: «Si aquello que se supone fue destruido en el paraíso era destructible, entonces no era decisivo; pero si era indestructible, entonces estamos viviendo en una falsa creencia».

<sup>8</sup> Ver H. Binder (1968, p. 426). La carta se halla en posesión de la familia de Věra Saudkov, hija de Otta. Traducción al alemán de Elisabeth Zeidler.

<sup>9</sup> Ver por ejemplo el filósofo y maestro zen David Loy (1989).

<sup>10</sup> Cita del diario personal de Brod según Reiner Stach en Franz Kafka (2019, p. 244) [N. d. T.: en F. Kafka (2024, p. 16)].

d) la pregunta por lo «indestructible» en nosotros; véase por ejemplo los aforismos número 50, 70/71 o también el 69: «En teoría hay una posibilidad de felicidad completa: creer en lo indestructible en uno mismo y no aspirar a ello».

e) la pregunta por el problema cuerpo/alma o respectivamente la oposición entre un mundo sensorial y un mundo espiritual, como por ejemplo en las notas 54 u 80: «La verdad es indivisible, es decir, no puede reconocerse a sí misma; quien pretenda que la reconoce, debe ser mentira».

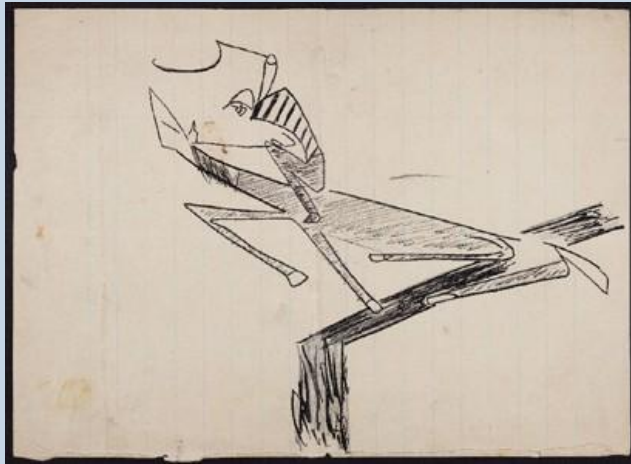


Fig. 1. Dibujo realizado por Kafka. The National Library of Israel. Max Brod Archive

### 3. «Ni un alumno a la vista»

Quien sobre los pasajes citados quede pensativo, mascándolos [al modo del alumno ante un kōan de su maestro en la tradición zen, N. d. T.], quien realmente deba detenerse para reflexionar sobre el minimalismo espiritual de Kafka, pronto advertirá que no es algo pasible de ser rápidamente comentado o explicado, ni por la investigación ni por la enseñanza. En ellos alguien está planteando cuestiones existenciales y espirituales ante las que toda impertinente filología fracasa estrepitosamente. Unos cuarenta años después de mi embriagador primer encuentro con los fragmentos de novelas y con los relatos de Kafka, el autor de los «aforismos de Zürau» me interesa ya no como maestro de la lectura, sino como maestro *de la vida*, para retomar una famosa distinción [Lesemeister / Lebemeister en alemán, N. d. T.] que introdujo el Maestro Eckart o quizá fue meramente uno de sus discípulos.<sup>11</sup> Según puedo apreciar, Konrad Dietzfelbinger, poco atendido en el debate académico, es una de las pocas personas que se han tomado en serio desde una perspectiva espiritual las meditaciones en las notas de Kafka.<sup>12</sup> Hay ideas y frases de Kafka en el período de Zürau que me han sido inspiración y guía en la vida. Parecido a los cristianos protestantes que guardan en su mesa el «librito de consignas», yo suelo tener a mi lado los aforismos de Kafka, ya en la edición de Stach o ya en la «caja de notas» editada por Reuß y Staengle. A veces abro el volumen en cualquier página, saco una nota y me digo: *Tolle, illege!*

Paso a citar y a comentar brevemente cuatro aforismos particularmente impresionantes.

a) «La fortuna de comprender que el suelo sobre el que estás no puede ser más grande que los dos pies que lo cubren».

Estampamos este aforismo número 24 en la tarjeta con que participamos el bautismo de nuestro hijo mayor. Él viene al mundo cuando yo todavía no he terminado de escribir mi tesis de doctorado —lo confieso: sobre Kafka y otros—. Llega precisamente ahora, en un momento de tanta presión, cuando por cierto tengo que apurarme mucho si no quiero perder el nuevo empleo al que aspiro. ¿Cómo se supone que lo hagamos? Sin embargo, cuando la personita por fin está aquí, las obligaciones y necesidades de la vida civil dejan por un tiempo de importarnos tanto. Se desvanecen ante esa presencia nueva y a veces sosegada, a veces chillona, del niño. Él está día y noche en el futón o en su cochecito, a entera merced de nosotros. Durante cierto tiempo esta persona nueva llena por completo nuestro espacio, y ello constituye una felicidad increíblemente presente.

<sup>11</sup> Ver F. Löser (2016, pp. 255-276. [<https://doi.org/10.1515/9783110461770-013>]).

<sup>12</sup> Ver K. Dietzfelbinger (1987).

«Una consecuencia del contacto con el misterio es que el ser humano deja de perturbarse a sí y a su entorno con actividades confusas», comenta Konrad Dietzfelbinger para el aforismo 24, como si se hubiese vuelto padre de manera muy similar.<sup>13</sup>

b) «Hay en una misma persona percepciones y conocimientos completamente diferentes de un mismo objeto, de lo cual solo se puede inferir diferentes sujetos en la misma persona».

«El ser humano es caprichoso: los estados de ánimo cambian, las actitudes cambian según el estado del tiempo, la digestión o la calidad del descanso. Alcanza una pequeña ofensa y lo atraviesa el pesimismo; un pequeño éxito, y ya rebosa [...] de confianza en sí mismo». Así comenta Dietzfelbinger el aforismo número 72 de Kafka.<sup>14</sup> ¿Pero se trata aquí realmente de estados de ánimo y de actitudes? Sobre todo, a partir de su hemorragia en el verano de 1917, Kafka juega abundantemente con la idea de diversas instancias interiores, idea que hoy parece haberse vuelto un lugar común en la literatura de autoayuda. En la Navidad de 1917, el escritor anota por primera vez el aforismo número 72 arriba citado en su cuaderno en octavo. También lo incluye en su legajo de notas, y esta vez modifica el verbo modal de la frase final: sustituye el «se debe» por «se puede».

¿Qué pudo haberle disgustado de este pensamiento más adelante? ¿Por qué borra luego esta frase de su colección de dichos?<sup>15</sup> ¿Porque en la secuencia número 92, que también borraría luego, se había jurado a sí mismo: «¡Psicología por última vez!»?

En enero de 1918 escribe en sus apuntes lo que se leería más tarde también en el aforismo número 81 de las notas de Zürau: «[...] que “alguien” dentro de la persona desea algo sin duda útil para ese mismo alguien, pero altamente perjudicial para otro “alguien” parcialmente consultado para dar su opinión en el caso. Si la persona se hubiese puesto de parte del segundo “alguien” ya desde el principio y no recién al momento de tener que decidir, entonces el primer alguien habría desaparecido, y con él, el deseo». Kafka conoce el concepto de la cacofonía del alma quizá por sus lecturas de obras de psicoanálisis. Por cierto, considera las disonancias interiores como si fuesen deliberadamente reversibles, y no el incómodo resultado de una formación reactiva inconsciente. Como si una persona pudiese decidir si quiere ser una, o dos. O muchas.<sup>16</sup>

Hoy día los psicólogos verían el tema de otra forma. En su campo rivalizan diversos modelos de instancias interiores en las que una identidad puede, a veces, fragmentarse tras una situación traumática como la hemorragia de Kafka. Según tradición y escuela, esos conceptos se llaman introyecto, ego-state o estado del yo, persona interior, niño interior o familia interior.<sup>17</sup> Kafka no sabe todavía esos vocablos de la psicología, pero sí conoce ya una experiencia que también me es familiar, y es que, en el camino hacia la verdad, la claridad y la sencillez, las ambivalencias y las disociaciones interiores suelen hacerse patentes. Cada vez que vuelvo a dispersarme y empantanarme, calmo mi conflicto interior con la última «meditación de Zürau». La segunda mitad de la nota 109 a la que me refiero, dice así:

c) «No es necesario que salgas de casa. Permanece junto a la mesa y escucha. No escuches, espera solamente. No esperes, permanece tranquilo y solo. El mundo se te ofrecerá para que le arranques la máscara, no puede hacerlo de otra manera, se retorcerá en éxtasis ante ti».<sup>18</sup>

Un pasaje particularmente desafiante. Quizá Dietzfelbinger se esté dejando seducir por el trasfondo erótico cuando comenta: «Sin embargo el misterio, que confiere existencia a todas las cosas, se comunicará con él. Se le comunicará alegremente, embelesado como una mujer enamorada se retorcerá en éxtasis ante él, a quien ama, porque él se ha liberado y convertido él mismo en un misterio».<sup>19</sup> ¿Realmente se trata aquí de un misterio, o incluso «del» misterio? ¿Y de una mujer enamorada? A mi entender, Kafka propaga aquí una actitud atenta y al mismo tiempo distanciada hacia un mundo fenoménico que fácilmente mistificamos y a menudo cubrimos de conceptos hasta volverlo irreconocible, pero que en el fondo no es misterioso, sino simplemente: esto. Tal lectura se corresponde con el comentario de Reiner Stach: «Lo decisivo en este texto es que Kafka recomienda la contemplación, es decir, una actitud meditativa, y no la reflexión, por más que

<sup>13</sup> Ver K. Dietzfelbinger (1987, p. 73).

<sup>14</sup> Ver K. Dietzfelbinger (1987, p. 184).

<sup>15</sup> Ver F. Kafka (2019, pp. 146, 147).

<sup>16</sup> Cfr. el comentario en F. Kafka (2019, p. 165).

<sup>17</sup> Ver H. Rießbeck (2013, pp. 32-6; J. Peichl 2023).

<sup>18</sup> Ver F. Kafka (2019, p. 222).

<sup>19</sup> Ver K. Dietzfelbinger (1987, pp. 269, 270).

el “desenmascaramiento” sea una actividad reflexiva, intelectual. [...] El texto puede leerse como una auto-exhortación, pero también como una guía para la propia realización ulterior del lector». <sup>20</sup>

Permanecer sentado, escuchar, esperar, guardar silencio: esta actitud, que Kafka evoca al final de su colección de aforismos, recuerda a los ejercicios de concentración y presencia de ánimo [«Geistesgegenwart» en el original, N. d. T.] propios de las grandes religiones del mundo: estar abierto a lo que se presente en el momento, también a lo desagradable y doloroso. Las indicaciones de Kafka para la meditación preservan su catecismo de degenerar en un silencio kitsch: ¡nada de falsas esperanzas, nada de exagerar el tono! Esta arenga a sí mismo y al lector suena en un principio más bien como una advertencia de que «la señora Mundo» [en alemán el concepto «mundo» es de género femenino, N. d. T.] será «desenmascarada»: «embelesada, se retorcerá ante ti». ¿Qué significa esto si no se trata de erotismo, sino de perspicacia y de realización del conocimiento? ¿Se trata de otra alusión al pecado original, tan importante en los «aforismos de Zürau» y en la obra de Kafka en general? ¿La serpiente se sustrae aquí retorciéndose de la historia de la Creación, desaparece en cierta forma del paraíso llevándose su seductor «o lo uno o lo otro», y el paraíso retoma así el camino de regreso a la unidad con sus habitantes? ¿O debemos aquí imaginarnos también una crisálida que finalmente se descubre como oruga de mariposa? En las lápidas bizantinas, esa metamorfosis compendia el ascenso del alma desde el reino del cuerpo al reino de los cielos, es el símbolo por excelencia de la metamorfosis externa e interna. <sup>21</sup>

En cualquier caso, ese permanecer sentado en silencio de Kafka no es sagrado ni desesperado [en el original: «weder heilig noch heillos», N. d. T.], eso me parece seguro. Tiene lugar en la mesa, antes de la comida, después de la comida y también durante la comida. En la vida cotidiana, en casa. Kafka hace limpieza, sin verdad y sin método.

d) «Tú eres la tarea. Ni un alumno a la vista».

Solo una vez ofrecí en la universidad un seminario sobre los «aforismos de Zürau». Recorrimos entonces los cinco temas antes mencionados (camino, objetivo, paraíso, lo indestructible, problema cuerpo/alma). Llegamos a hablar de unas pocas microhistorias de las «notas de Zürau», como las que se hallan bajo los números 16, 20, 32 o, para citar un ejemplo, también en la nota 107: «Todos son muy amables con A, como cuando se quiere proteger un estupendo juego de billar incluso de los buenos jugadores, hasta que el gran jugador llega, examina de cerca la mesa, no tolera ningún fallo precipitado, pero luego, cuando él empieza a jugar, se comporta de modo iracundo y sin el menor respeto». Reiner Stach lee esta escena como una sublimación literaria de los temores que hicieron creer al alumno y funcionario Kafka a lo largo de su vida que sus compañeros de clase o sus superiores lo aceptaban solamente porque hacían la vista gorda ante sus evidentes defectos. Y detrás de ello acechaba la preocupación, mucho mayor aún, de que un verdadero experto en algún momento pusiera al descubierto su mediocridad. <sup>22</sup>

Al final las/los estudiantes del seminario de aforismos se mostraron especialmente entusiasmadas/os con Kafka, el maestro de la vida. Si se desea comprobar cuánto toca Kafka la fibra sensible sobre todo de las/los lectoras/es jóvenes, es aconsejable leer en clase sus «notas de Zürau» en voz alta, lenta e intensamente, sin adornos didácticos. Y simplemente esperar, ver qué pasa. Sin tener ya preparada su propia solución o interpretación. Como trabajo de cualificación, los participantes de aquel seminario hicieron cortometrajes en torno a sus aforismos, algunos como animés; otros, como hiperrealistas dramas íntimos; otros, como collages filmicos a partir de fragmentos de texto y de citas visuales. Lamentablemente no digitalizamos entonces los distintos trabajos: ni una películita a la vista. Y entre tanto sus creadoras y creadores se han dispersado en todas las direcciones.

Ojalá sigan allí adoptando como propias las preguntas de Kafka que nunca pudimos resolver pero que deberíamos plantearnos a diario, esas maravillosamente infructuosas «cuestiones que no podríamos sortear si no estuviésemos por naturaleza liberados de ellas» (nota 56). Esta formulación de Kafka también me arroja nueva luz sobre aquella entrada con el número 22 de la cual he partido: «Tú eres la tarea. Ni un alumno a la vista».

Nuestra tarea como docentes, ahora: no volver a deconstruirlo enseguida, no volver a enseñarlo enseguida, sino simplemente intentar vivir este impulso. En la medida en que el interés lo sostenga.

<sup>20</sup> Ver F. Kafka (2019, p. 224).

<sup>21</sup> Ver R. Haekel (2008, p. 330).

<sup>22</sup> Ver F. Kafka (2019, p. 219).

## Referencias bibliográficas

- Binder, H. (1968). Kafka und seine Schwester Ottla. Zur Biographie der Familiensituation des Dichters unter besonderer Berücksichtigung der Erzählungen «Die Verwandlung» und «Der Bau». En *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 12 (pp. 401-456). Stuttgart: Kröner.
- Dietzfelbinger, K. (1987). Kafkas Geheimnis. Eine Interpretation von Franz Kafkas «Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg». Friburgo/Breisgau: Aurum.
- Engel, M. (2010). Zürauer Aphorismen. En M. Engel y B. Auerochs (eds.), *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (pp. 281-292). Stuttgart: Metzler.
- Gray, R. T. (1987). *Constructive Destruction. Kafka's Aphorisms: Literary Tradition and Literary Transformation*. Tübinga: De Gruyter.
- Haeckl, R. (2008). Schmetterling. En G. Butzer & J. Jacob (eds.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (pp. 330-331). Stuttgart: Metzler.
- Kafka, F. (2011). *Oxforder Oktavhefte*. Edición facsímil por R. Reuss y P. Staengle. Fráncfort/Meno y Basilea: Stroemfeld.
- Kafka, F. (2019): «Du bist die Aufgabe». *Aphorismen*. Edición, comentarios y epílogo por R. Stach. Gotinga: Wallstein. [N. d. T.: Ver versión en español de la edición por R. Stach]
- Kafka, F. (2024): «Tú eres la tarea». *Aforismos*. Edición, prólogo y comentarios R. Stach. Traducción del alemán L. F. Moreno Claros. Barcelona: Acantilado.
- Löser, F. (2016). Meister Eckhart und seine Schüler: Lebemeister oder Lesemeister? En T. Jeschke y A. Speer (eds.). *Schüler und Meister* (pp. 255-276). Berlín: De Gruyter.
- Loy, D. (1989). *Nonduality. A Study in Comparative Philosophy*. New Haven: Yale University Press.
- Mayer, M. (2015). *Franz Kafka Litotes. Logik und Rhetorik der doppelten Verneinung*. Múnich: W. Fink.
- Peichl, J. (2023). *Ego-States, Seiten, Parts & Co. Modelle der Teiletherapien*. Mit einem E-Mail-Dialog mit Susanne Leutner. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Riessbeck, H. (2013). *Einführung in die hypnodynamische Teiletherapie*. Heidelberg: Carl Auer.
- Sedelnik, W. (1997). Franz Kafkas Aphorismen und das (post)moderne Denken. En W. Kraus y N. Winkler (eds.), *Das Phänomen Franz Kafka. Vorträge des Symposions der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995* (pp. 59-73). Praga: Vitalis.

# «Así está bien»<sup>1</sup>

Oscar Brando

Centro Latinoamericano de Economía Humana  
obrandoaramuni@gmail.com

Recibido: 15/01/2024

Aceptado: 01/03/2024

Franz Kafka (1883-1924) dejó una obra llena de laberintos y secretos. Se lo considera uno de los escritores imprescindibles del siglo XX, aunque haya habido alguna encumbrada excepción (Edmund Wilson) que lo juzgó sobrevaluado. Dejó, además, alrededor de las que se reconocen como ficciones, un ceñido tejido autobiográfico que comenzó en la correspondencia veinteañera con sus amigos (Max Brod, Oscar Pollak), siguió en su diario sostenido a lo largo de una década y pico (1910-1923), tuvo su mayor densidad en las cartas a sus novias o amantes y se completó con la difundida *Carta al padre*, escrita a los 36 años como un balance de su vida y un repertorio de pistas de algunos de los temas más sostenidamente «kafkianos».

Nadie es el mismo a lo largo de toda su vida, y esa metamorfosis no siempre termina con la muerte. Tan escurridiza afirmación encontraría sostén en dos libros recientes. En uno de ellos, *Kafka. Literatura y pasión*, el biógrafo inglés Nicholas Murray se refiere a los ojos de su biografiado: «Tan atractiva y conmovedora era la intensidad de sus grandes ojos que muchos olvidaban observar su color. Quienes publicaron sus recuerdos de encuentros con él, registraron una deslumbrante variedad de colores: azul acero, gris plomo, negro, marrón. Aunque hay cierto consenso en el gris con un tinte azul, ciertamente es difícil descartar la evidencia del marrón que describe su último intenso amor, Dora Diamant». ¿Habría cambiado Kafka el color de sus ojos los últimos meses de su vida, los pocos que vivió con Dora Diamant, los únicos que vivió con una mujer? El marrón de los ojos fue la más pequeña de las discrepancias que Dora sostuvo con las versiones que había acerca de Franz: así se plantea en el otro de los libros, *Dora Diamant. El último amor de Kafka*, una cuidadosa biografía escrita por la norteamericana Kathi Diamant, que comparte con Dora el apellido y el amor por Kafka (la tercera parte del volumen de 450 páginas está dedicada a los pocos meses en los que Dora vivió con Franz).

«No tenía una mirada fija de horror, como se dijo; era más bien una expresión de asombro.» Dora apenas pudo desmentir, una vez muerto Franz, algunas confusiones cotidianas. «Kafka siempre estaba alegre», afirmó. «De todo hacía una broma. Era un juguetón nato, siempre listo para divertirse.» Hacia 1950, cuando a Kafka se lo identificó con el nihilismo existencialista, Dora salió al paso: «¡Una persona que comía y bebía con tanta dicha como él, con el placer con que comía un plátano...! Quien viera a Kafka beber un sorbo de vino podía convertirse en bebedor de vino. ¿Cómo es posible que un hombre que viva con tanta intensidad, que ponía tanta vehemencia en los actos de la vida cotidiana odiara la vida?». Entiéndase pues que el malentendido acerca del color de los ojos es nada frente a estas versiones encontradas sobre su vida y sobre el carácter de su obra. Pero Dora establecía con claridad la división: «Haber vivido con Franz un solo día significa más que toda su obra, que todos sus escritos». Este era su punto de partida, y fue el cimiento de una relación que disfrutó el esplendor último de ese «ser excepcional» y lo rodeó de afecto en las terribles semanas finales que antecedieron a la muerte.

## Con y sin Kafka

«¡Qué manos tan tiernas y qué trabajo cruento tienen que hacer!» La voz debió ser baja, dulce, seductora. Dora quedó suspendida de ella y la recorrió hasta llegar al hombre alto, delgado, que pronunciaba la frase. Dora lo reconoció: era la figura que había visto antes en la playa, con aquella mujer y aquellos niños. El andar pausado, los modales encantadores habían cautivado a Dora. Pero el hombre estaba acompañado.

<sup>1</sup> Este artículo fue publicado en *El País Cultural. Ciencias, Artes y Letras*, año XVIII, n.º 886. Montevideo, viernes 27 de octubre de 2006.

Franz tenía 40 años, pero parecía menor. Pasaba unos días del verano de 1923 en Müritz, un balneario alemán sobre el mar Báltico, acompañado de su hermana Elli y de sus sobrinos. Tan juvenil y atractiva era la figura de Franz que tenía alborotada a Tile Rössler, una chiquilla de 16 años (habría que ver: todas, si las dejaban, se quitaban algún año). Dora Diamant, como Tile, brindaba servicios voluntarios en la colonia de vacaciones de Hogar del Pueblo Judío de Berlín. Dora era una polaca de 25 años (los hacía pasar por 19) que vivía en Berlín luego de dos huidas de la casa de su padre. Había tenido un contacto con la cultura judía y religiosa que Franz miraba con curiosidad.

La relación de Franz con la cultura de sus padres había sido retorcida, arbitraria. No había renegado de ella, aunque heredara de su padre poco fervor por el culto y le hubiera agregado su indisposición por las religiones reveladas. Franz había buscado caminos de fe, entre oscuras certidumbres, pero estaba muy lejos del aura de santidad con que pretendía investirlo su amigo Max Brod. La biografía escrita por Brod luego de la muerte de Kafka fue casi una hagiografía.

Al mismo tiempo, Franz parecía diestro en el trato con los niños. Dora lo recuerda alegre, juguetón, dispuesto a sacar lo mejor de quienes lo rodeaban. Elegante y refinado, Franz resultaba gracioso a la concurrencia del Hogar y a las jóvenes, que quedaban deslumbradas porque el doctor las escuchaba sin saciarse.

Cabe preguntarse por qué Franz Kafka, que había elegido por años la zozobra de la soledad a la incertidumbre del matrimonio resolvía, en pocos días, irse a Berlín a vivir con Dora Diamant. ¿Qué había visto en Dora que no tuviesen la lejana Felice y la apasionada y apasionante Milena?

Es posible que Dora diera con un Kafka distinto del que habían tratado sus antecesoras. Es seguro, también, que ella debió ofrecerle a Franz una manera de vivir desatada de aquellos compromisos que tanto habían aterrado al escritor. Son hipótesis. A Franz le quedaba poco tiempo de vida, pero es difícil saber cuánto sabía, o si se había enterado. No podía adivinar que la mitad del tiempo que iba a transcurrir junto a Dora lo pasaría en sanatorios y casas de salud.

Es cierto que Dora encontró a Kafka menos obsesionado por la escritura, menos atribulado por el trabajo, menos agobiado por el peso de la familia. Ninguna de esas preocupaciones había cedido del todo. La pensión que recibía de Praga era, en el Berlín de la hiperinflación, siempre escasa. Con sus padres no solo no había roto, sino que en los meses finales les escribió muchas cartas. Hasta el final evitó el encuentro de ellos con Dora. Y en cuanto a la escritura... Dora confiesa haber visto el rostro transformado de Franz cuando emergía del «sótano» de su creación. Pero también recuerda otros momentos menos tenebrosos. Hay una anécdota luminosa que matiza la idea del acto creativo ensimismado y sombrío. Un día en un parque, la pareja de amantes se topó con una niña que lloraba porque se le había perdido su muñeca. Franz, para consolarla, la convenció de que la muñeca se había ido de viaje. Le dijo que tenía en su casa una carta en la que la muñeca expresaba su cansancio de vivir siempre con la misma familia y la necesidad de conocer nuevos lugares. En ella prometía escribirle diariamente a la niña. Franz se ocupó de convertir en verdad esa mentira: día a día escribió con dedicación, y le leyó a la niña las cartas de la muñeca. La diversión duró tres semanas hasta que hubo que poner fin a la historia. Kafka decidió casar a la muñeca y liberarla así del juego epistolar.

Dora fue fiel a otras ilusiones de Kafka. Tejieron juntos, desde la época de Müritz, un imposible viaje a Palestina que fue sustituido por el aprendizaje del hebreo que Dora manejaba con solidez. Creyó y obedeció los pedidos de Franz de quemar escritos. Cuando Kafka murió, no entregó los papeles que tenía (probablemente el *Diario* del año final) a Brod, que había resuelto desconocer la voluntad de Franz y publicar los inéditos que encontrara. La decisión tozuda de Dora hizo posible que una requisita de la Gestapo, en 1933, secuestrara la documentación que había guardado.

Kafka murió el 3 de junio de 1924 en un sanatorio cerca de Viena. Le pidió a Robert Klopstock, el médico y poeta que lo acompañaba, que se apartara un poco para no contagiarlo, y entonces le dijo: «Sí, así..., así está bien». La figura de Kafka impregnó a todos cuantos lo rodearon. Hoy, de la enorme obra de Max Brod (más de ochenta títulos) no sobrevive más que la biografía de su amigo. Dora, que murió en 1952, lo hizo recordando una y otra vez los pocos meses que vivió junto a ese ser excepcional.

## En el nombre del padre

El centro de la tesis de la biografía de Nicholas Murray, *Kafka. Literatura y pasión*, es el miedo (Angst). «No conozco sus leyes internas. Solo conozco su mano en mi garganta, y esto es realmente lo más terrible que he experimentado o pueda experimentar», «Este miedo no es, después de todo, mi miedo privado —es solo parte de él y de una manera terrible— sino que es también el miedo de toda fe desde el comienzo del tiempo.» Estas

afirmaciones pertenecen al período Milena, circa 1920. A esa altura, el miedo de Kafka no era nuevo. Signos de él se venían arrastrando desde años atrás y habían estragado la relación con Felice. Cabría preguntarse entonces qué temía Kafka y de qué manera manifestaba ese temor.

No hay duda de que Franz sentía una misteriosa hostilidad del mundo, a la que apenas podía dar forma en sus oscuras parábolas. No se trataba, como alguna vez se insinuó, de premoniciones sobre el futuro ominoso que le esperaba a Europa. Kafka presentía las condiciones de desarraigo que sufrirían amargamente distintas comunidades europeas porque albergaba en sí mismo el sentimiento de extrañamiento. El nudo dramático de su vida, su exclusión, las dificultades de aceptación, la crisis de su hogar, creada por el conflicto con su padre, le permitieron entender el sistema autoritario que lo rodeaba y expresarlo en su obra. Kafka hizo explícitas sus incertidumbres en el ámbito religioso y dejó sentados sus desencuentros en el íntimo y familiar. En la famosa *Carta al padre* (1919) figuró un mundo afectivo de gran inestabilidad y dependencia al que demonizó, muy cerca de Freud, encarnado en la imagen de su padre.

En uno de los aforismos extraídos del *Diario* y conocidos como textos de «Él» (una impersonalidad que fue otra parte de su proyecto literario), Kafka escribió:

Él se siente preso en esta tierra, para él es estrecha, en él estallan la tristeza, la debilidad, las enfermedades, los delirios del preso, no puede consolarlo ningún consuelo, precisamente porque, frente al hecho brutal de estar preso es solo un consuelo, delicado consuelo que le causa jaqueca. Pero si se le preguntara qué quiere en realidad, no acierta a responder, pues no tiene —esta es una de sus pruebas más fuertes— ninguna noción de libertad.

No constituye una casualidad que dos relatos centrales en su obra como *La condena* y *La metamorfosis* tomen forma apenas Franz conoce a Felice en casa de los Brod (agosto de 1912) y resuelva iniciar con ella una relación sentimental. En ambas narraciones, la extrañeza de las relaciones familiares ocupa un lugar destacado. En *La condena*, el suicidio final del protagonista sería un desplazamiento del parricidio. En *La metamorfosis*, la conversión de Gregorio Samsa en insecto y la dificultad creciente para hacerse entender, su muerte por inanición, representarían el escenario destruido de las relaciones hogareñas. No es fortuito entonces que estos dos relatos hayan aparecido cuando Franz estaba acechado por la tensión de una relación amorosa que lo ponía ante sus más terribles dilemas: el vigor físico y las relaciones sexuales, la inminencia de la paternidad (a Kafka lo aterraba tener hijos y lo consternaba morir sin tenerlos), la convivencia en un hogar propio. «Mi salud solo alcanza para mí mismo, no alcanza para el matrimonio, y mucho menos para ser padre», le escribió a Felice. A Brod le confesó la incapacidad para cargar con otra persona. A Milena le pidió que no se vieran ni escribieran porque solo así podría sobrevivir, frenar el proceso de destrucción.

Murray sostiene que Kafka se fue convirtiendo en su propio miedo: miedo de emprender algo que estuviera más allá de su capacidad, miedo de arruinar otra vida. Todavía a fines de setiembre de 1923, cuando ya había resuelto mudarse a Berlín a vivir con Dora Diamant, Franz seguía temiendo. A su hermana Ottilie le escribió el 26 de setiembre que la noche antes de partir hacia Berlín había sido una de las peores de su vida. Le decía también que no había existido en la historia de la humanidad ejército de asalto tan grande como el de sus ansiedades. A Oskar Baum, el mismo día, le dijo que su traslado a Berlín había sido una operación temeraria solo comparable con la campaña de Napoleón en Rusia. Pero en ese momento de su vida se sumaban dos efectos contrarios que se potenciaban positivamente para decidir su desprendimiento de Praga: la necesidad de encontrar junto a Dora la alegría de vivir y la enfermedad, que ya hacía años lo acechaba y que lo tendría a mal traer los últimos meses de su vida.

## Literatura y enfermedad

Una de las maneras posibles de realizar una biografía de Kafka es aceptar, con resignación, la forma en que el escritor fue diseñando su espacio autobiográfico. Esa es la tendencia de la biografía de Murray: monta el relato sobre las cartas y el *Diario*, y adopta la división que esos documentos imponen. Pero, para interrogar la vida de Kafka y sacarle provecho a los conflictos, sabe pararse al sesgo. El biógrafo advierte que solo frente al vacío Kafka fue capaz de comprenderse, que necesitó sentir ese vértigo. De manera que subraya y explora esas zonas abismales.

Uno de esos abismos fue la necesidad de escribir. De allí que la primera lucha agónica se haya planteado entre la escritura y sus otras actividades. Es sencillo seguir la ininterrumpida queja de Kafka acerca de los

impedimentos que los trabajos que desempeñó pusieron a su tarea de escritor. Al mismo tiempo, sería fácil acusar a Kafka de fastidioso: comenzó a trabajar a los 24 años, consiguió con el tiempo realizar horarios muy beneficiosos para sus proyectos literarios, no tenía obligaciones domésticas que absorbieran su atención. Sin embargo, nunca dejó de protestar contra los obstáculos que se le interpusieron en el camino de la creación. Este inconformismo debe ser entendido por la confluencia de dos obsesiones que rondaron a Kafka. Una fue el compromiso con una escritura que suponía una entrega total y una relación directa con las fuentes de su creatividad y con el lenguaje: «Si bastara poner una palabra y luego apartar la mirada con la conciencia tranquila de haber llenado completamente esa palabra de uno mismo». La soledad era para esto imprescindible:

La soledad tiene un poder sobre mí que nunca falla. Mi interior se diluye (por ahora solo superficialmente) y está dispuesto a dejar salir lo que yace en lo profundo. Empieza a producirse un ligero orden en mi interior, y no necesito nada más, porque el desorden es lo peor para los que tienen pocas aptitudes.

Esta segunda obsesión —la de sus pocas aptitudes o la de sus fuerzas menguadas— acompañó como una sombra el compromiso radical que Kafka se planteó con la escritura. En los primeros días de enero de 1912 escribió en su Diario personal:

Cuando se hizo claro en mi organismo que escribir era la dirección más productiva que podía tomar mi ser, todo se precipitó en esa dirección y dejó vacías todas aquellas actitudes que se orientaban a los placeres del sexo, la comida, la bebida, la reflexión filosófica y, sobre todo, la música. Esto fue necesario, porque mis fuerzas, en su conjunto, eran tan insignificantes que solo en forma colectiva podían servir, incluso a medias, a mi propósito de escribir... ahora mi desarrollo está completo y, por lo que veo, no queda nada más por sacrificar; solo me resta deshacerme de mi trabajo en la oficina para comenzar mi verdadera vida, en la cual, con el progreso de mi obra, mi rostro finalmente podrá envejecer de una manera natural.

El otro abismo ante el cual Kafka reaccionó fue la enfermedad. En la noche del 9 al 10 de agosto de 1917, Kafka tuvo un vómito de sangre. La expresión quizá exagere la gravedad del hecho, pero para Kafka el síntoma fue definitivo. Las cartas a Max Brod son contundentes: Franz creía que finalmente sus pulmones habían dado la respuesta largamente pedida por el cerebro. Kafka veía en la hemorragia un símbolo, y así lo estampó en su *Diario* el 15 de setiembre, tres días después de radicarse con su hermana Ottla en Zurau:

Si es que existe la posibilidad debes empezar de nuevo. No la desperdicies. No podrás evitar la suculencia que se desbordará en ti, si quiere penetrarte. Pero no te revuelques en ella. Si la enfermedad de los pulmones es solo un símbolo, como tú dices, un símbolo de la herida cuya inflamación se llama F, y cuya profundidad se llama justificación; si es realmente así, entonces también son un símbolo los consejos médicos (luz, aire, sol, descanso). Agárrate a ese símbolo.

El escritor chileno Roberto Bolaño, en un apartado de su ensayo «Literatura + enfermedad = enfermedad», dice que Elías Canetti asegura que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban echados y que ya nada lo separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre. Canetti no dice exactamente eso. En *El otro proceso* hace una afirmación más temeraria, más tenebrosa:

Con la visita al especialista, el 4 de setiembre, comenzó un nuevo período de su vida. El diagnóstico de esta autoridad, cuyo reconocimiento se impuso Kafka a sí mismo, lo redimió definitivamente de Felice, del terror al matrimonio y de su odiada profesión. Pero a la vez lo ató para siempre a la enfermedad de la cual moriría y que tal vez en aquel momento no fuera aún tan grave.

## Escribir

Numerosas reflexiones mereció a Kafka el acto de la escritura. Tempranamente le decía a Oskar Pollak, mientras daba forma al relato *Descripción de una lucha*: «Dios no quiere que yo escriba, pero yo..., yo tengo que hacerlo. Así hay un constante sube y baja; en todo caso, Dios es el más fuerte, y hay en ello más angustia de la

que uno puede imaginarse». Años después, entre los *Aforismos* de 1920, intercaló el misterioso «escribir como una forma de orar».

A propósito de la compleja relación epistolar que sostuvo con Felice Bauer a lo largo de cientos de cartas, Franz le preguntó retóricamente a su amigo Max Brod: «¿Será cierto que se puede atar a una muchacha con la escritura?». En la muy reiterada carta del 14 de enero de 1913, Franz escribió a Felice, recién comenzada su relación:

Una vez me dijiste que te gustaría estar sentada a mi lado mientras escribo; pero piensa que en ese caso sería incapaz de escribir. Porque escribir significa revelarse a uno mismo hasta el exceso; ese punto máximo de autorrevelación y entrega en el que un ser humano, al involucrarse con otros, puede sentir que se pierde a sí mismo, y que, por lo tanto, intentará evitar si está en su sano juicio... La literatura que nace de la superficie de la existencia —cuando no hay otra manera y los pozos más profundos se han secado— no es nada, y se derrumba en el momento en que una emoción más auténtica sacude esa superficie... Por eso nunca se puede estar bastante solo cuando se escribe, nunca puede haber bastante silencio alrededor cuando se escribe, por eso ni siquiera la noche es suficientemente noche. Por eso nunca dispone uno de bastante tiempo, pues los caminos son largos y es muy fácil extraviarse... Muchas veces he pensado que, para mí, la mejor forma de vida habría sido sentarme en una habitación interior de un espacioso sótano cerrado con llave con mis instrumentos de escritura y una lámpara. Deberían dejarme la comida muy lejos de mi habitación, en la parte exterior de la puerta del sótano. Ir a buscarla, en camisón, a través de todas las bóvedas del sótano, sería mi único paseo. Luego regresaría a mi mesa, comería lenta y concienzudamente, y enseguida me pondría otra vez a escribir. ¡Las cosas que escribiría entonces! ¡De qué profundidades las arrancaría! ¡Sin esfuerzo! Pues la concentración extrema no sabe lo que es el esfuerzo. Lo único que quizá no perseverase, y el primer fracaso, tal vez inevitable incluso en tales condiciones, no podría menos que hundirme en la más grande de las locuras: ¿qué dices a esto mi amor? ¡No retrocedas ante el habitante de la cueva!

*Dora Diamant. El último amor de Kafka*, de Kathi Diamant. Barcelona, Circe, 2005. Distribuye Océano. 446 págs.

*Kafka. Literatura y pasión*, de Nicholas Murray. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2006. Distribuye Gussi. 420 págs.

# «También sé reír»: el humor peculiar de Franz Kafka<sup>1</sup>

Hernán D. Caro

hdcaroa@gmail.com

Recibido: 15/01/2024

Aceptado: 01/03/2024

Algunos malentendidos literarios sobreviven obstinadamente. Uno de ellos, especialmente terco, sostiene que los textos del escritor checo de habla alemana Franz Kafka, quien este año cumple 100 años de muerte, ofrecen ante todo visiones melancólicas o escalofriantes. Y ese lugar común aumenta a través de la idea de que Kafka mismo era, ante todo, un atormentado cronista de la infelicidad.

Como escribe el editor alemán Klaus Wagenbach en su libro *Ein Käfig ging einen Vogel suchen – Komisches und Groteskes (Una jaula fue a buscar un pájaro. Lo cómico y lo grotesco, 2018)*, los términos «Kafka» y «kafkiano» hoy en día se han «independizado» de la obra del escritor: simbolizan cosas oscuras, situaciones incomprensibles y ambientes opresivos, así como una interpretación que hace de Kafka el «poeta y santo patrón» de todos aquellos «para quienes la vida parece no tener salida».

Sin embargo, la obra de Kafka también tiene un lado, si bien no ligero, sí claramente *humorístico*, que es tan importante, tan «kafkiano», como su lado sombrío. A pesar de que no pocos expertos en Kafka han resaltado en repetidas ocasiones a lo largo de los años aquel aspecto cómico, ese hecho se olvida una y otra vez. Esto probablemente responda a diferentes causas.

Una de ellas es que muchas personas parecen estar más informadas sobre ciertos elementos de la vida de Kafka que sobre su *obra*: por ejemplo, sobre la mala relación con el padre (que Kafka describió en su famosa y angustiada *Carta al padre*), sobre sus fallidas relaciones amorosas, sobre la insatisfacción con su trabajo de empleado de seguros, sobre su muerte temprana por tuberculosis... También existe una interpretación según la cual Kafka predijo los crímenes de los nazis, por ejemplo, en un texto como *En la colonia penitenciaria*. Sin embargo, esta lectura es considerada por algunos críticos —como James Hawes en *Excavating Kafka (2008)*— sumamente problemática. O incluso está el hecho de que mucha gente, cuando piensa en Kafka, piensa automáticamente en el famoso retrato de 1923 que muestra al escritor en la última fase de su enfermedad: sombrío, con los ojos hundidos y las mejillas huesudas. Pero también existen fotos en las que Kafka aparece muy diferente, a saber: de buen humor. Y por cierto, según cuenta Wagenbach, «en los años cincuenta, en el departamento de prensa de la editorial Fischer», el retrato antes mencionado fue retocado a fin de realzar su lado «místico».

Y, en fin, parece que en todo esto también tiene un papel importante una eterna desconfianza intelectual frente al humor y a lo cómico: la idea de que ambas cosas son lo contrario de la profundidad filosófica y emocional, y no —como sin duda pueden serlo y lo son a menudo— dos de las facetas de la inteligencia.

Como escriben los críticos Astrid Dehe y Achim Engstler en *Kafkas komische Seiten (Las páginas cómicas de Kafka, 2011)*, Kafka era un «hombre sin sosiego que fracasaba una y otra vez, casi forzosamente», pero a la vez era una persona con mucho sentido del humor. En sus cartas y diarios leemos sobre ataques de risa en el trabajo y situaciones disparatadas durante sus viajes. Su amigo, albacea y editor Max Brod cuenta que al leer *El proceso* en voz alta, Kafka se reía tanto «que por momentos no podía seguir leyendo». Y Kafka mismo escribió a su primera prometida, Felice Bauer: «También sé reír [...], incluso soy conocido por ser un gran reidor».

Dehe y Engstler plantean que en los textos de Kafka hay muchos elementos «pensados para producir un efecto cómico». Y de hecho, quien los lea atentamente —o simplemente los *lea*— encontrará muchos pasajes humorísticos. Estos tal vez no sean divertidos en el sentido de un humor *alegre* o festivo. Que quede claro: el

<sup>1</sup> La versión original de este artículo apareció en la revista *Humboldt* del Goethe-Institut: <https://www.goethe.de/prj/hum/es/dos/kaf/25227662.html>. La actual versión fue preparada especialmente para la revista *[sic]*.

humor de Kafka es peculiar. Es penetrante y abarca, entre otras cosas, lo grotesco, lo satírico, lo malicioso y, también, claro está, lo absurdo.

A modo de invitación a leer a Kafka con otros ojos, a continuación mencionamos algunos de los lados cómicos de Kafka:

## «No conviene seguir holgazaneando en la cama»

Gregor Samsa, el héroe —o mejor: antihéroe— de *La metamorfosis*, se despierta una mañana convertido en escarabajo. Como escriben Dehe y Engstler, esa situación debería ser por lo menos chocante para cualquier persona «normal». Sin embargo, el viajante de comercio se enfada porque ha perdido el tren. «¡Ay, Dios! ¡Qué cansadora es la profesión que he elegido!», piensa.

Samsa comprueba que tiene seis «patitas» y un caparazón, y que su voz suena como un «doloroso pido». Sin embargo, durante algunas páginas piensa que lo que lo atormenta no es sino «simplemente [...] el prelude de un resfriado mayúsculo». Más tarde, cuando por culpa de la transformación no puede levantarse, dice: «No conviene seguir holgazaneando en la cama».

Frente al carácter imperturbable, las preocupaciones serviles, la reacción totalmente inadecuada de este buen ciudadano, este puntilloso pequeñoburgués, ¿qué otra opción más que reír tienen los lectores y lectoras?

## Slapstick

El particular carácter cómico de muchas escenas de Kafka, donde los personajes se caen, se golpean unos a otros o se mueven con gestos mecánicos o repetitivos, ha sido considerado varias veces como una versión kafkiana del *slapstick*, esa clase de comedia cinematográfica (originalmente de la época del cine mudo) física, sin diálogos, muchas veces violenta y, en un sentido bufonesco, muy divertida.

En *El proceso* encontramos una escena de ese estilo: en uno de los ominosos tribunales que aparecen por todas partes en la novela, un viejo abogado les impide a sus colegas entrar en la oficina. Y lo hace así: «Por la mañana, después de veinticuatro horas de un trabajo verosíblemente no muy productivo, se dirigió a la puerta de entrada, allí se escondió y se dedicó a arrojar por la escalera a todos los abogados que se proponían ingresar», escribe Kafka. Los abogados se ponen de acuerdo en agotar al anciano. «Una y otra vez enviaban a un abogado, que ascendía la escalera y luego se dejaba arrojar presentando la mayor resistencia —aunque esta fuera ciertamente pasiva— para ser recibido por los colegas. Esto duró aproximadamente una hora; después, el anciano, que ya se encontraba agotado por el trabajo nocturno, se cansó realmente...»

## Descripciones puntillosas

También puede constatar en Kafka un placer obsesivo por describir de modo muy minucioso procesos corporales o físicos en general. Esto lleva a imágenes estremecedoras, como la de los métodos de tortura de *En la colonia penitenciaria*, pero también a escenas extravagantes.

Algunas pueden encontrarse en el *Informe para una academia*, donde un mono cuenta cómo se convirtió en imitador de los seres humanos. «¡Fue tan fácil imitar a la gente!», reflexiona el animal en un pasaje. «Escupir pude ya los primeros días. Nos escupíamos unos a otros, después lo hicimos mutuamente en las caras; la única diferencia era que yo después me lamía la cara, ellos no hacían lo mismo con las suyas». La descripción de la transformación en ser humano es muchas veces dolorosa, pero al mismo tiempo es tan bizarra que a veces uno no puede evitar menear la cabeza y reír de asombro.

Muchos pasajes de *La metamorfosis* tienen un efecto parecido. Por ejemplo, cuando Kafka describe los torpes intentos de Samsa, convertido en escarabajo, por levantarse de la cama y salir de su habitación. «Arrojar la colcha lejos de sí era cosa harto sencilla. Le bastaría para ello con abombarse un poco: la colcha caería por sí sola. Pero la dificultad estaba en la extraordinaria anchura de Gregor. Para incorporarse, podía haberse ayudado con los brazos y las manos; pero, en su lugar, tenía ahora innumerables patas en constante agitación y le era imposible hacerse dueño de ellas. Y el caso es que él quería incorporarse. Se estiraba; lograba por fin dominar una de sus patas; pero, mientras tanto, las demás proseguían su libre y dolorosa agitación».

## Enseñanzas desconcertantes

La obra de Kafka abunda en parábolas breves que parecen contener profundos mensajes morales. El problema con esas fábulas es que, cuando se llega al final —el lugar de la agudeza y la iluminación en este tipo de textos—, ¡no se entiende en absoluto cuál es la condenada moraleja!

Un ejemplo es la *Pequeña fábula*, en la que un ratón intercambia algunas sabias palabras con un gato, para luego ser devorado de repente; o *Ante la ley*; o, de modo aun más claro, *De las alegorías*, que comienza con la siguiente reflexión

Muchos se quejan de que las palabras de los sabios son siempre dichas en sentido figurado, pero es que en la vida diaria no se las puede utilizar, y es esa vida lo único que tenemos. Cuando el sabio dice: «Ve hacia allá», no quiere con eso decir que debemos pasar al otro lado, cosa que ciertamente podríamos hacer, siempre y cuando el resultado de este trasladarse valiera la pena; pero no es a eso a lo que el sabio se refiere, sino a un allá legendario que no conocemos y que tampoco él puede designar con mayor exactitud y que, por lo tanto, de nada nos puede servir. El texto sigue en el mismo tono y su final resulta desconcertante de un modo —hasta cierto punto— chistoso.

Ejércitos de comentaristas bien intencionados —y muy serios— han intentado desentrañar estos textos: según ellos, se trataría de alegorías del trabajo de Kafka, de su vida, de lo «espiritual», lo «metafísico», etc. Puede ser... Pero a decir verdad, a menudo tenemos más bien la sensación de que, ante todo, Kafka está jugando: jugando con las palabras, con las expectativas de sus lectoras y lectores, con el género mismo de la parábola y la alegoría. Tal vez tuviera razón el teórico literario Beda Allemann cuando escribió que las incomprensibles parábolas de Kafka son «ironía diabólica por antonomasia».

Hernán D. Caro, autor y editor, nació en Bogotá, Colombia, y ha vivido en Alemania desde 2001. Doctor en Filosofía de la Universidad Humboldt de Berlín. Ha colaborado con medios en Latinoamérica y Alemania, entre otros la revista *Arcadia* y la *Deutsche Welle*. Es moderador de eventos literarios en Berlín, coeditor de la revista online *Humboldt* del Goethe-Institut en Sudamérica y autor independiente de la sección cultural de la edición dominical del periódico *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Vive y escribe en Berlín.

# Franz Kafka: su vigencia en Uruguay

Juan Carlos Albarado

DGES - Consejo de Formación en Educación  
jcalbara@gmail.com

Gracias a la exacta pesquisa de Juan Fló sabemos que la primera lengua extranjera que recibió la obra *Die Verwandlung* [*La metamorfosis*] de Kafka fue el español.<sup>1</sup> Sin embargo, ese prematuro arribo, primero en España, luego en Buenos Aires, no produjo prematuros discípulos. Es probable que el impacto mayor de su obra haya ocurrido, para el caso del Río de la Plata, o puntualmente del Uruguay, recién a partir de la década del cuarenta con la aparición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) de Borges, Bioy Casares y S. Ocampo. Y ello pese a que, ya dos años antes, Losada había publicado en Buenos Aires, en un único volumen, *La metamorfosis* junto con otros textos.

A modo de ejemplo diacrónico, y tomando solo algunos nombres de nuestras letras: en 1944 y en 1946 Emir Rodríguez Monegal publicó en el semanario *Marcha* sendos artículos sobre Kafka titulados «Inventario de Franz Kafka»,<sup>2</sup> el segundo de ellos en ocasión de la aparición en las librerías montevideanas de dos traducciones: *América* y *La metamorfosis*, esta última en su segunda edición.<sup>3</sup> Mario Benedetti reconoce que su «afición personal es anterior a 1948».<sup>4</sup> Ciertamente, el 28 de mayo y el 25 de junio de ese año, en los números 430 y 434 tradujo para el semanario *Marcha* doce parábolas. En noviembre de ese mismo año en su flamante y breve revista *Marginalia* retoma las traducciones sumando tres más. Esta serie culmina otra vez en *Marcha*, en 1949 con la aparición de otros cuatro textos breves.<sup>5</sup>

Más adelante, en 1975, Héctor Galmés arriesgó su propia traducción de *La metamorfosis* para la editorial Banda Oriental que sigue —por lo menos lo hizo hasta el 2018— reeditándola. Por su parte, Lauro Marauda publicó en 1998 un estudio sobre esa obra que se abre con un acápite del propio Marauda que sintetiza una forma de ver o leer a Kafka: «Un hombre mira al mundo por la ventana. Sin que nadie lo prevea, y tal vez por ello mismo, se suceden pesadillas, visiones infernales y una tormenta devastadora. Los cristales saltan en mil pedazos. Ahora es el mundo que mira al hombre».<sup>6</sup> A su vez, en el año 2015, Rosario Lázaro Igoa integró una obra colectiva en homenaje a Kafka con el cuento «Verano en el campo».<sup>7</sup>

Lo reseñado parece suficiente para considerar indudable la vigencia de Kafka en nuestro país. La potencia que encierra su obra probablemente no haya cesado de incidir hasta nuestros días en la producción narrativa de Uruguay. Por todo ello, y como forma de evidenciar las lecturas de Kafka entre nuestros creadores, la siguiente nota pretende rescatar algunos testimonios respecto al cruce local con la obra de Franz Kafka.

- 
- <sup>1</sup> Fló, J. (2013). Jorge Luis Borges traductor de *Die Verwandlung* (Fechas, textos, conjeturas). *Ipotesi*, 17(2), 13-32.
- <sup>2</sup> Rodríguez Monegal, E. «Inventario de Franz Kafka», en *Marcha* N° 223 del 03/03/1944, pp. 14, 15; así como nuevamente «Inventario de Franz Kafka», en *Marcha* n.º 324 del 29/03/1946, p. 14.
- <sup>3</sup> Ver para la primera recepción de Franz Kafka en Uruguay Hornos Weisz, L. (2014). *Franz Kafka en Uruguay (1944-1975): traducción y recepción crítica*. [Tesis de Maestría, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación] Repositorio Institucional - Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/9256> pp. 69-73. Véase también: Rocca, P. (2015 [1992]) *35 años en Marcha. Mapa de la escritura en el semanario Marcha, 1939-1974*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, pp. 97-121 y 129-145.
- <sup>4</sup> Benedetti, M. (1996). *El ejercicio del criterio*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 485-488.
- <sup>5</sup> Según el relevamiento de Hornos (2014), las seis primeras son: «Robinson Crusoe», «Las sirenas», «La torre de Babel», «La venida del Mesías», «La invención del diablo» y «La partida». Las siguientes, firmadas por Carlos [sic] Benedetti: «El puente», «La próxima aldea», «Regreso al hogar», «Mirada distraída», «Los árboles» y «De noche». En el primer número de *Marginalia* aparecen: «El silencio de las sirenas», «Alejandro el grande» y «El paraíso». Las últimas, en *Marcha*: «Abraham», «Correos», «Renuncias» y «Meditaciones» (p. 70). Julia Ortiz solo menciona las traducciones del número 430 de *Marcha* y las del primero de *Marginalia*, en su artículo «Prácticas traductoras en el Río de la Plata: El caso T. S. Elliot», en Rocca, P. (ed.). (2012). *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: Universidad de la República-cslc, pp. 85-108, según referencia en Hornos (2014, p. 44).
- <sup>6</sup> Marauda, L. (1998) *Kafka, un estudio sobre La metamorfosis*. Montevideo: Técnica, p. 6.
- <sup>7</sup> Luis, S. (Selec. y pról.) (2015). *Kafkaville: un tributo narrativo a Franz Kafka*. La Paz: El cuervo.

Con esa finalidad, cada entrevistado/a contó con un margen aproximado de 500 palabras para responder dos preguntas concretas:<sup>8</sup>

¿Recuerda cuándo leyó a Kafka por primera vez y través de qué traducción?

¿Cuán importante fue para Ud. el conocimiento de su obra?

**Roberto Appratto**, autor de varios libros de poesía y narrativa, crítico, nacido en Montevideo en 1950. Es profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores Artigas. Actualmente coordina su taller literario.

La primera vez que leí a Kafka no lo leí, sino que me lo leyeron en voz alta: un cuento, «Preocupaciones de un jefe de familia», me fascinó y me hizo decidir estudiar Literatura, a los diecisiete años. No recuerdo ninguna traducción en especial, salvo la de Borges de *La metamorfosis*. No lo leí en alemán.

La segunda pregunta en parte la contesté: tocó una fibra en mí de manera muy fuerte; nunca había leído nada así, y sigo pensando lo mismo. Fui comprando lo que pude, cuentos, novelas, diarios, reflexiones, y todo me gustó muchísimo, me abrió un camino para entender la literatura, por la sencillez, por el brillo de sus alusiones, por la concreción casi física de sus imágenes. Fue especialmente la imposibilidad de interpretar a la manera clásica sus textos, ese vacío que se abre al mismo tiempo que uno cobra conciencia de lo que está dicho en sus textos, lo que me entusiasmó siempre: hay algo en ellos que estimula el pensamiento en ningún otro plano que no sea el del lenguaje, como una línea de fuerza que atraviesa los contenidos y los deja en segundo plano. Digamos, es lo que lleva, una vez leído, a escribir; quizás es por eso que «Preocupaciones de un jefe de familia» decidió, por mí, que el único camino posible era la literatura.

**Elvio Eduardo Gandolfo** nació en Argentina, en 1947, aunque vivió gran parte de su vida en Uruguay. Es narrador, poeta y periodista.

A Kafka lo descubrí en la película *El Proceso* de Orson Welles que me pareció extraordinaria. Como en aquel tiempo leíamos todo por primera vez con mi padre, le pregunté y me dijo que no lo había leído, que era uno de esos tipos raros de la facultad, de la academia. Pero enseguida compré el libro y como pasa casi siempre con lo primero que uno experimenta, que fue la película, me siguió gustando más esta que el libro.

Al fin lo descubrí y lo considero la quintaesencia de lo literario, incluso en los diarios de él, que releí hace poco.

No leo alemán y creo que leí la traducción de Vogelmann.

Ahora tengo su obra completa. A mi juicio está a la altura de Jorge Luis Borges.

Para mí leerlo fue esencial. Por otra parte, incluso la orden que dejó de quemar toda su obra tiene que ver con lo literario y por suerte el buen amigo al que se lo encargó la dejó intacta. También al igual que Borges, es infinitamente copiable. Destaco en especial la novela *América*, sanamente influida por Dickens. Es la clase de autor que a reventar hay diez en el mundo, que vos lo lees y decís *qué monstruo* o *qué hijo de puta*.

Te invade, lees *La Metamorfosis* y te invade. ¡Qué cuentazo!

**Andrea Blanqué** es profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Poeta y narradora. En 1990 se estrenó una versión suya de *La metamorfosis*. Nació en Montevideo, en 1959.

La primera vez que lo leí fue a los dieciséis años cuando estaba haciendo el bachillerato. Estudié *La metamorfosis* y me sentí por completo replicada con Gregorio Samsa, me veía absolutamente un insecto repugnante y creía que todo el mundo también me veía así. Y bueno, yo no tenía una familia muy agradable, como Gregorio. Pero, luego, también leí *Carta al padre*, y sí, también, me sentí brutalmente identificada, pero no sería «carta al padre» sería carta a otra persona. Y después, curiosamente, antes de ir a Polonia para conocer Auschwitz, y a Hungría, donde también seguí las huellas del Holocausto, leí los diarios de Kafka. Podría suscribir cada una

<sup>8</sup> Agradezco a Pablo Rocca la ayuda con algunos contactos y la mención al trabajo de Fló. También debo agradecer la colaboración de Gerardo Ferreira y Rodolfo Santullo. Agradezco especialmente a quienes me brindaron su testimonio.

sus frases, de sus párrafos. Todo absolutamente comulgaba con mi alma, ni una palabra fuera de su discurso dejaba de interpelarme.

En 2006 fui a Praga, sola, y prácticamente estuve en Praga buscando a Kafka. Supongo que mucha gente lo ha hecho, pero yo me dediqué a recorrer las librerías, los bares, los cafés que decían que él había visitado. Fui al castillo. El castillo es tenebroso, está en una colina y en esa zona de la ciudad no hay turistas, porque la zona de la plaza central está llena de turistas, es insoportable, pero la parte del castillo es un lugar completamente aislado, es terrible. Después fui al museo de Kafka, donde vi por primera vez hologramas en un museo, las cuatro mujeres amadas de Kafka. Uno podía pasar a través de ellas. También había una salita donde se proyectaban dibujitos de Kafka en un cuarto oscuro.

Hay algo que es notable y es que su obra es profética. Tiene una visión del Holocausto, pero no se trata de algo sobrenatural: está creciendo el antisemitismo, se está gestando la masacre, y él lo presentía con su extrema sensibilidad de orquídea tuberculosa.

**Leo Maslíah** es músico, poeta, narrador y director teatral. Nació en Montevideo, en 1954.

No hablo alemán. Las obras de Kafka las leí traducidas al español o al francés, que son los idiomas que manejo. Creo que lo primero que leí de él fue *El proceso*, traducida al español, cuando tenía 15 o 16 años aproximadamente. Me impactó mucho y se convirtió en algo así como uno de los mundos mentales en que estuve viviendo desde entonces. No sé qué traducción era porque era un libro prestado y no me fijé. Años después la releí, también en español, traducida por R. Kruger.

El conocimiento de su obra fue decisivo. Es uno de los cuatro o cinco hitos literarios que *formatearon* mi percepción del mundo y mi sensibilidad.

**Mercedes Estramil**, narradora, poeta y crítica. Nació en Montevideo, en 1965.

Leí a Kafka por primera vez a mediados de los ochenta, en una edición española de esas que ponían el pro-nombre al final del verbo, donde estaba *La metamorfosis* y creo que también *La condena*. Debo tenerla en algún lado, pero no sé dónde, lo que me parece justo para honrar a su autor, que nunca olvidé. En ese tiempo solo atendía a la anécdota de lo que leía y me pareció interesante y angustiosamente divertido. Después, en una edición que sí tengo a la vista, leí *Carta al padre*, en una traducción de Joan Parra, con prólogo y notas de Jordi Llovet. Fue este texto descarnado, impúdico y doloroso, el que me hizo volver a *La metamorfosis*, leer la ficción con los ojos de la no ficción, que si uno lo desea son los mismos. Kafka duele. Es un espejo que muestra la deformidad humana en términos tangibles de tan abstractos. No puedo decir que me guste leerlo ni que lo disfrute, pero tiene la atracción de ese abismo que a lo mejor te está esperando en el patio de tu propia casa.

**Rosario Lázaro Igoa** es traductora, cronista de prensa y narradora. Licenciada en Comunicación y Doctora en Estudios de traducción. Nació en Salto, en 1981.

Es probable que haya sido antes de entrar al liceo, a los diez, once años. Lo primero que leí fue *La metamorfosis* en esas ediciones baratas con traducciones ni siquiera acreditadas (y presumiblemente pirateadas) de los 90, que llegaban con el diario, no recuerdo si en las colecciones de *El País*, que me juntaba mi abuelo, o de *La República*, que comprábamos en casa. El primer docente al que oí hablar de traducciones, sin denostarlas, fue al Bocha Benavides en Humanidades. (Antes de eso, a lo largo del liceo, la impresión que se tenía era de que la literatura universal había sido escrita en castellano).

El descubrimiento inicial de la obra de Kafka tuvo impacto en lo temático, en la construcción de esos mundos imposibles, esas atmósferas tan desoladoras, el existencialismo al hueso. Pero la impresión no fue tan fuerte en lo estilístico, capaz que por una cuestión de inmadurez... Vino antes que la lectura de Borges, y de alguna manera preparó el terreno para que pudiera apreciar no solo lo temático, sino lo estético del segundo, que me interesó mucho más. De todos modos, como no leo alemán (a pesar de que lo estudié por varios años), me parece que no termino de apreciar a Kafka como podría, que hay elementos sutiles, como la propia lengua en la que escribe y su relación con la extranjería, que han sido apuntados por la crítica, a los que no

tengo acceso. Hemos tenido estas conversaciones con Leticia Hornos, quien le dedicó su tesis de maestría al asunto de las traducciones rioplatenses de Kafka. En lo personal, leerlo en traducción no creo que sea una desventaja (y siempre existe la posibilidad desafiante de leerlo en varias traducciones), pero de todos modos no provoca ese deseo de entrever la cocina de la escritura que sí me despiertan otros escritores en idiomas con los que trabajo.

**Pablo Casacuberta** nació en Montevideo, en 1969. Se ha dedicado a la música, el cine y las artes visuales, además de la narrativa.

Leí por primera vez a Kafka en la temprana adolescencia, a través inicialmente de *La metamorfosis*. Me impactó la libertad de establecer desde la primera línea las reglas que un lector deberá aceptar acerca de un relato, en este caso la transformación de un personaje en insecto, previa al inicio de la narración, sin que el autor debiera en ningún momento ofrecer una explicación lógica o al menos verosímil. Esa prerrogativa, la de proponer un mundo que el lector debe, si lo acepta, vivenciar sin necesariamente entender, me pareció en el momento un acto de rebeldía inaudito. Que contrastó por completo con mi segunda experiencia de la escritura de Kafka. Participé, a los 14 años, de un grupo que montó una obra en forma de monólogo, en la que ocho jóvenes interpretaban un mismo personaje inspirado en la «Carta al padre», testimonio que da cuenta de un nivel de sometimiento indecible ante una figura opresiva y omnipresente en la vida del autor. Luego comprendí que uno y otro ejemplo de su escritura eran caras de un mismo proceso: el de identificar el absurdo frecuente de las reglas cotidianas y celebrar, en el plano interior, la capacidad de elaborar un mundo propio, que se rige por otras reglas, que el espacio de la imaginación puede tornar infinitas, aun cuando se describan, como en casi toda la obra de Kafka, laberintos de normas arbitrarias. El mero hecho de disecarlas, exhibirlas en toda su reiterada rutina, nos eleva por encima de su prisión cotidiana y nos permite apreciar su condición también imaginaria. Nuestra cabeza es nuestra. Es permeable, a menudo depositaria de prejuicios, tradiciones milenarias, prisiones simbólicas, pero también es el espacio donde puede desplegarse una libertad que identifique y derribe restricciones. Un mundo propio.

**Martín Bentancor**, narrador y editor. Nació en Canelones, en 1979.

Al margen de una aproximación superficial, resumida y por demás desinformada de *La metamorfosis* en alguna clase de Literatura del liceo, la primera lectura de Kafka que realicé con rigurosidad y atención fue la de *El castillo*, en traducción de David J. Vogelmann (1907-1976). Me acompaña desde hace años ese ejemplar de la serie Grandes Novelistas de Emecé, publicado en Buenos Aires en 1949, que en su página 10 incluye una extensa nota del traductor en la que expresa que mantuvo las comillas para el diálogo (en vez de los infames guiones), «además de todas las características particulares de la edición original» (toda una declaración de principios para alguien que tradujo varios textos de Kafka).

Es difícil hablar de la eventual influencia o el grado de importancia que la lectura de la obra de Kafka ha tenido para mí, pues toda aproximación a su literatura ha estado siempre mediada, intervenida e incluso saturada por la exégesis kafkiana. Hablamos del autor del que, seguramente junto con Joyce, más se ha escrito en el último siglo. Toda esa glosa permanente, improductiva e inútil la mayor parte del tiempo, también forma parte de la obra de Kafka y gravita siempre sobre cualquier valoración.

## Cuentos completos de Kafka

Álvaro Lema Mosca



¿Cuánto puede escribir una persona en cuarenta años? ¿Cuál es el límite para hacerlo todos los días, irremediablemente, a cada rato? En ese lapso de tiempo, Franz Kafka pudo escribir no solo sus famosas novelas, sino también notas, aforismos, diarios personales, cientos de cartas y numerosos cuentos que este año se publican en un único tomo de mano de la editorial Páginas de Espuma.

Dedicada enteramente a publicar libros de cuentos, la editorial española lo ha hecho antes con otros cuentistas célebres, como James Joyce, D. H. Lawrence, Stefan Zweig o Armonía Somers. Esta edición reúne todas las historias de Kafka, desde su primer cuento largo, «Descripción de una lucha», hasta el famoso *La metamorfosis* que ahora muchos prefieren traducir al español como *La transformación*. En total son sesenta cuentos ordenados de forma cronológica en un libro que casi alcanza las 600 páginas, una visión panorámica de la versatilidad narrativa del checo.

El criterio que sigue la editorial ha sido seleccionar los textos de ficción, dejando de lado aquellos escritos autobiográficos y las tres novelas: *El proceso*, *El castillo* y *El desaparecido* (*América*, según el título de Max Brod). No obstante, se incluye el primer capítulo de esta última, «El fogonero», publicado originalmente como relato en vida del autor.

La traducción está a cargo de Alberto Gordo, las ilustraciones de Arturo Garrido y el prólogo del argentino Andrés Neuman. En ese texto introductorio, Neuman asegura sobre Kafka:

En esta huida de todo centro juega un papel crucial su identidad desplazada, hecha de minorías superpuestas: demasiado judío para el canon alemán de entreguerras, demasiado germanófono para la tradición nacional checa, demasiado incómodo para el futuro soviético de su Praga natal, demasiado distinto de su propio padre. Quizá por eso sea tan de nadie y tan nuestro (2024, XII).

Esa incomodidad existencial podría explicar, quizás, su irrefrenable ansia de escribir, como si la escritura fuera la forma para encontrarse y encontrar su sitio. Quizás eso explique, también, la presencia de esos lugares indefinidos en sus historias que no terminan de ser realistas aunque tampoco son fantásticos: el dormitorio de Gregorio Samsa, el yacimiento de «Una visita a la mina» o los espacios carceleros de «Ante la Ley» y «En la colonia penitenciaria», antecesores de *El proceso*.

Además, está el elemento extraño que ha fascinado siempre a sus lectores y que aparece ya en el primerizo «Descripción de una lucha», texto en el Kafka trabajó más de siete años hasta darlo por concluido. Están también otros cuentos claves de su vastísima producción, como «La condena», «Cuando Eduard Raban...» o «Josefina la cantante o el pueblo de los ratones», el último texto que Kafka mandó a imprenta antes de morir.

Leyendo esta edición de los cuentos completos, el lector enfrenta enseguida la pregunta del inicio y tiene la certeza de encontrarse frente a la obra de un hombre enfermizo que encontró en la escritura la única forma de sobrevivir. Está el hastío y el cansancio que caracterizan su obra, pero también está esa urgencia por traducir al papel, usando una lengua que no era la suya, todos los fantasmas de su propia incertidumbre. Neuman recoge una confesión de sus *Diarios*: «Mis dudas se levantan en círculo alrededor de cada palabra, las veo antes

que la palabra» (XII). Quizás ahí esté encapsulada la raíz de su genio: fue tan violento el torrente creativo que no tenía escapatoria frente a la consagración. Fue tan original su propuesta que hoy parece perceptiva y alejada de todo convencionalismo de la época, cuando no extremadamente actual. Eso aparece también en el soplo de la escritura: como advierte Milan Kundera, la «velocidad metódica» con la que redactaba sus escritos se nota en la puntuación y en la construcción sintáctica, en esa acumulación de frases y párrafos, en esos diálogos tan expresamente artificiales, algo que complejiza la traducción pero en este caso se ha mantenido cuidadosamente.

Esta edición de los *Cuentos completos* es una posibilidad más que adecuada para adentrarse en el universo kafkiano, concepto tantas veces repetido al que no se le hace honor. El lector puede acercarse a esos mundos extraños e indefinidos, a esos personajes oscuros y desalmados, a esas historias cruentas y, a la vez, divertidas. Y puede preguntarse, una vez más, cuál es el secreto del genio que le permite a un simple funcionario achacado por la tuberculosis escribir tanto y tan bien.

Franz Kafka. *Cuentos completos* (2024). Traducción de Alberto Gordo. Prólogo de Andrés Neuman. Madrid: Páginas de Espuma. 592 páginas.

## Salir de allí: sobre Destrucciones de Circe Maia

José Arenas



Nadie duda, a esta altura, que Circe Maia es una de las poetas más importantes que tiene nuestro país y que, por calidad, profundidad y trayectoria, es reconocida como una de las escritoras más trascendentes en habla hispana. Su poesía, de verso cuidado, de palabra certera, crea con el lector una familiaridad cálida que permite atravesar los versos como una charla profunda pero cercana.

Cuando uno lee la obra de Circe Maia raras veces tiene que irse al más allá, al *muy* más allá, para descubrir qué idea de carácter filosófico y trascendente se esconde tras los colores de la simpleza. Ella dice bajito, al oído, e inmediatamente los ecos de sus palabras resuenan en sentencias que remiten a universos internos, dilemas inquietantes, preguntas que sofocan. Su poesía se le parece: detrás de esa mirada mansa, hay una poeta en armas. Parfraseando a Alfredo Fressia, diríamos que es una poeta con piel de cordero.

### Los versos de Circe

Sus versos parten de una profunda presencia de lo visual. La luz, la sombra, el color, el paisaje, la descripción de una pintura, todo eso es punto de partida para mucha de su obra que, alquimia de la poética mediante, se convierte en el tiro de gracia donde la luz del sol, cayendo sobre un objeto y no sobre otro, es la vida eligiendo un nuevo camino y dejando en sombras de la muerte a aquella parte del mundo. Pero la reflexión no desemboca en melancolía, no hay una necesidad del llanto nostálgico, sino una filosófica aceptación de elementos con los que se construye el pensamiento. En la poesía de Circe Maia una pregunta es mucho más perturbadora, mucho más emocionante que un verso que se lamenta. Se trasluce la silueta de una profesora de Filosofía donde sus versos crean nuevas cuestiones, ponen la realidad sobre el terreno de lo movedizo y, en general, evitan dar respuestas o definiciones.

Y cuando la escritura es la forma estética para el tránsito de un duelo y una pérdida, las preguntas que subyacen tras el texto son muchas más, y los abismos que se esconden detrás de las palabras se convierten en cornisas aún más peligrosas.

### El luto y lo destruido

Psicológicamente, dicen que no hay luto más arduo que el que pueda hacerse por la muerte de un hijo o una hija. Hay una anomalía natural demasiado inesperable. El ser humano puede estar más o menos preparado para la pérdida de sus coetáneos y, más aún, de sus mayores, por más cercanos que sean y por más individual que sea cada una de las experiencias. Pero lo cierto es que la muerte de un hijo rompe los esquemas naturales del orden de partidas. Un hijo que se muere es un quiebre inesperado, desconcertante, algo innombrable. En ese sentido, podemos decir que tras la muerte de su hijo, Circe Maia bautiza con desgarrada medida, con muy afilado cuidado el hecho trágico: se trata de una destrucción. En una poética del duelo, el mundo comienza a quebrarse.

Lo primero que se destruye es el verso. El título del libro —*Destrucciones*— tiene un alcance entero en la obra. La poesía de Circe Maia se va de la organización tradicional del poema escrito en verso y trasmuta a una prosa poética que por momentos es prosa nada más y que, aquello de *poético* se produce en el colete íntimo del lector. Dista mucho de una narrativa poética en llamas a lo Di Giorgio o a lo Girondo, por poner un par de ejemplos. Esta serie de cuadros narrativos organizados en pequeñas diapositivas con títulos escuetos («Destrucciones», «Mito», «Tela», «Ritmo lento», etc.) tiene un devenir de apariencia tranquila, de emoción contenida y poesía mesurada. Como en la obra —en general— de Circe Maia, nada está desbocado y las imágenes se van construyendo con pequeños detalles descriptivos que, una vez que cada una de estas intervenciones finaliza, se revelan como una esquirla del vacío, una pavorosa presencia de lo ausente, un anuncio sugerido del futuro que no es infinito. Aquel verso que la poeta trazó con ejercicio de tejedora se desbarata con la *destrucción*, y no existe lugar para *La Poesía*, la muerte toca las palabras y no permite que veamos algo concebido en tal cosa como *un poema*, por eso se presenta un libro de narrativas poéticas, de textos escritos con la esgrima tradicional, cotidiana, de los días que siguen irrefutablemente.

La voz poética se transita sobre lo prosaico aunque, detrás de cada imagen haya un símbolo certero e irrefutable de lo que sucede cuando todo lo cubre el duelo.

«Una experiencia muy lejana: a los tres años de edad un niño comienza a tirar sus juguetes (...) a través de los barrotes de su balcón», dice la poeta, abriendo el tono del libro. La primera imagen del texto inicial —«Mundos»— es el acorde de sonidos inquietantes que propone la clave en la que habrá de leerse el libro. La niñez, la edad, los objetos y la destrucción serán símbolos fundamentales que aparecerán a modo de tópico en *Destrucciones*, el tiempo se llevará a todos por igual, volverá inútiles a los objetos o los destruirá, las personas envejecerán o desaparecerán y en el universo del texto todo se volverá una foto donde las siluetas retratadas empiezan desaparecer en espectral destino.

## La reedición ilustrada

Esta reedición —el libro apareció por primera vez en 1986— aparece ilustrada con obras de Caro Ocampo que realmente logran un diálogo con los textos. No se trata de ilustraciones puestas allí a modo de decorado, lo escrito interactúa con las imágenes de tal manera que las obras se vuelven textualidades con la misma carga de información que cada una de las diapositivas que escribe Circe. Las fotos distorsionadas con agua que la artista hace dialogar con la narrativa de este universo de *lo destruido* tiene el mismo tono que los textos, como una canción donde la música y la letra coinciden de una manera perfecta y ninguno de los dos elementos va para un norte diferente. El mundo que las imágenes de tono vintage, que el agua borrona, son una proyección plástica de la muerte que todo lo muerde.

La obra de Circe Maia se ha consolidado como una de las más deslumbrantes en el habla hispana. Su trayectoria impecable pone su nombre entre cualquiera de los que batallan un lugar de historia. *Destrucciones* es un fragmento peligrosamente poético en su opus completo, un desliz fundamental. Como toda obra de arte corre el riesgo de hacer explotar los sentidos de sus lectores, es un recordatorio permanente de aquello que se ausenta. «Un súbito impulso, una orden secreta nos hace salir de allí lo más rápido posible, sin volver los ojos», dirá Circe, casi definiéndose.

Circe Maia. *Destrucciones* (2024). Montevideo: Criatura Editora. 44 páginas.