KAFKA EN TRANSFORMACIÓN

Poética y recepción en los contextos español, catalán e hispanoamericano

Anna Montané Forasté, Heidi Grünewald,
M. Loreto Vilar (eds.)



Kafka en transformación

Poética y recepción en los contextos español, catalán e hispanoamericano

Anna Montané Forasté
Heidi Grünewald
M. Loreto Vilar

Documenta Universitaria

Dades CIP recomanades per la Biblioteca

CIP 830”19”(KAFKA) KAF

Kafka en transformación : poética y recepción en los contextos español, catalán e hispanoamericano / Anna Montané Forasté, Heidi Grünewald, M. Loreto Vilar. – Girona : Documenta Universitaria, marzo de 2026. – 1 recurs en línia (275 pàgines) Conté: La poética kafkiana de la pregunta / Yvonne Al-Taie ... – Textos en castellà i en català. – Descripció del recurs: 18 maig 2026
ISBN 978-84-9984-746-7

I. Montané Forasté, Anna, editor literari II. Grünewald, Heidi, editor literari III. Vilar Panella, M. Loreto, editor Literari IV. Contenidor de (Obra): Al-Taie, Yvonne. Poética kafkiana de la pregunta 1. Kafka, Franz, 1883-1924 – Traduccions al castellà – Història i crítica 2. Kafka, Franz, 1883-1924 – Traduccions al català – Història i crítica 3. Kafka, Franz, 1883-1924 – Influència 4. Kafka, Franz, 1883-1924 – Crítica i interpretació 5. Llibres electrònics

CIP 830”19”(KAFKA) KAF

Esta publicación ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Proyecto de investigación PID2021-125817OB-I00).

MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES
Cofinanciado por la Unión Europea
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN

Corrección del texto original: las editoras
Diseño de la cubierta: Documenta Universitaria
© de los textos: de sus autores y autoras
© de la edición: Documenta Universitaria®
www.documentauniversitaria.com
info@documentauniversitaria.com
Documenta Universitaria® d’Edicions a Petició, SL

ISBN: 978-84-9984-746-7
DOI: 10.33115/b/9788499847467

Girona, mayo de 2026

Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos —excepto que se indique lo contrario— a una licencia Creative Commons de tipo Reconocimiento-NoComercial (BY-NC) v.4.0. Se puede copiar, distribuir y transmitir la obra públicamente siempre que se cite el autor y la fuente y no se haga un uso comercial. La licencia completa se puede consultar en: https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es

Documenta Universitaria
@DocUniv
documentauniversitaria.com

Índice

Presentación 7
Anna Montané Forasté, Heidi Grünewald, M. Loreto Vilar

I POÉTICAS

La poética kafkiana de la pregunta 17
Yvonne Al-Taie

Espacios de inmersión: la poética kafkiana de la atención 33
Carolin Duttlinger

«Símiles inservibles para la vida cotidiana»: Kafka y las lecturas metafóricas 49
Marisa Siguan

II LECTURAS

Sobre el infinito, la culpa y el poder. Lecturas de Kafka en Walter Benjamin, Jorge Luis Borges y Francisco Ayala 67
Daniel López Fernández

Una larva en el inframundo. *La metamorfosis* de Kafka en la filosofía de María Zambrano 83
Marc Arévalo Sánchez

Diáfora, reterritorialización y prosopopeya en Franz Kafka y Antonio Di Benedetto 95
Javier Sánchez-Arjona Voser

Elementos kafkianos en la novela *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite 111
Francisca Roca Arañó

Variaciones sobre «Un cruzamiento». Gustavo Martín Garzo y Franz Kafka 127
Anna Montané Forasté

Bartleby y compañía: Enrique Vila-Matas lee a Kafka 143
Inge Stephan

Sobre el montaje *Metamorfosis*, de La Fura dels Baus 155
Àlex Ollé

III TRASLADOS

Kafka a l'ús d'una petita nació 169
Josep Murgades

«Kafka és un autor clar i confús alhora». Una conversa amb el traductor Joan Ferrarons i Llagostera 189
Jordi Jané-Lligé

Otro laberinto: la traducción de la obra de Kafka 205
Adan Kovacsics

En los abismos de la palabra: acerca de la (im)posibilidad de traducir a Franz Kafka 217
Isabel Hernández

El olvido del olvido: «Muttersprache» y «Jargon» en Kafka y sus traducciones 231
Juan de Miquel

Margarita Nelken, primera traductora de Kafka a la lengua española 249
Elisa Martínez Salazar

Las autoras y los autores 269

Presentación

Anna Montané Forasté, Heidi Grünewald,
M. Loreto Vilar

En junio de 2024 se cumplieron cien años de la muerte de Franz Kafka. El mundo editorial, periodístico y, desde luego, académico nos volcamos en la celebración de una obra —la historia es harto conocida— que se salvó por un gesto de desobediencia y de un autor que, en palabras de uno de sus más ilustres exegetas, «se ejercitaba en *desaparecer*» (Canetti, 1981:156). Si bien es cierto, como afirma Enrique Vila-Matas, que hay algo de «injustificado y absurdo» (1997:7) en el prestigio otorgado a los centenarios y que se ha generalizado un cierto automatismo en la conmemoración de nacimientos y fallecimientos de literatos a ritmo de números redondos, quizá quepa distinguir entre celebraciones de autores forzadas meramente por el calendario y autores cuya fuerza dota de significación las hojas del almanaque. Sin duda Kafka pertenece a la estirpe de los segundos, tras casi un siglo de lecturas y reflexiones —nos ceñimos aquí al orbe español, catalán e hispanoamericano—, su obra no ha cesado de crecer y de transformarse. Y lo último también en un sentido literal: si tomamos como punto de referencia la celebración en 1983 de su nacimiento, constataremos que, cuadro décadas más tarde, Kafka es ya *otro* Kafka, pues en el ínterin está a punto de concluir la publicación en castellano de sus *Obras completas* que en 1999 acometió Galaxia Gutenberg bajo la dirección de Jordi Llovet basada en la que se considera la versión definitiva de los escritos kafkianos.[1] En catalán, una parte del legado de Kafka todavía sigue inédito o inaccesible, pero las recientes (re)traducciones

1 Nos referimos, claro está, a la *Kritische Ausgabe* [KKA] publicada por la editorial Fischer a partir de 1982. Martínez Salazar y Julieta Yelin consideran que 1999, año de la publicación del primer volumen de *Obras completas*, que recoge las novelas *El desaparecido*, *El proceso* y *El castillo,* pone fin a «un cierto decaimiento del interés de la crítica» (2013: 33) en la década de los noventa e inicia una nueva fase aún en proceso en la recepción de Kafka a ambos lados del Atlántico (2013:11).

ya no son deudoras de la versión mistificadora de Max Brod. Por otra parte, la documentada y extensa biografía de Reiner Stach, cuya versión completa en traducción castellana apareció en 2016,[2] más allá de modificar la visión que teníamos de Kafka, ha arrojado nueva luz sobre tramos de su vida que eran prácticamente desconocidos. Y añadiremos por último un tercer elemento a este apenas esbozo de un Kafka en transformación, a saber, la importancia del dibujo en la creación kafkiana, que, como informa Andreas Kilcher (2019: 8s), solo ha podido calibrarse desde mediados de 2019, cuando fue desbloqueada la parte del legado de Kafka que contenía el grueso de sus dibujos.[3]

Los confines del universo kafkiano se amplían, y el autor de Praga sigue siendo uno de los clásicos más enigmáticos de la modernidad. A pesar de su anclaje en lo cotidiano y de su lenguaje sumamente claro y sin adornos, lacónico incluso, la obra de Kafka —es un lugar común— no se alcanza a comprender. Como escribe certeramente César Aira, «la pregunta que sobrevuela su obra entera reza así: ¿de qué está hablando?» (Martínez Salazar/Yelin, 2013: 371) y esa pregunta, nos atrevemos a decir con Ulrich Plass, permanecerá siempre abierta, a lo sumo obtendrá respuestas parciales, en ningún caso se desvelará el supuesto sentido último que oculta la obra kafkiana. La razón del fracaso repetido, no solamente por parte de los estudios literarios, de una interpretación exhaustiva, considera Plass, hay que buscarla en la misma literatura de Kafka, carente de un punto arquimédico, un lugar estable desde el que alcanzar la visión de conjunto; su literatura, escribe Plass, «no culmina en una obra acabada, sino que se agota en un proceso de escritura inconstante que una y otra vez se interrumpe y vuelve a comenzar de nuevo» (2009: 9). Así, los acercamientos a la obra kafkiana serán más exitosos cuanto menos aspiren a explicarla en su totalidad.

Los ensayos reunidos en el presente volumen conmemorativo parten, no podría ser de otro modo, de la inaccesibilidad de la obra kafkiana y la asumen como una invitación a arrojar nueva luz, si cabe, sobre aspectos concretos de la producción del praguense, sea ensayando nuevos enfoques poetológicos,

2 Publicada por la editorial Acantilado en traducción de Carlos Fortea, la monumental biografía de Reiner Stach consta de tres partes: *Los primeros años*, *Los años de las decisiones* y *Los años del conocimiento*. El primer volumen que apareció en Alemania fue *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen* (2002) de la mano de la editorial S. Fischer y en 2003 la editorial Siglo xxi publicó la versión castellana. Los dos volúmenes restantes, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis* y *Kafka. Die frühen Jahre*, vieron la luz en 2008 y 2014 respectivamente.

3 «Por primera vez, todos los dibujos de Franz Kafka, incluido material inédito hasta la fecha», reza el subtítulo de Franz Kafka, *Los dibujos*, editado por Andreas Kilcher, con la colaboración de Pavel Schmidt. Kilcher no solo defiende la importancia del arte y el dibujo en la creación kafkiana, sino también la noción de una «poetología ampliada» de Kafka que comprende la imagen como compleción de la pulsión escritural (2021: 214).

releyendo ensayos críticos clásicos, meditando sobre la (im)posibilidad de traducirlo, valorando los traslados existentes (al español y al catalán), o explorando modelos de recepción creativa. Abre el volumen el apartado *Poéticas*, que reúne tres nuevas aproximaciones al estudio de la obra kafkiana. En la primera de ellas, Yvonne Al-Taie llama la atención sobre la importancia de las preguntas en los textos de Franz Kafka partiendo de la necesidad, apuntada por el filósofo Hans Blumenberg, de acercarnos a lo conocido con la misma perplejidad y formulando las mismas preguntas con las que abordamos lo desconocido. Pues esto, como muestra Al-Taie con el análisis de las preguntas que se plantean y las respuestas que se obtienen en textos breves como *Déjalo correr* y en otros mucho más extensos como *El proceso*, es lo que hace su autor. En el mismo momento y contexto en el que Ludwig Wittgenstein reflexiona sobre la lógica del discurso, y resuelve que no quedan más preguntas, Franz Kafka se ocupa, precisamente, de las preguntas cotidianas para abrir el camino hacia las existenciales, las que solo pueden quedar dolorosamente irresueltas. Sin abandonar el trasfondo de la modernidad, con su multiplicidad de estímulos y los ruidos que sepultan tales preguntas, Carolin Duttlinger se ocupa a continuación del aspecto más material de la escritura de Kafka y, en concreto, del elemento espaciotemporal. De la mano de diversos textos autobiográficos (la descripción de la habitación del autor en *Barullo* y fragmentos de las cartas a su prometida Felice Bauer y a su amigo Felix Weltsch) y literarios como *La condena*, Duttlinger descarta que el motivo del aislamiento, que a menudo se presenta en la obra kafkiana en forma de movimiento vertical, de inmersión o hundimiento, pueda leerse como una metáfora del deseo del autor de un retiro perfecto que le permitiera dedicarse exclusivamente a la escritura. Porque, como se percibe en el fragmento póstumo que empieza con la frase «Llegué jadeando», Kafka sabe que necesita de los distractores de la vida cotidiana, ya que el descenso ideal —literal, físico— no llega sino con la muerte, y el entierro, e impide toda producción. El apartado se cierra, ahondando en la cuestión de las lecturas metafóricas que suscita la incomprensibilidad de la obra kafkiana, con las reflexiones de Marisa Siguan sobre el fundamento antirrealista que subyace tras una capa de marcada realidad. Siguan acude a textos tan estudiados como *El proceso* y a otros tal vez menos frecuentados como el microrrelato *Los árboles* para mostrar cómo Kafka, que abominaba declaradamente de las metáforas, consigue desorientar al lector llevándole a pensar que se sirve de ellas, pero sin confirmar tal eventualidad, mucho menos aún ofrecerle ninguna clave para interpretarlas.

El segundo apartado, que lleva el marbete de *Lecturas*, usado aquí en un sentido laxo, agrupa estudios que eligen caminos indirectos de acercamiento a Kafka. Los dos primeros están dedicados a lectores y lectoras insignes de

Kafka que contribuyeron notablemente a dar a conocer su obra y al proceso de su canonización en el contexto español e hispanoamericano durante la primera mitad del siglo pasado. Así, Daniel López Fernández constata diversos puntos en común entre el influyente ensayo que Walter Benjamin escribió en el décimo aniversario de la muerte de Kafka y la lectura que del autor praguense hizo J. L. Borges. Destaca en especial el motivo borgiano de la postergación infinita y su equivalente benjaminiano, la imposibilidad de un juicio final para los personajes de Kafka. Más allá del Borges exegeta, López Fernández se ocupa de los ecos de Kafka en el Borges cuentista y en la obra de Francisco Ayala, cuyo relato «El Hechizado» (1944) lo revela como un lector de Kafka, pero también del Borges lector de Kafka. Igual que los textos exegéticos de Borges, los tres ensayos que María Zambrano dedicó al autor de *El castillo* son también piezas clásicas de la recepción crítica de Kafka a las que siempre se regresa. Marc Arévalo se detiene brevemente en el distanciamiento del pensar zambraniano del discurso filosófico tradicional de Occidente para, luego, focalizar su atención en la lectura que la filósofa malagueña realizó de *La metamorfosis*, una plasmación del infierno terrenal que habita el hombre moderno. Como muestra Arévalo, con su interpretación Zambrano consigue desarrollar su radical crítica al racionalismo y, a la vez, defender la «razón poética» que alienta su pensamiento. Pero también logra poner palabras al impacto indeleble que reciben los lectores que frecuentan Kafka, «fija como una obsesión», dice, queda *La metamorfosis* en nuestra memoria. Una apreciación que muy probablemente suscribirían tanto la escritora Carmen Martín Gaite como Gustavo Martín Garzo, Di Benedetto y Enrique Vila-Matas, los literatos en los que se centran los cuatro siguientes capítulos, respectivamente. Todos ellos lectores confesos de Kafka, han incorporado de maneras distintas al autor praguense en sus personales universos literarios en un fructífero acto de recepción creativa. Francisca Roca Arañó se acerca a Carmen Martín Gaite para desgranar los elementos con los que en *El cuarto de atrás* (1978) logra un singular ejemplar de literatura fantástica (indirectamente auspiciado por Todorov), y libro de memorias a la par, que se sostiene en una indefinición onírica y una ambigüedad genuinamente kafkianas. Por su parte, Anna Montané Forasté se hace eco de la productiva apropiación de Gustavo Martín Garzo de «Un cruzamiento», una de las más desconcertantes historias de animales kafkianas con la que el vallisoletano ahonda en el motivo del encargo, esencial en su ficción de temática bíblica *El lenguaje de las fuentes* (1993), en la pieza de bestiario *Mi vida con Block* (1997) y en su discurso poetológico. Javier Sánchez-Arjona Voser analiza, desde una óptica demaniana, la presencia de la figura retórica de la diáfora en la sobriedad expresiva de la prosa de

Kafka, su relación con la prosopopeya y sus resonancias en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto, especialmente en *Mundo animal* (1953) y también, aunque en menor medida, en *Zama* (1956), para muchos la obra maestra del mendocino. Inge Stephan muestra cómo Kafka y sus textos conforman el misterioso centro alrededor del cual orbitan las novelas de Enrique Vila-Matas *Bartleby y compañía* (2001), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005), un tríptico metaliterario, dominado por la ironía, en el que, según Stephan, el autor de Praga encarnaría el deseo de dejar de escribir y desaparecer y, al mismo tiempo, la protesta contra esta misma desaparición. En el último capítulo de este bloque, Àlex Ollé presenta la lectura en clave teatral que realizó la compañía La Fura dels Baus en *Metamorfosis* (2005) de la obra homónima de Kafka. Tras exponer las concomitancias entre lo «kafkiano» y lo «furero» en cuanto lenguajes que buscan una comunicación mucho más emocional que intelectual con los receptores, el director artístico y, junto con Javier Daulte, autor de los diálogos de la obra explica el enfoque actualizador de un espectáculo en el que lo monstruoso no reside tanto en la animalización de Gregor Samsa como en su deshumanización.

Traslados, tercer y último apartado de este volumen, trae noticias sobre la a menudo intrincada recepción de la obra de Kafka y contiene reflexiones sobre posibilidades y límites de su traducción. Los dos primeros capítulos de este apartado se centran en la presencia de la obra de Kafka en el sistema literario catalán. Las notas del praguense en sus *Diarios* sobre «la memoria de una nación pequeña» son el punto de partida que toma Josep Murgades para adentrarse en la recepción de Kafka en la literatura catalana, una recepción, argumenta, cuya dinámica es homologable a la de cualquier otra tradición cultural, especialmente a partir de los años sesenta del siglo pasado. En un notable trabajo de síntesis, Murgades aborda los campos, *de facto* a menudo complementarios, de la traducción, la crítica y la literatura de creación. En este último ámbito —unido a los nombres de Mercè Rodoreda, Jordi Sarsanedas, Pere Calders o Quim Monzó, solo por citar una pequeña muestra de sus representantes—, Murgades distingue la difusa invocación a Kafka como fuente de inspiración de lo que son claramente revisitaciones de la obra kafkiana o préstamos efectivos de sus atmósferas y motivos. El siguiente capítulo tiene la forma de un diálogo: Jordi Jané-Lligé y Joan Ferrarons i Llagostera conversan, entre otras cosas, sobre el oficio de la traducción literaria, sobre la caducidad de las traducciones y el sentido de las retraducciones. Pero sobre todo su charla gira en torno a la retraducción de Kafka al catalán, en este sentido Ferrarons i Llagostera, que dice procurar evitar que su tarea se vea afectada por la «kafkología», defiende una traducción que intente llegar al lector

común sin ahorrarle el desconcierto de lo inacabado, un difícil equilibrio que implica calibrar adecuadamente la extrañeza que se quiere transmitir en la lengua de destino, en este caso, minorizada. La comparación de pasajes escogidos de la obra de Kafka trasladados al catalán por Ferrarons i Llagostera con otras traducciones catalanas permite observar cómo toda traducción siempre representa, si no una interpretación, al menos el punto de vista de su artífice. Por su parte, Adan Kovacsics se sirve de la figura del «laberinto» no solo para dar nombre a la complicada historia del legado de Kafka, de la que da cuenta y razón, sino también a la de la publicación de su obra al castellano. En la lengua de Kafka, señala Kovacsics, se reúnen el alemán praguense y la «jerga de la abogacía», pero, ante todo, es una lengua literaria radicalmente moderna, a despecho de sus incontestables modelos decimonónicos —Dickens y Kleist, entre otros—. El traductor aboga por una lectura estética de Kafka, atenta a un estilo que, en palabras de Hannah Arendt, es simple «como el agua», pero compatible, dice Kovacsics, con una variedad y flexibilidad enormes y de una tal pureza que repelería cualquier eventual truco traductor. En la «simplicidad engañosa» de los textos de Kafka y en las (im)posibilidades de traducirla abunda Isabel Hernández. Tras una pormenorizada descripción de la prosa kafkiana, Hernández reflexiona sobre los dilemas ante los que se hallará todo aquel que aspire a trasladar Kafka a otra lengua, porque al enorme peso que ejercen las traducciones e interpretaciones precedentes se suma la gran incógnita de no saber qué habría hecho el propio autor de haber podido revisar sus textos. Hernández propone en este sentido la cautela de no ver siempre en la escritura kafkiana (con sus consabidas incongruencias) una clara voluntad estilística y tratar de lograr una perspectiva objetiva que conserve el tono de la obra original sin renunciar a los condicionamientos culturales y las convenciones de edición de la lengua de destino. Juan de Miquel, que parte de la contradicción, al menos aparente, entre la innegable universalidad de Kafka y la inaccesibilidad de sus textos, también reflexiona sobre su traducibilidad. Pero en su caso no están en cuestión aciertos y desaciertos de los traslados existentes sino la posibilidad de una traducción paradójicamente imposible, en términos derridianos «relevante», que asuma tanto la insalvable diferencia entre lenguas como la multiplicidad de lenguas que cada lengua contiene. Así, De Miquel explora en dos escritos breves de Kafka los vínculos manifiestos o latentes del autor, judío asimilado, con sus dos lenguas (no) maternas —el alemán y el yídish— y su sentimiento de extranjería en el único idioma literario del que disponía para, luego, a través del análisis de distintas soluciones traductológicas, considerar en qué medida estas recogen, alteran o incluso amplían la reflexión metalingüística kafkiana. Finalmente, cierra el

volumen Elisa Martínez Salazar con uno de los asuntos más polémicos de la recepción hispánica de Kafka ya que aborda el tema de la autoría de la primera y más difundida traducción de *Die Verwandlung* al español, aparecida anónimamente en la Revista de Occidente en 1925 junto con dos relatos más del autor praguense y durante décadas atribuida a Jorge Luis Borges. Descartada la autoría borgiana, Martínez Salazar presenta detalladas y documentadas razones para defender que la autora del traslado de la celebérrima novela corta de Kafka fue la crítica de arte, escritora y política Margarita Nelken (1894-1968).

Con estos acercamientos a una obra que, precisamente, ha dado pie a la doble significación del adjetivo que se asocia al nombre de Franz Kafka, el volumen le rinde homenaje y corrobora el momento de transformación en su estudio y su recepción. Se dirige con ello tanto a un público experto y académico como al lector común y a aquel que se asoma por vez primera, o segunda, a la obra kafkiana, a todos los que siguen —y deberán seguir— repitiéndose la pregunta «¿de qué está hablando?». Contándonos entre este público, queremos agradecer su colaboración a las autoras y los autores de los distintos estudios. Su riguroso trabajo filológico, y su generosidad y profesionalidad en el intercambio, han hecho posible esta publicación, que se inscribe en el marco de la investigación llevada a cabo en la Universitat de Barcelona, con la ayuda económica y en el seno del proyecto *La huella de lo distópico en la literatura contemporánea alemana e hispánica* (PID2021-125817OB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

Barcelona, enero de 2026

Bibliografía

Canetti, Elias (1981). *El otro proceso de Kafka*. Trad. de Michael Faber-Kaiser y Mario Muchnik. Barcelona: Muchnik Editores.

Kilcher, Andrea (ed.) (2021). *Franz Kafka. Los dibujos*. Con la colaboración de Pavel Schmidt. Con ensayos de Judith Butler y Andreas Kilcher. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Martínez Salazar, Elisa; Yelin, Julieta (selección, edición e introducción) (2013). *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Plass, Ulrich (2009). *Franz Kafka*. Viena, Colonia, Weimar: Böhlau.

I POÉTICAS

La poética kafkiana de la pregunta[1]

Yvonne Al-Taie

Cuestionar lo evidente

En 1921 se publicó un texto de Paul Valéry titulado *Eupalinos o el arquitecto* para acompañar un lujoso álbum de dibujos arquitectónicos, *Architectures*. En él, siguiendo la tradición del diálogo de los muertos, Sócrates conversa con Fedro en el Hades. El filósofo habla de un cierto *objet ambigu* que se ha encontrado en la playa, arrastrado por las olas del mar; un objeto que se presenta de forma indeterminada y permanece indeterminado. Sócrates recoge el objeto y lo observa, pero es incapaz de comprenderlo, en el sentido de que no puede determinar lo que es. Finalmente, lo arroja de nuevo al oleaje y se aleja de la orilla pensando en él.

El filósofo Hans Blumenberg dedicó un largo ensayo a *Eupalinos o el arquitecto* en el que considera el *objet ambigu* un símbolo de la actitud que debería adoptarse, tanto en el arte como en la filosofía, ante las cosas de la realidad. Blumenberg (1964: 306) describe así la conclusión a la que llega Fedro en su diálogo con Sócrates:[2]

> El siguiente paso en la reflexión es la idea de que la diferencia entre un objeto desconocido del tipo del *objet ambigu* y la esfera de los objetos conocidos no es, en absoluto, objetivamente relevante, sino que ante el objeto conocido también sería posible la misma perplejidad siempre y cuando fuéramos capaces de adoptar la actitud libre de prejuicios de quien no sabe algo de antemano. Ante lo familiar, sin embargo, nuestra mirada siempre se fija en un aspecto, pues sabemos

1 Este texto amplía y modifica ligeramente algunos pasajes del capítulo «Franz Kafkas Fragen» (Al-Taie, 2022, 211-295).

2 Todas las citaciones, salvo de obras de Kafka, han sido traducidas *ad hoc* (n. del t.).

> por ejemplo que la naturaleza ha producido tal objeto y cómo lo ha producido (II 121). Como ya poseemos las respuestas o creemos poseerlas, dejamos de formular las preguntas.

Más adelante Blumenberg (1964: 307) escribe:

> Para mirar una casa, una mesa o una jarra de forma que uno no tenga de antemano todas las respuestas a las posibles preguntas y, por lo tanto, no deje de actualizar las preguntas, tengo que […] distanciarme de ese objeto de tal modo que lo vea como lo haría un salvaje que nunca hubiera visto nada semejante.

Como expondré en lo sucesivo, Franz Kafka hace en sus textos exactamente eso: genera incomprensibilidad convirtiendo lo cotidiano y evidente (la casa, la mesa, la jarra) en algo dudoso. Por un lado, hace que los personajes interroguen a las cosas, creando incomprensibilidad incluso allí donde a primera vista el mundo se muestra completamente comprensible. Por otro lado, hace que los personajes y las situaciones de sus textos no den las respuestas familiares o esperadas; así, las situaciones y las cosas de los relatos kafkianos no se revelan a los personajes como esperarían los lectores —y, con ellos, los propios protagonistas de los textos— a partir de su experiencia.

Preguntas cotidianas, respuestas inauditas: «Déjalo correr»

A continuación, quisiera abordar el reto planteado por las preguntas y respuestas que chocan de forma incomprensible a partir de un ejemplo extraído de una breve prosa póstuma de Kafka. Este texto ha recibido los títulos de «Déjalo correr» o «Un comentario» (Kafka, 2003: 876-877) y se ha fechado en el mes de noviembre de 1922,[3] por lo que fue escrito un año después del texto de Valéry arriba mencionado.

> Era a primera hora de la mañana, las calles estaban limpias y vacías, me dirigía a la estación. Al comparar el reloj de una torre con mi reloj de pulsera [o «de bolsillo», J. F.], me di cuenta de que era mucho más tarde de lo que creía y que tenía que darme prisa; el susto por ese descubrimiento me hizo vacilar en mi camino, todavía no me orientaba

3 Concretamente, su creación se ha situado entre mediados de noviembre y mediados de diciembre de 1922. Véase Manfred Engel (2010: 361).

> bien en aquella ciudad, por suerte había un policía cerca, me dirigí hacia él y, sin aliento, le pregunté el camino. Sonrió y dijo: «¿Esperas que yo te muestre el camino?». «Sí», dije yo, «ya que yo solo no soy capaz de encontrarlo.» «Déjalo correr, déjalo correr», dijo, y se dio la vuelta trazando un gran arco, como alguien que quiere sonreírse a solas.

El breve texto parte de una situación narrativa tan cotidiana como coherente con el mundo real: el narrador en primera persona se dirige de madrugada a la estación de tren de una ciudad desconocida. Ya en la segunda frase, sin embargo, empieza una desestabilización. Comparar el reloj propio con el de una torre revela dos horas distintas y «que era mucho más tarde de lo que creía» (Kafka, 2003: 876). El yo narrativo compensa esta circunstancia confiando en que el reloj público dé la hora correcta, quedando al tanto de que su reloj —como puede inferir el lector— se ha estropeado y da una hora equivocada. Después de la desorientación temporal experimenta una desorientación espacial que, como expone Manfred Engel (2010: 362), el narrador se explica de forma psicológica: «El susto por ese descubrimiento me hizo vacilar en mi camino, todavía no me orientaba bien en aquella ciudad» (Kafka, 2003: 876). Como el texto hace plausible, la falta de familiaridad con esa ciudad desconocida, junto a la prisa repentina, provoca una inquietud respecto al camino a seguir. Ese desconocimiento, que se presenta como algo puramente subjetivo y que contrasta con la expectativa de un conocimiento objetivamente cierto sobre la topografía de la ciudad y, por ende, sobre el camino hacia la estación de tren, lleva al narrador a consultar al policía en tanto que manifiesto conocedor del lugar. La reacción totalmente inesperada del policía —que replica con una pregunta incrédula y sarcástica («¿Esperas que yo te muestre el camino?») seguida de la reiterada exclamación «Déjalo correr, déjalo correr» (Kafka, 2003: 877)— despoja la consulta, hasta entonces aparentemente banal, de sus premisas y expectativas subyacentes. Las certezas cotidianas ceden paso a una incertidumbre fundamental.

Esta situación puede explicarse vinculando, como hace Engel, la pregunta del narrador y la del policía a dos acepciones distintas de la palabra *camino*: por un lado, la ruta concreta hacia la estación (su significado propio) y, por el otro, el camino vital (su significado metafórico o figurado). Es fácil llegar a una interpretación así, ya que viene sugerida por la estructura parabólica del texto. En cambio, si renunciamos a una lectura alegórica, entonces el texto abre un abismo, no solo en cuanto a los intentos del hombre moderno de orientarse de manera significativa, sino también a los propios mundos cotidianos que se creían seguros. Adorno (1977: 275) ya señaló que en los relatos de Kafka siempre hay «pequeños actos de sabotaje que deterioran el

continuo espaciotemporal del "realismo empírico"». Ante la desorientación cosmovisiva no es posible asirse a un mundo físico familiar y fidedigno, sino que el texto también sume a su protagonista en una desorientación física y corpórea. Conviene leer esta circunstancia en el contexto de las formas nuevas y más precisas de medir el tiempo y de orientar temporalmente los procesos sociales y económicos que aparecieron en el cambio de siglo. Junto a la creciente mecanización del transporte y a la mayor movilidad que acarreó la expansión del ferrocarril, a principios del siglo xx empezaron los esfuerzos por estandarizar el tiempo. Las innumerables horas locales provocaban, aunque difirieran en tan solo unos minutos, cada vez más problemas, sobre todo para el ferrocarril y los rápidos desplazamientos que posibilitaba. En 1912 se celebró en París la Conferencia Internacional de la Hora, que sentó las bases para la hora universal, introducida el año siguiente. En el transcurso de esa conferencia se envió la primera señal horaria a todo el mundo desde la Torre Eiffel (véase Kern, 1983: 13s.). El novísimo fenómeno del apremio y el estrés causado por la falta de tiempo, así como la expectativa de puntualidad, también fue abordado por la medicina y la psiquiatría de la época. Ya a finales del siglo xix el estadounidense George Beard constató en su libro *American Nervousness* un nerviosismo creciente entre la población, que él atribuía a la nueva precisión temporal y a los relojes de bolsillo, siempre disponibles. En relación con la nueva puntualidad creada por la precisión horaria, Beard (1881: 103) escribió que los relojes «compel us to be on time, and excite the habit of looking to see the exact moment, so as not to be late for trains or appointments» [nos apremian a ser puntuales y excitan el hábito de revisar la hora exacta para no llegar tarde al tren o a una cita]. La consecuencia de ello es que «a delay of a few moments might destroy the hopes of a lifetime» [un retraso de pocos segundos podría destruir las esperanzas de toda una vida]. Ante este trasfondo histórico-cultural, se diría que el protagonista de Kafka es un representante prototípico del nuevo tipo nervioso, que revisa con inquietud tanto el reloj de la torre como el de bolsillo. Su reloj de bolsillo parece estar en conflicto con la nueva hora estándar.[4] El miedo a no llegar a tiempo a la estación le inquieta más y le hace dudar de su orientación topográfica. Se alude así al espacio como segundo punto de referencia del hombre en el mundo, que con el cambio de siglo también perdió firmeza. Con la teoría de la relatividad, Albert Einstein hizo tambalear la relación entre el espacio y el tiempo, que hasta entonces se había creído estable. En 1922, seis años después de completar la «teoría especial de la relatividad» con una

4 Además de a Proust y Joyce, Stephen Kern (1983: 16s.) también alude a Kafka, aunque no al relato «Déjalo correr».

«teoría general de la relatividad» y el mismo año en que Kafka escribió ese breve texto, Einstein recibió el Premio Nobel de Física. Gracias a numerosos reportajes periodísticos, ponencias y hasta una adaptación cinematográfica, la teoría de Einstein cada vez gozaba de más notoriedad. En 1911 Kafka había asistido a una ponencia dictada por Einstein en Praga, y es posible que coincidieran personalmente en el salón de Berta y Max Fanta.[5] Cabe mencionar que Kafka leía el periódico con mucho interés y era un gran cinéfilo. Por lo tanto, podemos suponer que conocía la teoría de la relatividad. Hay que prestar especial atención a la película *Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie* ('Los fundamentos de la teoría de la relatividad de Einstein'), dirigida por Hans Kornblum y estrenada el 2 de abril de 1922, cuyo rastro también nos conduce a la cultura del salón praguense de los Fanta, ya que el profesor Otto Fanta, hijo de Max y Berta, participó en la producción de la película. Así pues, cabe suponer que Kafka conocía esa película muda, que combina textos explicativos con ejemplos ilustrativos y de la que solamente se conservan, en una versión inglesa, las escenas con animaciones de Max Fleischer. Esas escenas animadas contienen varias frases que podrían leerse como comentarios sobre el texto de Kafka. Mencionaré tres de ellas que me parecen muy pertinentes: «time is not the same in different places», «we have lost our sense of direction» y «direction is seen to be only relative». Mientras que la película ilustra de forma realista estas tesis basadas en la teoría de la relatividad de Einstein mediante animaciones que muestran grandes distancias en el globo terráqueo o la orientación de la Tierra en el espacio, mi tesis es que, en su texto, Kafka relaciona estos teoremas con nuestra experiencia cotidiana del mundo, cuyas suposiciones y formas de hablar siguen teniendo vigor en el día a día aunque hayan sido refutadas por los hallazgos del físico alemán. Así como gusta de tomar las metáforas al pie de la letra para crear unos mundos literarios amenazadores, en su texto Kafka traslada las leyes de la física, que no pueden apreciarse en el limitado alcance de nuestra experiencia habitual del espacio y el tiempo, a la orientación espaciotemporal cotidiana. El conocimiento inaccesible a la experiencia se transforma en un conocimiento experiencial, desestabilizando profundamente la experiencia familiar del mundo mediante su ajuste al conocimiento moderno. Kafka traslada la incertidumbre que resulta de la tensión entre el conocimiento y una percepción sensorial que diverge de él a un cuestionamiento de dicha percepción sensorial. El conocimiento experiencial

5 Para más detalles sobre la asistencia de Kafka al salón de Berta Fanta, que se alargó durante una década (aunque de forma irregular), así como sobre la ponencia de Einstein, véase Reiner Stach (2014: 281, 468s.)

adquirido acerca del mundo empieza a quedar obsoleto y el mundo vuelve a ser incomprensible a causa de los nuevos descubrimientos científicos.

El narrador en primera persona encarna así la figura del ignorante, que confía ingenuamente en sus nociones de espacio y tiempo, mientras que el orden público, representado por el reloj de la torre y el policía, parece estar familiarizado desde hace mucho tiempo con los últimos hallazgos científicos. La risa disimulada del policía representa pues la risa burlona ante la ingenuidad de quien plantea la pregunta. La desorientación moderna, como constata Engel, es también un síntoma de los sucesivos conocimientos científicos, cada vez de mayor calado, que menoscaban el conocimiento adquirido acerca del mundo y contribuyen a la sensación de desamparo en él.

«Cuestiones [...] solo de lejos relacionadas con la vida ordinaria»: *El proceso*

La novela inacabada *El proceso* se sirve, a través de la institución jurídica del proceso penal, de un guion en el que la situación pregunta-respuesta es fundamental. Se basa, por ende, en el modelo de la *quaestio*, establecido y consolidado desde la Antigüedad. Sin embargo, la pregunta como situación se desplaza del componente central que representa el interrogatorio, en el que el juez hace preguntas y el acusado debe responder, a las incesantes preguntas del acusado al juez sobre el delito del que se le acusa.

La trama de *El proceso* comienza en el mundo cotidiano de su protagonista, Josef K., con la entrada de un desconocido en la habitación de su pensión la mañana de su trigésimo cumpleaños, cuando, en contra de la costumbre, no le han traído el desayuno.[6] Enseguida K. intenta averiguar la identidad de ese hombre para integrar en su conocimiento del mundo esa inesperada intrusión en su vida: «¿Quién es usted?» (Kafka, 1999: 463). No obstante, el desconocido ignora la pregunta y, en vez de responder, replica: «¿Ha llamado?» (Kafka, 1999: 463). En lugar de contestar al contenido proposicional de la pregunta de Josef K., el desconocido la interpreta como un acto ilocutivo sobre el motivo de su repentina aparición en la habitación y la justifica con que K. haya tocado la campanilla para pedir el desayuno, un gesto que, en realidad, iba dirigido a la casera o patrona. Aquí vemos

6 Gerhard Neumann (2013) lee la escena inicial de *El proceso* como una alternancia entre lo ritual y una teatralidad con la que superar los cambios sobrevenidos, lo que impide el desarrollo exitoso del personaje, como el que se narra, por ejemplo, en el *Bildungsroman*.

aquellos actos de habla que J. Hillis Miller dio en llamar «fallidos».[7] Al principio K. intenta regresar al orden habitual aceptando la reacción del desconocido y reclamándole el desayuno que ha pedido al tocar la campanilla, pero pronto se da cuenta de que esa mañana no sigue el guion acostumbrado de su vida cotidiana. Sus esfuerzos por entender mediante preguntas los desconcertantes cambios que se producen en su entorno, por averiguar sus motivos y propósitos dentro de una lógica causal, quedan en nada. Cuando K. quiere salir de casa, se lo impiden diciéndole: «No puede irse; está detenido» (Kafka, 1999: 464). Cogido por sorpresa, K. constata «Eso parece», pero no lo acepta sin más, sino que exige una explicación: «¿Y por qué?» (Kafka, 1999: 464). Esta pregunta —la primera y más obvia de todas— es, como todas las anteriores, rechazada con la siguiente explicación: «No se nos ha encargado que se lo digamos. Vaya a su cuarto y aguarde. Se ha iniciado un procedimiento y en su momento lo sabrá todo» (Kafka, 1999: 464). Los guardias despachan todas las demás preguntas de Josef K. de la misma forma, y uno de ellos aclara: «No respondemos a esas preguntas» (Kafka, 1999: 467). Así pues, las escenas de diálogo de la novela se caracterizan por las preguntas y contrapreguntas. No obstante, las respuestas nunca consiguen aclarar los hechos, sino que dejan aún más perplejo tanto al protagonista que formula las preguntas como al lector.

A pesar de todo, las preguntas y respuestas no solo son elementos performativos de la interacción entre los personajes; en la novela también hay muchos pasajes en los que el propio texto trata sobre el significado de las preguntas (y las respuestas). Por lo general es Josef K. quien plantea reflexiones de este tipo. Cabe recordar que en *El proceso* hay una persona encargada específicamente de responder preguntas. En las oficinas del juzgado, situadas en el segundo ático, K. se encuentra con el «informador», que le es presentado de forma explícita como la persona que sabe responder todas las preguntas. La aparición de una figura así, casi oracular, de la que se dice que «conoce la respuesta a todas las preguntas» (Kafka, 1999: 525), es bien llamativa. Cuando K. se encuentra con el informador, se halla en tal estado de indisposición y debilidad física que, según la narración, lo único que desea es salir de allí. Que K. no haga ninguna pregunta a ese personaje forma parte, pues, de la ironía del texto (véase Robertson, 2002: 103).

El rechazo a preguntas y respuestas continúa con las personas a quienes K. pide consejo: el abogado al que llega a través de su tío y el pintor al que visita a instancias de un cliente. Si Josef K. desconfía del abogado, es entre otras cosas porque no le hace preguntas: «Sobre todo, casi no le había

7 En su estudio de los actos de habla en *El proceso*, Miller (2002: 236) dice que «se llevan a cabo de forma desordenada, incompleta o incorrecta» y por ello los tilda de «fallidos».

hecho preguntas. Y sin embargo había tanto que preguntar. *Preguntar era lo fundamental*» (Kafka, 1999: 556; cursiva de Y. A.). Para K. todo gira en torno al preguntar: «K. tenía la sensación de poder hacer él mismo todas las preguntas necesarias» (Kafka, 1999: 556). Al abogado no le parecen necesarias las preguntas anamnésicas con las que K. esperaba esclarecer la situación para que le pudiera defender con las mayores expectativas de éxito posibles. Aparentemente el proceso no se basa en antecedentes de hecho y fundamentos de derecho. Con el pintor, en cambio, se siente un poco más cómodo, puesto que, tras un poco de cháchara, «formuló por fin la primera pregunta concreta», a saber: «¿Es usted inocente?» (Kafka, 1999: 589). K. reacciona con «alegría» y responde de forma enfática: «Soy completamente inocente» (Kafka, 1999: 589). Esta aseveración es desconcertante, ya que el propio Josef K. ignora de qué se le acusa. Así pues, solo puede entenderse como la afirmación de que no ha infringido ninguna ley vigente.

Para Josef K. la argumentación con pruebas y la defensa están estrechamente vinculadas al razonamiento y, por lo tanto y en última instancia, a las preguntas y respuestas. Sin embargo, estas características esenciales del proceso penal en un Estado de derecho —la exposición de los cargos y un procedimiento transparente— aquí quedan anuladas. Lo que K. espera y exige es el núcleo de todo proceso judicial: por un lado, un interrogatorio mediante preguntas detalladas al acusado, y, por el otro, una defensa que argumente sobre la base de un conocimiento preciso de los hechos. El propio K. intenta seguir lo mejor que puede el *ethos* de proporcionar información de forma veraz y completa. «Entonces responderé a todas tus preguntas lo mejor que pueda», promete a su tío (Kafka, 1999: 539). No obstante, esta disposición a cooperar no sirve de nada ante las estrategias comunicativas de sus interlocutores. Así, el pintor formula preguntas sucintas y no parece interesado en los pormenores de la acusación o en los presuntos hechos. En su lugar, todas las conversaciones forman el círculo incesante de un juego de preguntas y respuestas que da vueltas alrededor de las nociones de culpabilidad e inocencia sin jamás concretarlas.

La ambigüedad de la acusación y la indeterminación de conceptos jurídicos tales como *tribunal*, *ley*, *pena*, *juez*, etc. han dado pie a numerosas lecturas alegóricas de la novela. Existen por ejemplo enfoques histórico-culturales que tratan de explicar la narración a partir de las especificidades del Código Penal austríaco vigente en Praga en la época en que se escribió la novela (véase Ziolkowski, 1996). Otros análisis apuntan a interpretaciones religiosas basadas en conceptos religiosos tales como *ley*, *culpa* y *tribunal* (véase, por ejemplo, Brod, 1926). Finalmente, hay quien sitúa el debate sobre la culpa en el contexto de algunos discursos

psicoanalíticos y los sentimientos de culpa condicionados por la moral (véase Hiebel, 1995).

En este ensayo no voy a seguir esas interpretaciones alegóricas; más bien quisiera retomar la interpretación del proceso contra Josef K. que le brinda la señora Grubach, su patrona. Conversando con su inquilino formula de manera notable la diferencia que media entre el arresto ordinario de un delincuente (lo que sería un proceso penal en sentido propio) y la situación de K.:

> Es verdad que está usted detenido, pero no como se detiene a un ladrón. Cuando se detiene a un ladrón es algo malo, pero esta detención… Me parece algo consabido [o «erudito», J. F.], discúlpeme si digo una tontería, me parece algo consabido [o «erudito», J. F.] y que sin duda no entiendo, pero que tampoco hace falta entender. (Kafka, 1999: 480)

Las palabras de la señora Grubach pierden importancia en el plano intradiegético en la medida que el propio K. constata su ingenuidad y le niega la capacidad para articular pensamientos profundos. La señora Grubach no entiende la situación, pero Josef K. cree que ello se debe a su incultura. A pesar de todo, me gustaría prestar especial atención a las palabras de este personaje secundario, una mujer inculta y, a diferencia de la mayoría de personajes, completamente excluida de las instituciones públicas. El hecho de que no tenga contacto ni con esos extraños tribunales situados en áticos ni con las respetables instituciones públicas permite leer a la señora Grubach como una figura que da al protagonista y al lector una pista sobre una posible forma de interpretar el juicio, una pista que precisamente es ignorada porque no se toma en consideración a la persona marginada que la expresa.

Analicemos más detenidamente las palabras de la señora Grubach. Su descripción del proceso contiene tres importantes afirmaciones proposicionales: (1) Según ella, se trata de un asunto erudito. Por lo tanto, no se trata de ningún delito concreto, sino de un discurso teórico. (2) Al contrario de las acusaciones basadas en la legislación oficial, que suelen ser comprensibles y parten de una visión intersubjetiva y socialmente compartida del derecho, la acusación contra K. resulta incomprensible para el ciudadano de a pie. (3) A diferencia de la justicia oficial, que debe legitimarse ante la ciudadanía para ser reconocida por ella, ese asunto erudito en el que se ha visto envuelto K. no tiene por qué ser comprendido por él. Su validez y aceptación no dependen de que resulte plausible y se justifique ante el «sentido común». Es un asunto que parece funcionar en virtud de una autoridad y no necesita hacerse entender sobre la base de nociones jurídicas y valores morales compartidos.

Al parecer no estamos ante un proceso judicial, sino ante un debate erudito. Si seguimos esta pista, veremos que el aspecto de la erudición

también cobra protagonismo en un capítulo que quedó inacabado y que los investigadores no han sido capaces de situar en la posible secuencia reconstruida de capítulos, por lo que forma parte de los textos que figuran como apéndice de la novela. Me refiero al fragmento titulado «Fiscal». En él, el aspecto de la erudición se convierte en el centro de discusiones jurídicas, pudiendo arrojar más luz acerca de la cualidad del extraño proceso contra K. En este borrador de capítulo se habla de una tertulia a la que K. suele asistir y que se compone «casi exclusivamente de jueces, fiscales y abogados» (Kafka, 1999: 670). Podemos ver, pues, que en su vida privada K. también trata de estar cerca de este grupo profesional. En esa mesa rige una estricta jerarquía: los futuros juristas, más jóvenes, se sientan en el extremo opuesto al lugar de honor y «solo podían intervenir en los debates si se les hacían preguntas concretas» (Kafka, 1999: 670). Estas preguntas, sin embargo, no sirven para debatir seriamente sobre un tema, sino que más bien son simulacros de preguntas, como para ponerles a prueba, aunque tampoco persiguen un fin pedagógico o didáctico; su único objetivo es más bien «divertir al círculo» y poner en evidencia a los jóvenes. La narración atribuye al fiscal Hasterer, con quien K. mantiene una relación especialmente amistosa, una habilidad singular para formular ese tipo de preguntas. Con todo, las preguntas también están en el corazón de los debates de esos señores bien posicionados. «[Josef K.] veía allí a hombres eruditos, bien considerados y en cierto sentido poderosos, cuya distracción consistía en tratar de resolver cuestiones difíciles solo de lejos relacionadas con la vida ordinaria» (Kafka, 1999: 671). Aparentemente, esos abogados consagrados se entretienen debatiendo cuestiones jurídicas puramente especulativas, como enigmas o acertijos, y buscando respuestas. Vistas así, las preguntas con las que ponen a prueba a los estudiantes bien podrían interpretarse como una forma de mostrarles su insuficiencia e inmadurez en las cuestiones jurídicas realmente importantes. El adjetivo *erudito* de la cita precedente, referido a los fiscales («hombres eruditos, bien considerados y en cierto sentido poderosos»), puede leerse como una catacresis relativa a las preguntas que suelen tratar, pues tales cuestiones («difíciles» y, además, «solo de lejos relacionadas con la vida ordinaria») cumplen holgadamente los criterios del discurso erudito. Si recordamos la impresión de la señora Grubach, que siente que el proceso contra K. es algo completamente erudito, podemos suponer que la acusación presentada contra K. no debe de ser un delito claramente tipificado en el código penal (comparable a un robo, como dice la patrona). El hecho de que todos los implicados en el proceso sean incapaces de aclarar a K. de qué delito se le acusa podría deberse más bien a la vaguedad de los propios hechos. Que Josef K. quiera estar cerca del fiscal Hasterer, especialmente hábil formulando ese tipo de preguntas «eruditas»,

«difíciles», «solo de lejos relacionadas con la vida ordinaria», indica que tal vez sea la propia afinidad de K. para con ese tipo de personas lo que le haya llevado a la enrevesada situación de su proceso. Estas observaciones sugieren que el tribunal al que se enfrenta Josef K. debe entenderse desde una perspectiva distinta a la que ofrece la terminología jurídica establecida. La incomprensión de Josef K. consistiría así, en buena medida, en que, como corresponde a la mentalidad simplista de un empleado de banco, quiere comprender el proceso exclusivamente con arreglo a las categorías claramente definidas de la jurisprudencia oficial y la legislación vigente. De ahí la insistencia vehemente en su inocencia, basada únicamente en las disposiciones legales. Lo que le falta, en cambio, es sensibilidad para con la naturaleza especulativa del discurso erudito.

Si nos tomamos en serio el vínculo que une el extraño proceso con el discurso erudito, veremos cómo repercute en la propia diégesis y en la propia perspectiva narrativa: la perplejidad que el texto suscita en el lector —a quien, debido a los pasajes de narración poco fiable, le cuesta todavía más que al protagonista decidir en qué consiste la acusación y si K. es culpable— se debe a las incertidumbres del propio texto acerca de esta cuestión. No se trata de un acertijo, de una parábola cifrada que haya que descodificar mediante algún tipo de alegóresis; el propio texto se plantea más bien como una de esas preguntas «difíciles» y «solo de lejos relacionadas con la vida ordinaria», que puede entretener al lector erudito sin revelar en absoluto su respuesta. Puede que uno llegue a respuestas tentativas a través de una reflexión exegética erudita; el texto no excluye dicha posibilidad, más bien la plantea mediante su estilo parabólico. En cualquier caso, estas respuestas no son concluyentes. La fascinación que ejercen los textos de Kafka y que, como observa Auerochs, difícilmente podría explicarse por la demostración constante de una «comprensión deficiente», estriba en el hecho de que plantean preguntas que exigen respuestas; sin embargo, como no existe llave maestra para hallar tales respuestas, mueven a los lectores a una búsqueda abierta a conclusiones variadas, igual que las cuestiones eruditas que esos distinguidos señores plantean a los jóvenes abogados que asisten a la tertulia.

La ininteligibilidad de lo evidente

No hay respuestas, se esperan en vano o dejan de esperarse. Con todo, la forma que debería tomar una eventual respuesta sigue siendo sorprendentemente indefinida. ¿Qué relación debería guardar con la pregunta para ser considerada una respuesta? ¿Qué expectativa de respuesta

radica en la pregunta? ¿Cómo debe ser la respuesta para que la pregunta la considere adecuada, completa y exhaustiva? Como Ingo Reich (2003: 68) señaló con acierto en su estudio sobre la congruencia pregunta-respuesta, «[las preguntas] no requieren forzosamente una respuesta, pero las respuestas dependen siempre y forzosamente de una pregunta». Dicho de otra forma: una respuesta, especialmente a una interrogativa parcial, puede considerarse una proposición simple aunque no permite reconstruir semántica, pragmática o sintácticamente una pregunta determinada. La respuesta, por decirlo así, siempre necesita ser reconocida como tal por la pregunta. ¿Debe y puede la pregunta ver jamás satisfecho su anhelo de algo aún indeterminado? La delimitación del objeto (o de su ámbito), la concreción de lo inconcreto, la determinación que es a la vez realización y exclusión de posibilidades, que debe representar una respuesta en forzosa relación con el terreno abierto de la pregunta, ¿puede todo eso satisfacer acaso la pregunta? ¿No aspira la pregunta más bien, como en un acto de autoconservación, a impedir que desfallezca la inquietud que la empuja hacia lo incierto y la sostiene? La respuesta, ¿no pone a su vez la pregunta en peligro? Al «subsanar la falta de información», la pregunta deviene superflua y, en último término, se extingue. Entonces, ¿se debe no a la falta de respuesta, sino a la propia pregunta, a su cualidad, ambigüedad e ininterpretabilidad?

En uno de los aforismos de Zürau, Kafka lleva hasta sus últimas consecuencias, con audaces metáforas, esta perspectiva que parte de la respuesta:

> Un cambio radical. La respuesta ronda acechante, temerosa, esperanzada a la pregunta, buscando desesperada en su rostro inaccesible, la sigue por los caminos más absurdos, es decir, los que se apartan más de la respuesta. (Kafka, 2003: 672)

En la primera parte del aforismo, la respuesta se mueve como un animal, acechando a la pregunta como si fuera una presa, pero acosada por sentimientos encontrados: «temerosa, esperanzada». La pregunta, en cambio, aparece como el rostro enigmático e inaccesible de la Esfinge, en el que no se encuentra ningún indicio de una posible respuesta. Esa interacción se basa en una notable paradoja, según la cual la respuesta, que busca «desesperada», deja que la pregunta la lleve precisamente por aquellos caminos que más se apartan de ella (de la respuesta) y, a la vez, son tildados de «absurdos». La pregunta se presenta como algo engañoso, como un acertijo.

Cabe destacar la frase que abre el aforismo alegórico, que, en una contracción elíptica radical, se resume a un solo sustantivo (*Umschwung*)

acompañado de un artículo indefinido: «Un cambio radical.» ¿A qué se refiere este cambio radical? ¿Tiene lugar dentro de la situación descrita en la frase siguiente o representa esa situación un cambio radical en contraste con una circunstancia anterior, que no se describe explícitamente? ¿Es la relación entre pregunta y respuesta aquí descrita una inversión respecto a la habitual? ¿No es acaso la respuesta la que representa la certeza, mientras que la pregunta es la que busca, la que acecha, la que olfatea su objeto de forma crítica? Con todo, también podríamos situar el «cambio radical» dentro de los acontecimientos esbozados. Podría aludir al punto donde entra en juego la paradoja, donde la respuesta se aleja de la respuesta siguiendo a la pregunta. Esta respuesta que se derrumba en su propia aporía, que nunca es capaz de corresponder a la pregunta, marca lo inconcluyente de la pregunta y el preguntar kafkianos. En eso consiste la incomprensibilidad de sus textos, que resulta de los sucesivos y frustrados intentos de interpretarlos, de responder a ellos. La poética kafkiana de la pregunta funciona de una manera muy similar a la de un fragmento en el que el narrador en primera persona, preocupado porque no ha podido responder las preguntas que le habían planteado —es más, ni siquiera ha podido entenderlas—, recibe la siguiente réplica: «Esto solo ha sido una prueba. Quien no responde a las preguntas ha superado la prueba» (Kafka, 2003: 752).

Hay otro filósofo judío de habla alemana que reflexionaba en Viena sobre la relación entre pregunta y respuesta al mismo tiempo que Kafka. Me refiero al joven Ludwig Wittgenstein, quien durante la Primera Guerra Mundial escribe la única obra que publicará en vida y acaso la más influyente: el *Tractatus logico-philosophicus*. Fiel a su método estrictamente lógico, que sin embargo contiene ocasionales digresiones en el ámbito de lo inasequible a la lógica (como ya señaló Ingeborg Bachmann con gran insistencia en sus ensayos radiofónicos sobre el filósofo vienés), en la sexta y última sección del tratado formula el horizonte y los límites de su método: «Sentimos que, aunque se hayan respondido todas las preguntas científicas *posibles*, todavía no se han tocado lo más mínimo nuestros problemas vitales. No quedan, cierto es, más preguntas, y esta es justamente la respuesta» (Wittgenstein, 2016: 85). La pregunta es el único asunto del método científico, estrictamente lógico; los problemas vitales —para los que no rigen leyes de la naturaleza que puedan averiguarse metódicamente— quedan excluidos del preguntar. En «Investigaciones de un perro», Kafka hace articular esta actitud a un perro de caza que se ve envuelto en un diálogo completamente filosófico a instancias del perro, que narra con una focalización interna: «"Yo debo marcharme, tú debes cazar", dije, "todo es deber. ¿Entiendes tú por qué siempre tenemos deberes?"», le pregunta inquisitivo el perro, pero el perro cazador no se

inmuta y responde lacónicamente: «"No", dijo, "pero tampoco hay nada que entender, son cosas lógicas y naturales"» (Kafka, 2003: 841). Y luego insiste: «¿No entiendes lo que resulta tan lógico?» (2003: 842). Lo que el interlocutor rechaza como algo por lo que no hay que preguntar, que no hay que cuestionar, es lo que Wittgenstein llamaba «problemas vitales», problemas que ya no permiten preguntas. Sin embargo, es precisamente ahí donde empiezan las preguntas en las «Investigaciones de un perro».[8] En ese relato también se habla, pues, de la «verdadera pregunta vital» que trasciende todas las preguntas particulares. Esa pregunta vital va acompañada del adjetivo posesivo *mi*, una formulación que no se elige por casualidad, ya que esa cuestión «solo va dirigida a mí mismo y no molesta a nadie más» (Kafka, 2003: 818). La pregunta vital es una pregunta individual, personal. No se presenta como una pregunta objetiva y científica sobre las cosas, sino como una pregunta que se dirige al individuo y le acompaña a lo largo de toda la vida. Se asemeja así al acceso personal a la Ley en la parábola «Ante la Ley», al proceso contra Josef K. o al expediente sobre K. que permanece oculto en el castillo de la novela homónima. El perro investigador —repárese la alusión a los cínicos— en cierto modo encarna las preguntas del propio Kafka. Los textos del autor de Praga giran alrededor de estas preguntas no científicas, existenciales, centradas en la vida, partiendo, por así decirlo, allí donde termina Wittgenstein.

En cierto modo, Kafka sería el más radical de los dos. Mientras que Wittgenstein simplemente excluye todo un abanico de problemáticas del campo de la reflexión filosófica o científica, afirmando que en él ya no hay preguntas, Kafka por su lado insiste precisamente en esas preguntas. En realidad, las preguntas kafkianas empiezan allí donde empiezan nuestros problemas vitales. El autor lo demuestra sirviéndose repetidamente de preguntas «pequeñas» y cotidianas (por ejemplo, la pregunta por un camino, un nombre, un lugar o un procedimiento) para proyectarlas sobre el horizonte de las preguntas «grandes» y existenciales. Kafka y sus personajes no dejan de preguntar, incluso a sabiendas de que no obtendrán respuesta. Si para Wittgenstein la respuesta despeja las preguntas, para Kafka la respuesta empuja las preguntas restantes hacia un terreno en el que no

8 Ritchie Robertson (1988: 359) aborda con mucho acierto la perspectiva limitada y, por ello, poco fiable del narrador, pero que el lector puede corregir. Según él, «Kafka presenta al narrador de forma satírica mostrando que los problemas que investiga surgen de las limitaciones de su propia conciencia. El hecho de que el perro ignore por completo la existencia de los seres humanos aparentemente es tan irrevocable como la frontera que discurre entre el ser y la conciencia». El perro no es capaz de avanzar con su preguntar, ya que la existencia de los seres humanos no consigue entrar en su horizonte cognoscitivo. Al mismo tiempo, a diferencia de los demás perros, no se resigna a aceptar como obvio e incuestionable lo que no puede explicarse.

habrá más respuestas. De este modo, Kafka no excluye de la reflexión las preguntas que «tocan nuestros problemas vitales»; no las despacha como hace Wittgenstein; más bien se expone constantemente a su dolorosa presencia para soportar la ausencia de respuesta. Su formulación del axioma wittgensteiniano sustituiría el concepto de pregunta por el de respuesta. La versión kafkiana de la frase sería: «No quedan más respuestas, y esta es justamente la respuesta». Lo que queda son las preguntas.

Traducido por Joan Ferrarons i Llagostera

Bibliografía

Adorno, Theodor W (1977). «Aufzeichnungen zu Kafka». En: *Gesammelte Schriften*. Tiedemann, Rolf (coord). Fráncfort del Meno: Suhrkamp. Vol. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, 254-287.

Al-Taie, Yvonne (2022). *Poetik der Unverständlichkeit: Schreibweisen der «obscuritas» als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*. Paderborn: Brill Fink, «Franz Kafkas Fragen».

Beard, George M. (1881). *American Nervousness: Its Causes and Consequences*. Reimpresión. Nueva York: G. P. Putman's Sons, 1972.

Blumenberg, Hans (1964). «Sokrates und das "objet ambigu": Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstands». En: Wiedmann, Franz (coord.). *Epimeleia: Die Sorge der Philosophie um den Menschen*. Múnich: Pustet, 285-323.

Brod, Max (1973). «"Das Schloß": Nachwort zur ersten Ausgabe (1926)». En: Politzer, Heinz (coord.). *Franz Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pág. 39-47.

Engel, Manfred (2010). «Ein Kommentar». En: Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (coord.). *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 361-363.

Hiebel, Hans H. (1995). «Schuld oder Scheinbarkeit der Schuld? Zu Kafkas Roman "Der Proceß"». En: Kraus, Wolfgang; Winkler, Norbert (coord.). *Das Schuldproblem bei Franz Kafka: Kafka-Symposium 1993, Klosterneuburg*. Viena, Colonia, Weimar: Böhlau, 95-117.

Kern, Stephen (1983). *The culture of time and space 1880–1918*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Kafka, Franz (1999). *Obras completas*, vol. I: *Novelas*. Jordi Llovet (ed.), Miguel Sáenz (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2003). *Obras completas*, vol. III: *Narraciones y otros escritos*. Jordi Llovet (ed.); Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Miller, J. Hillis (2002). «Geglückte und mißglückte Sprechakte in Kafkas *Der Proceß*». En: Sandberg, Beatrice; Lothe, Jakob (coord.). *Franz Kafka: Eine ethische und ästhetische Rechtfertigung*. Friburgo de Brisgovia: Rombach, 233-246.

Neumann, Gerhard (2013). «Inszenierung des Anfangs: Zum Problem der sozialen Karriere in Franz Kafkas "Proceß"-Roman». En: *Kafka-Lektüren*. Berlín, Boston: De Gruyter, 24-37.

Reich, Ingo (2003). *Frage, Antwort und Fokus*. Berlín, Boston: De Gruyter.

Robertson, Ritchie (1988). *Kafka: Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Josef Billen (trad.). Stuttgart: Metzler.

Robertson, Ritchie (2002). «Der Proceß». En: Müller, Michael (coord). *Franz Kafka: Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 98-145.

Stach, Reiner (2014). *Kafka: Die frühen Jahre*. Fráncfort del Meno: S. Fischer.

Wittgenstein, Ludwig (2016). *Logisch-philosophische Abhandlung: Tractatus logico-philosophicus*. En: *Werkausgabe*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, vol. 1, 7-85.

Ziolkowski, Theodore (1996). «Kafkas "Der Proceß" und die Krise des modernen Rechts». En: Mölk, Ulrich (coord.). *Literatur und Recht: Literarische Rechtsfälle von der Antike bis zur Gegenwart*. Gotinga: Wallstein, 325-340.

Espacios de inmersión: la poética kafkiana de la atención[1]

Carolin Duttlinger

A juzgar por los debates actuales, se diría que en esta era de Internet, redes sociales, *influencers* y *clickbait* nuestra atención es manipulada, explotada, rentabilizada y desviada como nunca. El aumento exponencial de los diagnósticos de TDAH (sobre todo en niños, pero cada vez más también en adultos) solo es la punta del iceberg, porque, incluso más allá del Concerta, el Rubifen y otros psicofármacos, muchas personas están preocupadas por su falta de concentración, la creciente dependencia del *smartphone* y la menguante capacidad para mantener la atención en el tiempo.

La abundancia de libros de autoayuda sobre el tema es un buen indicador de la conciencia (de crisis) colectiva, ya que, además de diagnosticar un problema (o quizá solo construirlo), también prometen ayuda en forma de métodos, programas y «trucos» variados. Un buen ejemplo de ello sería el auge del *mindfulness*. El superventas internacional de Mark Williams y Danny Penman, pioneros en la materia, promete en su subtítulo una meta tentadora: «Encontrar la paz en un mundo frenético». Los cursos de *mindfulness* ofrecen respuestas relativamente abiertas a diversos tipos de crisis y necesidades. Curiosamente, muchas de las guías más exitosas se dirigen a un público específico: a personas que ejercen profesiones intelectuales, académicas o artísticas, que a menudo (aunque no siempre) son trabajadores autónomos. He aquí tres ejemplos: el libro *Céntrate* de Cal Newport (2022) propone alejarse del *multitasking* disperso, mientras que *Growing gills* de Jessica Abel (2017) pretende enseñarnos a desarrollar «branquias» y a «lograr concentración creativa cuando te estás ahogando

1 Este texto está relacionado con otro de la autora publicado en Urs Büttner y Jacob Haubenreich (ed.), *Ecologies of writing: Natural, technical, and social conditions of textual production in the 20th and 21st centuries*, Londres: Bloomsbury Academic, 2025 (New Directions in German Studies).

en tu vida diaria». Sin embargo, la aportación más conocida a esta materia quizá sea la del psicólogo Mihály Csíkszentmihályi. Él fue quien acuñó el influyente concepto de *flow* o *flujo*, que definió como «la habilidad de centrar su atención a voluntad, que puede evitar las distracciones y concentrarse tanto tiempo como lo necesite para alcanzar su objetivo, y no más» (Csíkszentmihályi, 1998: 57).

A primera vista, los tres libros mencionados son bastante diferentes en cuanto a sus objetivos y métodos, pero también presentan importantes similitudes. Un elemento que les une es la imagen recurrente de la inmersión. El programa de «deep work» que propone Newport se basa en este movimiento vertical, mientras que el libro de Jessica Abel habla de «sumergirse» para salir del mundo cotidiano. El concepto de *flujo* de Csíkszentmihályi, por su lado, remite a la misma metáfora acuática. En este contexto, el musicólogo David Schwarz habla de «fantasías oceánicas», o sea, estados de inmersión o ensimismamiento acompañados de una sensación de disolución de los límites, en casos extremos incluso de una pérdida completa (aunque temporal) del ego. Dichos estados surgirían, por ejemplo, cuando escuchamos música, nadamos, dormimos o cuando nos perdemos en una película, un cuadro o un paisaje (Schwarz, 1997: 7). Escribir también puede suscitar un estado así. Con todo, tales estados no tienen por qué ser individuales, sino que a menudo son experiencias colectivas, vividas en compañía y no en un «espléndido aislamiento».

Hay que subrayar que las raíces del debate actual acerca de la atención no deben buscarse en la era digital, sino que se remontan hasta mucho antes, quizá hasta la Antigüedad (el mismo Platón ya escribió sobre ello), pero sin duda hasta el siglo XIX, una época marcada por la industrialización y una rápida modernización. Los médicos y pedagogos de ese siglo, amén de legos preocupados, diagnosticaron una auténtica crisis de atención que las autoridades sanitarias y gubernamentales abordaron enérgicamente. Alrededor del cambio de siglo, la neurastenia, una forma de nerviosismo patológica, se convirtió en una enfermedad muy extendida entre la población. El término *neurastenia* fue introducido a finales de la década de 1860 por el neurólogo estadounidense George Miller, cuyo libro *American Nervousness*: *Its Causes and Consequences (*1881) tuvo una gran repercusión, sobre todo en Europa. El cuadro clínico de la neurastenia era difuso: los afectados padecían hipernerviosismo y una irritabilidad extrema, pero también agotamiento y letargia. La supuesta causa de esa enfermedad radicaba en la rapidez excesiva de la modernización. En 1893 el psiquiatra de Heidelberg Wilhelm Erb encomió la «vida más tranquila y contemplativa de nuestros antepasados», que él contraponía al agotamiento provocado por una «circulación exacerbada más allá de toda medida»

en esa época de «redes telegráficas y telefónicas de alcance mundial» (Erb, 1893: 28-29).[2] Este discurso se mantuvo bastante constante hasta el periodo de entreguerras, cosa que en los países de habla alemana dio pie, incluso antes de la Primera Guerra Mundial (aunque sobre todo después de ella), a multitud de publicaciones sobre la materia que, igual que los títulos arriba mencionados, prometían aliviar unos sentidos permanentemente abrumados. Una obra muy popular se titulaba *Die Kunst der Konzentration* ('El arte de la concentración'). Su autor, Reinhard Gerling, advertía a sus lectores ante los riesgos del cine, el teatro de variedades, las revistas y, en particular, ante las consecuencias demoledoras para la psique de la llamada «literatura inmoral» (Gerling, 1920: 41-43).[3]

* * *

Este sería a grandes rasgos el discurso de finales de siglo XIX y principios del XX, que perduró con algunas variaciones hasta la República de Weimar. Ahora podemos preguntarnos cómo encajan las obras de Franz Kafka en ese debate sobre la atención. Resulta interesante que, en su diario, el joven Kafka adoptara un tono completamente distinto: «Hace dos días que vengo constatando en mí, cuando quiero, frialdad e indiferencia. Anoche, mientras paseaba, cada pequeño ruido callejero, cada mirada dirigida a mí, cada fotografía expuesta en un escaparate era más importante para mí que yo mismo» (Kafka, 2000: 280, entrada del 5 de enero de 1912). A diferencia de los neurasténicos, Kafka era capaz de distanciarse a voluntad de los estímulos que le rodeaban, lo que no le provocaba letargo, sino una cierta «frialdad e indiferencia» con la que se exponía a los atractivos de la gran ciudad.

La misma despreocupación resuena en un poema que escribió en París en 1910 (Brod y Kafka, 1987: 50):

moi je flâne
qu'on m'approuve ou me condamne
je vois tout
je suis partout

Esto no significa, sin embargo, que Kafka fuera del todo inmune a los estímulos externos, pero curiosamente se distingue de los comentaristas antes mencionados, como Wilhelm Erb, en un aspecto importante: lo

2 Se traducen *ad hoc* las citas de obras que no aparezcan en la bibliografía referenciadas en su versión castellana (n. del t.).

3 Para saber más sobre los libros de los años veinte que querían responder a la crisis de atención de la época, véase Duttlinger (2022), en especial las páginas 204-222.

que le desesperaba no era la vida moderna en la urbe, sino los estímulos, especialmente los ruidos cotidianos y, en particular, los de la familia. En una entrada a su diario del 5 de noviembre de 1911, Kafka describió cómo era un típico sábado por la mañana en la casa donde vivió con sus padres y sus hermanas pequeñas hasta bien entrada la edad adulta:

> Quiero ponerme a escribir, con un permanente temblor en mi frente. Estoy sentado en mi habitación, en el cuartel general del ruido de toda la casa. Oigo golpear todas las puertas, cuyo estrépito solo me ahorra los pasos de quienes se mueven entre ellas, oigo incluso el golpe seco de la portezuela del horno en la cocina. Mi padre irrumpe por las puertas de mi habitación y pasa envuelto en una bata que arrastra por el suelo; en la estufa de la habitación contigua alguien rasca las cenizas; Valli pregunta, como gritando hacia un lugar indeterminado por una calleja de París, si ya han cepillado el sombrero de nuestro padre; un siseo lleno de consideración hacia mí no hace sino aumentar el estrépito de la voz que contesta. Se oye levantar la aldaba y enseguida el ruido de la puerta de la calle, parecido al de una garganta acatarrada, que sigue abriéndose, primero con la voz de una mujer que canta, y se cierra con un arranque sordo y viril que suena de lo más desconsiderado. (Kafka, 2000: 191s.)

Para ir del salón al dormitorio de sus padres, era preciso cruzar la habitación de Kafka, pero para el narrador la intrusión *acústica* en su esfera privada era peor aún que la invasión es*pacial*, puesto que el elemento acústico convertía su habitación en el «cuartel general del ruido de toda la casa». Esta entrada describe de forma vívida el paisaje sonoro de la casa de sus padres; la imagen de las puertas que sus habitantes abren con estrépito, por las que «irrumpen», ilustra el derribo de unas barreras que de otro modo podrían brindarle protección psicológica. Mucho peores que los ruidos fuertes —los gritos de Valli le recuerdan una «calleja de París» y, por lo tanto, sus visitas a la gran ciudad durante los dos últimos veranos— son, curiosamente, los ruidos leves que siguen al estrépito inicial. Cuando sus padres salen de casa, «empieza el ruido más tierno, más disperso, más desesperante, encabezado por las voces de los dos canarios» (Kafka, 2000: 192). En este punto Kafka se pregunta si no debería «deslizarme como una serpiente en el cuarto de al lado y, desde el suelo, rogarles un poco de silencio a mis hermanas y a su criada» (Kafka, 2000: 192). Si entonces se consideraba que las principales causas de la neurastenia eran el trabajo asalariado, la vida en la urbe y los medios de comunicación de masas, en el texto de Kafka son los *leves* ruidos de la vida doméstica lo que sume al narrador en la desesperación.

Hasta aquí el resumen de estas notas, medio humorísticas, medio serias, que publicaría un año más tarde, con solo algunos retoques, en la revista *Herderblätter*, coeditada por Willy Haas como un breve relato titulado «Barullo» (véase Kafka, 2003: 313). Quisiera comentar dos cosas al respecto. En primer lugar, no voy a hacer una distinción estricta entre los textos autobiográficos y literarios de Kafka, ya que, como muestra el ejemplo precedente, tal separación es complicada, si no imposible. Mi propósito no es desarrollar una lectura biográfica, sino entrelazar la vida escrita con la literatura, que giran alrededor de los mismos temas y cuestiones desde distintas perspectivas. En segundo lugar, el ejemplo de «Barullo» muestra que, confrontado a las molestias y distracciones que le rodeaban, el autor praguense no se desesperaba (o no solo se desesperaba), sino que más bien levantaba acta de esas experiencias transformándolas en literatura. Este texto temprano plantea así una pregunta que se repite en sus escritos sin recibir nunca una respuesta concluyente: ¿cómo equilibrar el silencio y la sociabilidad, la concentración profunda y el contacto con el mundo exterior, un mundo que representa a la vez una fuente de inspiración y una distracción muy necesaria para el esfuerzo de escribir?

A primera vista, la respuesta de Kafka es clara. Para escapar del ruido de la vida familiar, a partir de 1911 escribe sobre todo de noche, después de que sus padres y hermanas se acuesten. Y esa estrategia da sus frutos. En la noche del 22 al 23 de septiembre de 1912 escribió el relato «La condena», considerado (también por el propio Kafka) como un gran jalón y el comienzo de su obra más madura. De hecho, la significación de este relato está estrechamente ligado a su génesis. Como muestra el manuscrito, al desenlace del relato le sigue inmediatamente una segunda historia: la historia de su escritura.

> Esta historia, «La condena», la he escrito de un tirón durante la noche del 22 al 23, entre las diez de la noche y las seis de la mañana. Casi no podía sacar de debajo del escritorio mis piernas, que se me habían quedado dormidas de estar tanto tiempo sentado. La terrible tensión y la alegría a medida que la historia iba desarrollándose delante de mí, a medida que me iba abriendo paso por sus aguas. Varias veces durante esta noche he soportado mi propio peso sobre mis espaldas. Cómo puede uno atreverse a todo, cómo está preparado para todas, para las más extrañas ocurrencias, un gran fuego en el que mueren y resucitan. Cómo empezó a azulear delante de la ventana. Pasó un carro. Dos hombres cruzaron el puente. La última vez que miré el reloj eran las dos. (Kafka, 2000: 359)

La descripción de Kafka es vaga y precisa a la vez. Deja constancia del principio y el final de aquella sesión nocturna, pero solo puede reflejar con metáforas lo que sucede entremedio. Como en los títulos de los libros de autoayuda mencionados al principio del presente trabajo, aquí también es central la imagen del agua («me iba abriendo paso por sus aguas»), aunque el autor de Praga combina el agua con el gran fuego en el que mueren y resucitan las ideas. El texto de Kafka está dotado de aquella cualidad oceánica descrita por David Schwarz, pero sus metáforas tienen al mismo tiempo una dimensión arcaica, bíblica, pues recuerdan imágenes como la de la zarza ardiente, el Diluvio universal o la división de las aguas del mar Rojo.

Hay un punto crucial en todo ello: aunque la extática experiencia escritural tuviera lugar en mitad de la noche, aprovechando la tranquilidad nocturna de la casa, Kafka no estaba completamente solo, al contrario: la escena de su escritura está llena de gente. Por un lado, hay los dos hombres (y el carro) que cruzan el puente, pero también están sus compañeros virtuales, mentales:

> Muchos sentimientos acarreados mientras escribía: por ejemplo, la alegría de tener algo bello para la *Arcadia* de Max; naturalmente he pensado en Freud, en un pasaje en *Arnold Beer*, en otro en Wassermann, en (destruir), en *Die Riesin* (La giganta) de Werfel, también, naturalmente, en mi *El mundo urbano*. (Kafka, 2000: 359)

Su amigo Max Brod, Sigmund Freud y los escritores Jakob Wassermann y Franz Werfel: los cuatro ejemplos que Kafka menciona por su nombre son de origen judío. En esta escena primigenia, fundamental para su autoimagen y para la percepción de sí mismo como autor, el escritor praguense se inscribe en una genealogía específicamente judía.

En este punto, sin embargo, vale la pena dirigir la mirada a otro grupo de personas que desempeñan un papel importante en esta escena escritural, pero que la reflexión literaria a menudo deja de lado: las mujeres.

> En el momento en que la criada atravesó por vez primera la entrada escribí la última frase. Apagar la lámpara, claridad del día. Ligeros dolores cardiacos. El cansancio que desaparece a mitad de la noche. Mi tembloroso entrar en el cuarto de mis hermanas. Lectura. Antes, desperezarse delante de la criada y decir: «He estado escribiendo hasta ahora». (Kafka, 2000: 359)

Valli y Ottla, las hermanas de Kafka, son las primeras personas a quienes lee «La condena», pero el primer testigo del «parto» del relato (como Kafka

lo llama en otro lugar)[4] es la criada, que aparece dos veces en este pasaje, al principio y al final. Kafka no la nombra, aunque sin duda sabía cómo se llamaba; es una aparición vaga que aúna varios roles: el de comadrona y tal vez también el de musa. Los criados de la casa Kafka eran checos católicos (véase Stach, 2016: 105), cosa que deja a la criada fuera de la serie de autores e intelectuales judíos (naturalmente masculinos) en la que el escritor se sitúa con su relato. Aun siendo distinta, la criada desempeña a pesar de todo un papel decisivo en la dramaturgia de esa escena escritural, puesto que es la primera de la serie de figuras femeninas.

* * *

«La condena» fue un texto decisivo para la percepción que Kafka tenía de sí mismo como autor, pero su extática experiencia escritural a la larga se convirtió para él en una traba, en una cortapisa, pues Kafka jamás consiguió repetir ese estado de inmersión total. Los textos más largos (especialmente las novelas) no pueden escribirse en una sola noche, sino que requieren un esfuerzo tenaz que se extienda varias semanas o meses. Eso llevó a Kafka a buscar con insistencia las razones de su fracaso. En sus cartas y diarios, el autor se queja de cansancio, falta de concentración, insomnio… pero también de otros estorbos externos (véase Duttlinger, 2013). En 1911 la principal fuente de molestias seguía siendo su familia, pero a partir de finales de 1912 cristalizó otro problema: la relación con Felice Bauer.

Kafka escribió «La condena» cuando empezaba su intensa correspondencia con ella. En sus cartas él siempre le contaba cómo escribía y, en particular, la rutina de escritura que había logrado con esfuerzo y que tenía que defender frente a eventuales interrupciones. En noviembre de 1912, dos meses después de escribir «La condena», Kafka suplicó a Bauer que no trasnochara para escribirle: «O sea, no escribir más por las noches, dejarme a mí la escritura nocturna, dejarme a mí esa pequeña posibilidad de sentirme orgulloso del trabajo nocturno, que es lo único que me queda frente a ti» (Kafka, 2018: 262). Para demostrar que en todo el mundo trabajar de noche «está reservado a los hombres», cita un poema de Yan-Tsen-Tsai, un autor chino del siglo XVIII. Su yo lírico, un autor, escribe hasta bien entrada la noche, hasta que su «bella amiga» le quita la

4 El 11 de febrero de 1913 Kafka anotó en su diario: «Con ocasión de estar corrigiendo las pruebas de imprenta de *La condena* voy a anotar todas las correlaciones que se me han vuelto claras en esta historia, en la medida en que las tenga presentes. Es necesario, ya que, como un auténtico parto, esta historia ha salido de mí cubierta de suciedad y mucosidades y yo soy el único cuya mano es capaz de llegar hasta su cuerpo y tiene ganas de hacerlo» (Kafka, 2000: 383).

lámpara y le pregunta enojada: «¿Sabes qué hora es?» (Kafka, 2018: 262). Aunque Kafka exprese su ruego en tono humorístico, su carta revela una gran preocupación por si su relación con Bauer puede conciliarse con su actividad como escritor. En esta carta, la escritura nocturna se presenta como un espacio estrictamente masculino. Como si bromeara, Kafka se sirve de ese poema chino para plantear una cuestión existencial: ¿podrá proteger de intrusiones ese espacio reservado a la escritura estando en una relación de pareja y, en especial, una vez se case?

Dos meses después, en una carta escrita entre el 14 y el 15 de enero de 1913, Kafka expresa la misma preocupación de forma un tanto más directa. La mejor forma de vida para él, según escribe a Bauer,

> consistiría en hallarme en lo más hondo de un gran sótano cerrado provisto de los utensilios de escribir y de una lámpara. Me traerían la comida y me la dejarían siempre a la puerta exterior del sótano, lo más lejos posible de donde yo me hallara. El camino hasta la comida, envuelto yo en una bata, recorriendo los espacios abovedados del sótano, sería mi único paseo. Después regresaría a mi mesa, comería lenta y concienzudamente, y enseguida reemprendería la escritura. (Kafka, 2018: 416)

En cierto modo esta carta continúa aquella entrada de diario sobre la génesis de «La condena». En la carta, el escritorio junto a la ventana se convierte en una habitación situada en el sótano y sin ventanas, mientras que la noche de escritura extática deviene un estado permanente (aunque sea imaginario). La vida que Kafka concibe es la del ermitaño, pero la vida en el sótano también recuerda su último relato, «La obra», a cuyo narrador la soledad empuja poco a poco hasta la locura. Se trata de un plan de vida deliberadamente extremo que sin duda pretendía ser disuasorio, una advertencia para Bauer. No obstante, resultan llamativos los aspectos prácticos de esa fantasía en el sótano. Hay que destacar que el escritor no se imagina completamente aislado del mundo exterior. A pesar de lo espartano de su visión, Kafka piensa en sus necesidades físicas, sobre todo en la cuestión de la alimentación. Le llevarían la comida, escribe, y «me la dejarían siempre a la puerta exterior del sótano, lo más lejos posible de donde yo me hallara», pero no se concreta la identidad de quien le llevaría la comida. La habitación en el sótano (profunda y separada del mundo exterior por bóvedas y puertas) se convierte así en la imagen de una gran concentración, de una inmersión tanto en sentido vertical como horizontal.

La carta de Kafka expresa un mal disimulado rechazo al matrimonio, en el que su esposa tendría derecho a limitar su actividad como escritor. En

el sótano tal intromisión sería imposible, ya que en esa prisión voluntaria el escritor solo tendría la lámpara por compañía. La idea de una vida tan solitaria no inspira temor a Kafka, sino euforia: «¡Lo que escribiría entonces! ¡De qué profundidades lo arrancaría! ¡Sin esforzarme! Pues la máxima concentración no conoce el esfuerzo» (Kafka, 2018: 416).

Igual que en la entrada de diario sobre la génesis de «La condena», Kafka presenta la escritura en el sótano como una inmersión profunda y sin esfuerzo, aunque no haya ahí ninguna ventana para conectarle con el mundo exterior. Este desplazamiento —desde la mesa junto a la ventana hasta el sótano sin ventanas— refleja la creciente preocupación de Kafka por la amenaza que se cierne sobre el espacio físico y mental que necesita para escribir, así como su frágil concentración. Con todo, ¿es semejante aislamiento siquiera factible, por no decir productivo? Al final de su carta a Felice Bauer, Kafka da un paso atrás. Tras imaginar vívidamente su vida eremítica, añade secamente: «Sólo que quizá no perseverase lo suficiente, y al primer fracaso, acaso imposible de evitar incluso en ese estado, me sumiría en la más grande de las locuras» (Kafka, 2018: 416).

Bien mirado, tanto «Barullo» como «La condena» demuestran que no es posible escribir en un «espléndido aislamiento», sino que hay que estar en contacto permanente con el mundo exterior. Los estorbos de la vida cotidiana no son trabas en el camino hacia la inmersión, o no son solo eso, sino que, por el contrario, posibilitan una escritura abierta: abierta hacia el mundo exterior, hacia el prójimo y hacia el caos cotidiano de la vida humana. Kafka era muy consciente de esta conexión, pero a lo largo de su vida vaciló —tanto en sus escritos literarios como autobiográficos— entre el anhelo de comunidad humana y el deseo igualmente fuerte de una soledad radical y sin fisuras.

Las cartas del verano de 1922 nos brindan un ejemplo tardío pero muy revelador de ese deseo. Kafka estaba veraneando en Planá, en la selva de Bohemia, donde intentaba (en última instancia sin éxito) terminar la novela *El castillo*, pero el idilio buscado no quería hacerse realidad, ya que en el bosque cercano había unos leñadores que estaban trabajando con las sierras y delante de la casa estaba jugando un grupo de niños. La desesperación de Kafka ante ese ruido de fondo trae a la memoria el relato «Barullo», mientras que su solución (imaginaria) recuerda la carta a Felice Bauer en la que le hablaba del sótano.

Las siguientes líneas son de una carta a su amigo Felix Weltsch:

> Pienso en la vida veraniega de Gustav Mahler, que vi descrita en alguna parte, cómo todos los días a las cinco y media salía a bañarse al aire libre —en aquella época gozaba de buena salud y

> dormía como un niño— y luego corría al bosque, donde tenía una «cabaña para componer» (el desayuno ya le estaba esperando allí), y trabajaba hasta la una del mediodía, y los árboles, que más tarde harían tanto ruido bajo las sierras, le rodeaban todos ellos en silencio y guardándole del ruido. (Por la tarde se echaba una siesta y hasta las cuatro no empezaba a convivir con su familia, y solo en contadas ocasiones su mujer tenía la suerte de que, por la tarde, le revelara algo de su trabajo matutino.) (Kafka, 1958: 389)

No está claro de dónde sacó Kafka esa descripción precisa y completamente ajustada de la rutina de Mahler; es posible que se basara en un artículo de Paul Stefan, biógrafo del compositor, que en 1921 apareció en un número especial de la revista austriaca *Moderne Welt* dedicado a Mahler y que incluía un dibujo de la cabaña donde componía (Stefan, 1921: 8).[5] Kafka mencionó esa «cabaña para componer» (como él la llamaba) cuatro veces en las cartas que escribió desde Planá, lo cual demuestra la atracción y fascinación que le provocaba. No solo le interesaba el aspecto espacial de la rutina veraniega de Mahler, con esa separación clara entre la composición y la vida familiar, sino también la dimensión temporal de la jornada del compositor, que describió con tanto detalle en esa carta. Su exposición coincide en gran medida con los hábitos reales de Mahler, pero también podemos resaltar importantes similitudes con la rutina diaria del propio Kafka, que se orientaba a la escritura e incluía una siesta, ejercicios gimnásticos y varios paseos.

Kafka hace hincapié en otro detalle significativo: el desayuno de Mahler. La cocinera del compositor debía llevarle el desayuno a la cabaña todas las mañanas, pero tenía instrucciones estrictas de tomar una ruta distinta a la de su amo para evitar que topara con ella.[6] Aunque Kafka no mencione ese detalle, sus cartas reflejan en un plano textual la separación estricta entre el compositor y la cocinera. «El desayuno ya le estaba esperando

5 Entre 1894 y 1908 Mahler se hizo construir tres cabañas de ese tipo: dos cerca de los lagos austriacos de Attersee y Wörthersee y una más en el pueblo surtirolés de Toblach. Agradezco a Hans-Gerd Koch de la Universidad de Wuppertal que me pusiera en conocimiento del artículo de Stefan.

6 Alma Mahler-Werfel, la viuda del compositor, recordaba así aquellas instrucciones, tan molestas para la cocinera: «En verano Mahler se levantaba todos los días a las seis, seis y media. Nada más despertar llamaba a la cocinera, que acto seguido le preparaba el desayuno y se lo subía por un camino empinado y resbaladizo hasta su cabaña de trabajo, situada en medio del bosque, unos sesenta metros por encima del chalé. La cocinera no tenía permiso para tomar el camino normal, ya que él no soportaba verla a ella ni a nadie más antes de trabajar, por lo que ella debía subir cada mañana por aquella vereda resbaladiza con todos los platos» (Mahler-Werfel, 2011: 61s.).

allí», escribe Kafka, eliminando así a la cocinera de la escena de escritura o composición. De hecho, al elidir cualquier sujeto (u objeto) humano, la frase está formulada de forma más impersonal si cabe que en la carta a Felice Bauer, en la que decía «Me traerían la comida».

La supresión textual de la cocinera anticipa el final del pequeño esbozo, en el que Kafka agrega una frase significativa a la descripción de la rutina veraniega de Mahler. Entre paréntesis y, por lo tanto, estrictamente aparte de la actividad creativa de Mahler, Kafka alude por primera vez a la familia del compositor y, al final de todo, menciona explícitamente a su esposa, que a veces «tenía la suerte de que, por la tarde, le revelara algo de su trabajo matutino». La esposa de Mahler es, por supuesto, la compositora Alma Mahler, que más adelante se casaría con Franz Werfel, amigo de la infancia de Kafka, aunque no lo haría hasta después de su muerte.

En las escenas escriturales comentadas hasta ahora, la actividad creativa se presenta como una tarea marcadamente masculina, pero en todos estos pasajes aparecen otras figuras, implícitamente femeninas, cuyo trabajo (doméstico) acompaña o hace posible dicha actividad desde las sombras. Aunque Kafka conciba repetidamente la escritura (o la composición) en una situación de retiro extremo, en aislamiento respecto a la familia, la prometida y el prójimo, hasta esas escenas escriturales conservan una conexión importante y muy prosaica con el mundo exterior.

* * *

El relato «Barullo», antes mencionado, subraya la estrecha relación entre la escritura autobiográfica y la literaria, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión de la atención. A continuación, para acabar, quisiera referirme a otro texto literario, procedente de los últimos cuadernos de Kafka, concretamente del cuaderno en octavo de «Un artista del hambre» (1922), en el que retoma los temas tratados hasta ahora, variándolos y subvirtiéndolos de forma elocuente. Me refiero a una breve prosa, sin título y muy probablemente inacabada, que comienza *in medias res*:

> Llegué jadeando. Una estaca clavada en el suelo, ligeramente inclinada, tenía un letrero con la inscripción «Hundimiento».[7] Supongo que he llegado a la meta, me dije, y miré alrededor. A pocos pasos de allí había un discreto cenador cubierto de un denso follaje, desde el que me llegó el suave entrechocar de unos platos. (Kafka, 2003: 785)

7 Repárese que la palabra alemana *Versenkung*, además de 'hundimiento', también significa 'inmersión' en un sentido cercano a 'concentración, ensimismamiento' (n. del t.).

Con el jadeo del narrador y detalles tales como la estaca inclinada y clavada en la tierra, la escena inicial crea una corporeidad concreta que no encaja del todo con esa inscripción tan críptica. El narrador (¿o es acaso una narradora?) se encuentra en el cenador a una joven familia que está almorzando: un matrimonio y tres niños pequeños.

> Me acerqué, introduje la cabeza por la entrada de escasa altura, no vi casi nada en la oscuridad que reinaba en el interior, pero así y todo saludé y pregunté: «¿Saben ustedes quién se encarga del hundimiento?». «Yo mismo, para servirle», respondió una voz amable, «ahora voy». (Kafka, 2003: 785)

Resulta significativo que el narrador evite presentarse como sujeto (u objeto) gramatical de ese proceso, formulando su pregunta de forma abstracta e impersonal («¿quién se encarga del hundimiento?»). El hundimiento, entendido como una inmersión interior, no es algo que podamos «encargar» a otra persona. Su pregunta indica, por lo tanto, que lo que desea es un hundimiento distinto, literal y *físico*.

Kafka escribió este enigmático texto en verano de 1922, precisamente cuando evocaba deseoso la cabaña de Mahler y su ascética rutina diaria. De hecho, el narrador de Kafka es una suerte de doble del compositor que se dirige con apremio (y por ende jadeando) al lugar donde trabaja a diario. Pero las coincidencias acaban aquí. En vez de una cabaña para componer, nuestro narrador encuentra un cenador, y, en lugar del desayuno preparado por la cocinera, le espera una familia numerosa que está almorzando. La narración kafkiana, pues, evoca hasta el más mínimo detalle los distintos elementos de aquella carta a Felix Weltsch en la que le hablaba de Mahler; no obstante, también los modifica de forma enigmática, ya que a este narrador no le preocupa, por supuesto, la comida. Su recorrido tiene otro objetivo, que también remite al de Mahler: el hundimiento como inmersión interior. Sin embargo, a diferencia de las cartas y las entradas de diario, el estado que se persigue aquí no es mental sino —así lo sugiere el texto— físico. Literalmente, la palabra *Versenkung* denota el proceso de hundir algo (o a alguien) bajo el agua o la tierra. El término, hasta ahora usado en el sentido figurado de inmersión interior o recogimiento, adquiere así un significado nuevo, tan cómico como inquietante.

El fragmento gira con virtuosismo alrededor de esta ambigüedad. Aunque se disculpa varias veces por su ruego, el narrador insiste en que le hundan en el acto y en el lugar indicado por el letrero. El sustantivo se ha convertido en verbo. Este extraño texto de Kafka constituye así el punto final de un desarrollo enfermizo pero lógico, de una búsqueda que recorre,

por así decirlo, toda su obra y nos lleva desde su ruidoso dormitorio en la casa de sus padres hasta la cabaña de Mahler, pasando por aquel sótano abovedado. Este recorrido es al mismo tiempo una huida, que por un lado discurre verticalmente —es decir, alejándose de la sociedad para alcanzar la soledad del bosque—, pero por el otro lo hace horizontalmente, en un descenso que le conduce fuera de la sociedad, del día a día y, en última instancia, de la vida,[8] puesto que, como sugiere este texto tardío, el silencio y la inmersión absoluta solo pueden hallarse en un lugar: en una tumba que ponga fin a todas las distracciones y deseos.[9] En esta narración también resuena la pulsión de muerte que Sigmund Freud describió dos años antes en *Más allá del principio de placer*, una pulsión que, como es bien sabido, aspira a regresar a un estado libre de estímulos.

Sin embargo, en el relato kafkiano hay un personaje que se opone a que se cumpla el deseo expresado por el narrador:

> El hombre, sentado en el fondo del cenador, enseguida quiso levantarse y salir a toda prisa, pero la mujer le rogó encarecidamente que acabara primero la comida; él, sin embargo, me señaló a mí; ella, por su parte, dijo que yo sería tan amable de esperar un rato y de hacerles el honor de compartir su frugal almuerzo, y yo, por último, sumamente enfadado conmigo mismo por haber perturbado de manera tan inoportuna la alegría dominical, me vi obligado a decir: «Lo siento, lo siento, estimada señora, pero no puedo aceptar la invitación, puesto que he de hacerme hundir en el acto, realmente en el acto» (Kafka, 2003: 785).

En este diálogo reminiscente de Kleist y reproducido sobre todo en un discurso indirecto, el marido quiere satisfacer con solicitud el ruego del invitado, mientras que la mujer lo rechaza, primero de forma cortés y luego con mayor rudeza. Tras señalar lo inoportuno de su visita («precisamente un domingo y, para colmo, en pleno almuerzo»), la esposa suelta una crítica: «Vaya caprichos tiene la gente. La eterna servidumbre». Esa mujer sin nombre quita hierro al ruego del narrador despachándolo como una

8 Los escritos de Kafka a menudo vinculan el deseo de recogimiento interior con un movimiento de descenso y la imagen del entierro. Así, el 11 de febrero de 1915, Kafka escribió a Felice Bauer: «Volvía a estar en la casa silenciosa y trataba de volver a sumergirme [*mich (…) einzugraben*, 'enterrarme'] en lo mío» (Kafka, 2024: 19).

9 Según W. G. Sebald (1972: 411), lo que K. busca en *El castillo*, escrito más o menos en la misma época que este fragmento, es el descanso eterno.

ridícula ocurrencia que conduce a la esclavitud más que a la liberación.[10] Queda abierta la cuestión de quién sería víctima de la «eterna servidumbre»: la persona que ruega que le hundan o los demás, los que le rodean, sin la ayuda de los cuales no sería posible esa forma de vida, esa obsesión.

Las palabras de la esposa sin nombre ofrecen una respuesta tardía a una pregunta que la carta de Kafka a Felice Bauer deja sin respuesta: ¿quién prepara la comida y la deja delante de la puerta del sótano para alimentar al autor solitario? La respuesta de la esposa se inscribe así en una tendencia, general en la obra tardía de Kafka, que pone a las figuras femeninas cada vez más en el primer plano, en el centro del interés colectivo (como se ve, por ejemplo, en «Una mujercita» o «Josefina la cantante o El pueblo de los ratones»), o hasta les da la palabra para que cuenten la historia de su vida (como ocurre en *El castillo*). No trato de presentar al Kafka tardío como a un feminista. A fin de cuentas, el fragmento que nos ocupa no termina con las palabras de la esposa, sino con dos réplicas masculinas. El primero que contesta a su reproche es nuestro narrador:

> «No discuta usted tanto», dije, «que no se lo pido a su marido por malicia, y si yo supiera cómo se procede [con el hundimiento], lo habría hecho hace tiempo.» (Kafka, 2003: 785)

La inmersión radical en la escritura, en la imaginación, en última instancia solo es posible gracias a la ayuda de los demás. Con este giro paradójico, Kafka se salva a sí mismo —y a sus lectores— de un retiro absoluto y a fin de cuentas mortal respecto a la vida, la familia y la comunidad. Pero esta importante concesión no es la última palabra sobre el hundimiento. El último en hablar es el marido, quien se había mostrado dispuesto a ayudar a hundir al narrador:

> «No escuche usted a mi mujer», dijo el hombre, que ya se hallaba a mi lado y me arrastraba consigo. «No pida usted entendimiento a las mujeres.» (Kafka, 2003: 785)

Contraponiendo la inmersión ascética con las exigencias prácticas del día a día, este relato del Kafka tardío cuestiona un modo de vida que muchos de sus contemporáneos perseguían como ideal… y que hasta el día de hoy se sigue idealizando y difundiendo.

10 La prosa y los diarios de Kafka siempre describen de forma plástica el proceso de morir o ser matado, aunque esa experiencia, descrita normalmente desde la primera persona, a menudo se acerca a una liberación. Véanse, por ejemplo, los relatos «Un sueño», «El puente» o «El buitre».

Al leer los escritos literarios y personales de Kafka, uno puede tener la impresión de que la búsqueda de la inmersión absoluta es común al autor y sus personajes. Como he podido plantear, en sus diarios y cartas el autor de Praga esboza repetidamente un utópico retiro total, una vida contemplativa radicalmente apartada del mundo. Las cartas que escribió desde Planá evocando a Mahler se inscriben en esa línea, pero en el fragmento «Llegué jadeando…», escrito en la misma época, ese deseo pierde sus matices ascéticos, manifestándose en cambio como un capricho egoísta. El deseo del narrador habla de la indiferencia que siente por quienes *no* pueden escapar a las distracciones de la vida cotidiana: al trabajo, la familia o la crianza de los hijos. Lo que este texto pone en claro, no obstante, es que la vida y la escritura están indisociablemente unidas, que los escritores necesitan las distracciones cotidianas para su actividad. Es una constatación esta que, pese a todas las idealizaciones de la inmersión absoluta, se expresa una y otra vez en las escenas escriturales de Kafka.

Traducido por Joan Ferrarons i Llagostera

Bibliografía

Abel, Jessica (2017). *Growing gills: How to find creative focus when you're drowning in your daily life*. [S. l.]: Createspace Independent Publishing Platform.

Brod, Max; Kafka, Franz (1987). *Eine Freundschaft*, vol 1: *Reiseaufzeichnungen*. Malcolm Pasley (ed.). Fráncfort del Meno: Fischer.

Csíkszentmihályi, Mihály (1998). *Fluir (flow): una psicología de la felicidad*. Nuria López (trad.). Barcelona: Kairós.

Duttlinger, Carolin (2013). «Schlaflosigkeit: Kafkas *Schloss* zwischen Müdigkeit und Wachen». En: Malte Kleinwort y Joseph Vogl (ed.). *Schloss-Topographien: Lektüren zu Kafkas Romanfragment*. Bielefeld: Transcript, 219-243.

Duttlinger, Carolin (2022). *Attention and distraction in modern german literature, thought, and culture*. Oxford: Oxford University Press.

Erb, Wilhelm (1893). *Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit*. Heidelberg: Hörning.

Gerling, Reinhard (1920?). *Die Kunst der Konzentration: Ein Kursus in Unterrichtsbriefen für Geistesarbeiter, Studierende, Beamte, Kaufleute, für Zerstreute, Nervöse, Gedächtnisschwache*. Prien: Anthropos.

Kafka, Franz (1958). *Briefe 1902-1924*. Max Brod (ed.). Nueva York: Schocken.
Kafka, Franz (2000). *Obras completas*, vol. II: *Diarios*. Jordi Llovet (ed.), Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
Kafka, Franz (2003). *Obras completas*, vol. III: *Narraciones y otros escritos*. Jordi Llovet (ed.); Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
Kafka, Franz (2018). *Obras completas*, vol. IV: *Cartas: 1900-1914*. Jordi Llovet (ed.), Adan Kovacsics (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
Kafka, Franz (2024). *Obras completas*, vol. V: *Cartas: 1914-1920*. Jordi Llovet (ed.), Carlos Fortea (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
Mahler-Werfel, Alma (2011). *Gustav Mahler: Erinnerungen*. Fráncfort del Meno: Fischer.
Newport, Cal (2022). *Céntrate (deep work): las cuatro reglas para el éxito en la era de la distracción*. María Mercedes Correa (trad.). Barcelona: Península.
Schwarz, David (1997). *Listening subjects: Music, psychoanalysis, culture*. Durham (NC): Duke University Press.
Sebald, W. G. (1972). «Thanatos: Zur Motivstruktur in Kafkas Schloß». *Literatur und Kritik*, 66/67, n.º 8, 399-411.
Stach, Reiner (2016). *Kafka: los primeros años: los años de las decisiones: los años del conocimiento*. Carlos Fortea Gil (trad.). Barcelona: Acantilado.
Stefan, Paul (1921). «Gustav Mahler in der Literatur». *Moderne Welt*, año 3, n.º 7, 8s.

«Símiles inservibles para la vida cotidiana»: Kafka y las lecturas metafóricas

Marisa Siguan

Libros que caigan sobre nosotros como un golpe dolorosísimo…

Ya en 1955, Theodor Adorno escribió sobre los textos de Kafka una frase que se ha hecho famosa: «Cada frase dice: interprétame, y ninguna quiere permitirlo.» («Jeder Satz spricht: Deute mich, und keiner will es dulden», (Adorno, 1955: 304). Apela al hecho de que los textos de Kafka exigen una interpretación que a la vez niegan, al hecho de que no se puedan entender de una forma literal, por ejemplo, como historias realistas con protagonistas psicológicamente verosímiles. Mueven a sus lectores a encontrar un sentido oculto en ellos, es decir a buscar un supuesto sentido figurado tras lo que dicen. Sin embargo, los textos están construidos de tal manera que dificultan enormemente, por no decir que boicotean, cualquier intento de interpretación. Y ahí radicaría una de las claves de la fascinación que ejercen: la permanente exigencia de interpretación, las posibilidades muy diversas de lectura que ofrecen. Las obras de Kafka ocupan aproximadamente un estante de librería, las interpretaciones de su obra llenarían habitaciones enteras.

Franz Kafka es uno de los escritores en lengua alemana más editados, leídos, y sobre todo comentados. En su época fue un autor bastante desconocido, murió joven, a los 41 años, en el verano de 1924, enfermo de tuberculosis. En vida, apenas publicó una parte de sus narraciones: *Contemplación* (1913), *La condena* (1913), *El fogonero* (1913), *La transformación* (1915), *En la colonia penitenciaria* (1919), *Un médico rural* (1919), y *Un artista del hambre* (1924), que apareció tres meses después de su muerte y cuyas galeradas todavía pudo revisar. Sus grandes novelas permanecieron inconclusas. Su primer eco literario lo tuvo

entre un reducido grupo de lectores en la Alemania de los años veinte. En los años 30 y 40 su obra no dejó de ganar lectores en Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos. En Francia lo descubrieron André Breton y el grupo del *Minotaure,* algo más tarde Albert Camus y Jean Paul Sartre. Paradójicamente, su fama llegó a Alemania desde fuera, y no fue hasta los años 50 cuando se empezó una primera edición completa y pública de sus obras. El nacionalsocialismo tuvo un efecto devastador también en el caso de la obra de Kafka. A principios de los años 30, en un registro practicado en la casa de Dora Diamant, la última compañera de Kafka, la Gestapo confiscó un legajo de manuscritos que se da por perdido, también se pusieron trabas a la primera edición de las obras completas, iniciada en 1935, que se acabó prohibiendo. La ocupación de Checoslovaquia por las tropas alemanas llevó a las hermanas de Kafka a ser deportadas y asesinadas en campos de exterminio como muchos de sus parientes y amigos, entre ellos otra de las mujeres de su vida, Milena Jesenská. Los nazis destruyeron archivos y documentos y asesinaron a personas cercanas al escritor. Klaus Wagenbach narra en su biografía de Kafka[1] cómo su visita a Praga en 1956 para recorrer los lugares de la vida de Kafka, consultar documentación y entrevistar a testigos aún vivos le acababa llevando casi siempre a archivos que habían sido saqueados o a una sala del ayuntamiento judío de la calle Maislova repleta de estanterías con archivadores llenos de fichas de color rojo en las que debajo del apellido, el nombre y el lugar de nacimiento aparecía una y otra vez el mismo sello: Oswiecim, Auschwitz. La elaboración de la edición crítica alemana actual de sus obras completas, realizada por un equipo internacional, semeja una historia de detectives en lo que a la historia y peripecias de los manuscritos se refiere.

A partir de los años 50, Kafka ha sido constantemente editado, traducido y reeditado, y en las librerías actuales sus obras suelen estar presentes. Es sujeto de abundantísima bibliografía, ha ejercido una influencia profunda sobre los escritores de nuestro tiempo. Todas las escuelas parecen querer hacerlo suyo, como si nadie que se considere moderno pudiera prescindir de él. Se ha convertido en uno de los autores clásicos de la modernidad, pero en lo que tiene de fragmentaria y autorreflexiva su obra también se reivindica desde la postmodernidad. Esto resulta especialmente sorprendente porque, a diferencia de otros escritores de su época, Kafka prescindió de todo manierismo y experimentalismo formal. Y escribió con un lenguaje claro, sencillo, pulcro, neutral, distante.

1 Jordi Llovet la incluye en el primer tomo de las *Obras Completas* de Kafka que dirige para Galaxia Gutenberg (véase Kafka, 1999: 42-172).

La vida de Franz Kafka transcurrió en un escenario centroeuropeo relativamente reducido, careció de los cambios y viajes que marcaron la vida de muchos de sus coetáneos literarios. Tampoco se movió en los círculos literarios de los grandes autores de su época, en Viena no conoció a Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke o Georg Trakl, aunque conocía sus obras y admiraba a escritores coetáneos como Thomas Mann; fue un lector entusiasta. No participaba de cenáculos literarios ni de debates, más bien se le podría caracterizar como espectador lacónico del debate literario de su época. Casi siempre vivió en Praga —de donde siempre se quiso marchar.

Kafka vive permanentemente con la sensación de incongruencia entre su mundo interior y el mundo exterior, entre las exigencias de la escritura, que es su pasión dolorosa, interior, y las de la vida ordenada y burguesa exterior: el trabajo en la compañía de seguros, durante la guerra la supervisión de la fábrica familiar en declive que comparte con su cuñado llamado a filas, las exigencias de la familia, el matrimonio que nunca realiza. La incompatibilidad entre el arte y la vida, la vida del artista y la vida del orden burgués, es un tema muy presente en la época: baste recordar a Rainer Maria Rilke, que en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* lo presenta como vivencia existencial de su protagonista, o a Thomas Mann, que se estiliza a sí mismo como artista burgués por excelencia mientras crea a Gustav von Aschenbach, también artista burgués por excelencia pero que se derrumba ante la pasión y crea a partir de allí lo mejor de su obra.

Los textos de Kafka no se dejan leer de una forma literal, no es un escritor realista que narre historias con personajes psicológicamente plausibles, aunque describe constantemente situaciones concretas que semejan reales. Sin embargo, las situaciones que describe subvierten la experiencia de realidad del lector y le obligan a buscar un sentido que se le escapa. Kafka desorienta al lector, a la lectora, sistemáticamente. Nos lleva a pensar que, dado que lo que nos describe con visos de realidad no corresponde a nuestra experiencia de realidad, la única explicación posible sea que hay un sentido oculto en sus textos, que sean metafóricos respecto a algo, y que los intentemos descifrar desde esta perspectiva. Kafka exigía mucho de sus lectores. Y tenía una idea muy clara de la función de la literatura:

> Pienso que solo deberíamos leer libros de los que muerden y pinchan. Si el libro que leemos no nos despierta de un puñetazo en la cara, ¿para qué leerlo? ¿Para que nos haga felices, como dices en tu carta? Por Dios, podríamos ser igual de felices sin libros, y si nos hicieran falta libros para ser felices, podríamos escribirlos nosotros mismos,

> llegado el caso. No, lo que necesitamos son libros que caigan sobre nosotros como un golpe dolorosísimo […] (Kafka, 1999: 82)

Así escribe en 1904, a los 21 años, a su amigo Oscar Pollak. La frase lapidaria revela lo que el joven considera la función de la literatura: ha de inquietar al lector, y de una forma extrema. Otra cita famosa es la definición de sí mismo que hace Kafka en una carta a Felice Bauer el 14 de agosto de 1913: «No tengo ningún interés literario sino que consisto yo mismo en literatura, no soy ni puedo ser otra cosa.» (Kafka, 2018: 640)

La desorientación del lector, la irritación que ha de provocar la literatura, y a consecuencia de ello la obligación de una búsqueda constante de sentido por parte de los lectores, son aspectos propiciados por la propia estructuración de los textos de Kafka, por su concepción de la literatura y sus técnicas de escritura. Cuatro aspectos parecen especialmente relevantes para describir las dificultades que ofrecen los textos de Kafka, la necesidad constante de interpretación que suscitan y que mueve a la búsqueda de un significado oculto tras ellos. Serían un marcado antirrealismo aunado a la pasión por el detalle, una estrategia de reducción del lenguaje durante el proceso de escritura, una praxis de desplazamiento de sentido a lo largo de los párrafos o incluso dentro de una misma frase, y una estrategia narrativa de plantear preguntas que reciben respuestas inadecuadas y con ello permanecen abiertas. Todos estos aspectos han contribuido a propiciar una amplia variedad de lecturas, una tradición de interpretación que sigue paradigmas diversos, según el intérprete y los intereses teóricos de la época. Las interpretaciones biográficas parten de los testimonios, notas y diarios del propio Kafka; las psicoanalíticas parten asimismo de los datos biográficos empleando el sistema y las teorías del psicoanálisis. Las interpretaciones sociopolíticas analizan los aspectos sociales y las relaciones de poder, la anticipación en los textos de Kafka de estructuras totalitarias, de la situación del individuo como víctima de un poder absoluto e incomprensible. Las interpretaciones religiosas y existencialistas se centran en la situación del individuo en un mundo incomprensible, las interpretaciones judías en los aspectos de la vida judía y del saber sobre los judíos que Kafka se fue apropiando a lo largo de su vida. Las interpretaciones postestructuralistas analizan la obra de Kafka como autorreferencial y metaliteraria. (Engel, 2010: 414; Roetzer y Siguan, 2018: 427-428). Todas estas interpretaciones son posibles, todas ellas reúnen aspectos plausibles y aspectos que se les escapan, y ninguna agota el sentido de la obra de Kafka.

Escarabajo, ciervo volante o abejorro: los detalles y el antirrealismo

Entre los mecanismos de escritura de los textos de Kafka, Manfred Engel menciona lo que denomina «narración antirrealista» (Anti-realistisches Erzählen, Engel, 2010: 412). Kafka crea, o describe, mundos ficcionales que bajo una apariencia de realidad cotidiana contradicen radicalmente nuestra experiencia del mundo. En sus obras aparecen seres y sucesos imposibles según nuestra experiencia de realidad, por ejemplo, la conversión de Gregor Samsa una buena mañana al despertarse en una especie de escarabajo inmenso, las extrañas instancias judiciales en *El proceso* o el misterioso ser-artilugio llamado Odradek en *La preocupación del padre de familia*. Podemos aceptar todas estas desviaciones de nuestro principio de realidad, basado en nuestra experiencia del mundo, a partir del concepto de ficción: es decir, podemos aceptarlos si nos podemos decir que responden a mundos fantásticos. Pero para ello estas desviaciones deberían ser marcadas de algún modo como ficcionales en el texto, o enmarcadas en un mundo definido como totalmente ficcional o fantástico. Sin embargo, esto no sucede: el mundo descrito al detalle en las obras de Kafka se corresponde en muchos aspectos concretos con el mundo real, y las figuras que se mueven en él no cuestionan en absoluto las desviaciones de la supuesta normalidad que podríamos considerar como ficcionales: la familia de Gregor Samsa considera un engorro la presencia del inmenso escarabajo, pero no se pregunta en ningún momento cómo es posible semejante monstruosidad, y tampoco Gregor Samsa se rebela frente a ello, aceptando como dado lo que podría considerarse también una pesadilla. De la misma manera aceptan situaciones incomprensibles muchos de los personajes de Kafka. En *El proceso* Josef K., alto empleado en un banco, acepta sin mayores aspavientos su extraña detención por unos estrafalarios y supuestos guardianes de unas instancias judiciales anónimas.

Podríamos decir que la presencia de lo fantástico en los textos de Kafka está dosificada de forma tal que su interferencia con lo que corresponde a nuestro principio de realidad hace que nos cuestionemos este mismo principio, que nos preguntemos qué es en definitiva lo real. Dicho de otro modo: normalmente es necesario poder distinguir claramente entre la realidad y nuestra imaginación, entre lo que se afirma como real y lo que uno se imagina. Esta capacidad de distinción entre realidad y ficción determina nuestro comportamiento frente al mundo, y esto es lo que esperamos también en un texto literario: que el mundo narrado sea reconocible, y que sea discernible también lo que se plantea como fantástico, que podamos diferenciar entre lo uno y lo otro, y que lo fantástico quede marcado como desviación de la normalidad. Que haya marcas de ello en el texto, incluso

en el hecho de que lo podamos diferenciar como género, por ejemplo, que lo podamos calificar como de ciencia ficción, o de fantasy, etc. Y si no se trata de estos géneros sino de la creación de un mundo reconocible como real, esperamos que sus personajes puedan distinguir entre realidad y ficción y que, si ellos no lo hacen, lo podamos hacer nosotros a lo largo de la lectura. Sin embargo, precisamente esta capacidad de distinción entre realidad e imaginación, entre el mundo interior y el exterior, es lo que los textos de Kafka ponen en cuestión para sus personajes y para nosotros: En *El proceso,* Josef K. se inventa al carpintero Lanz y pregunta por él por la calle, y le indican el camino a su casa. Josef K. decide una mañana presentarse en el supuesto juzgado que ha iniciado las acciones contra él, aunque no tiene ninguna citación y prácticamente no sabe dónde debe acudir, y no solo encuentra la sala, sino que apenas entra en ella se trata su caso, aunque de forma absurda y con errores sobre su persona y sin que él consiga entender nada: resulta que el juez lo esperaba. Al final de la novela, Josef K. está sentado esperando en su habitación, a pesar de que no ha recibido ninguna noticia del supuesto juzgado, y vienen los sicarios a llevárselo.

Como lectores percibimos unas desviaciones bastante incomprensibles de lo que consideramos como norma, y vemos esto como un indicio de que la representación nos oculta algo, de que ha de tener un sentido velado. La lectura nos lleva a ver las cosas incomprensibles como signos de algo, es decir que tendemos a leer los textos de Kafka como metafóricos, incluso alegóricos. El problema añadido es, sin embargo, que nos faltan los puntos de referencia a partir de los que se habría construido la supuesta metáfora. Si una metáfora se construye a partir de la comparación de dos elementos que tienen un aspecto en común, de forma que se sustituye el uno por el otro basándose en ese aspecto común, en los textos de Kafka nos falta el elemento común. Interpretamos las desviaciones de la realidad como signos de algo, y buscamos desesperadamente ese algo. De forma que, en realidad, los lectores hacemos con el texto lo mismo que hace Josef K. con su misterioso proceso: intentamos constantemente reflexionar para descifrar el sentido oculto de todo ello, para comprender lo que por ende resulta incomprensible.

Pues Kafka no ofrece ninguna explicación para el mundo que narra. Narra con un laconismo extremo, con un lenguaje preciso y concreto. Circunscribe el lenguaje a la representación de lo objetual y delimitado, de lo que se percibe con los sentidos. Se limita a la presentación de procesos externos, es decir, a lo que percibe y refleja el protagonista. El narrador no parece saber más que sus figuras en cada momento, y con ello tampoco lo sabe el lector. Así, el narrador tampoco expone motivaciones o desarrollos psicológicos, es decir que si, por ejemplo, consideramos la ambición de ascenso de Josef K. en el

banco, lo hacemos a partir de su comportamiento en escenas concretas, por ejemplo, a partir de su duelo por los clientes con el director sustituto. Se nos narran acontecimientos y procesos, pero sin describir evoluciones psicológicas. Con esto, los protagonistas acaban resultando bastante opacos para el lector, y por tanto, de nuevo, necesitados de interpretación. Hay que recordar que Kafka era extremadamente reacio al lenguaje hiperbólico de la vanguardia expresionista, por un lado, y al psicologismo de autores como Arthur Schnitzler por otro. Admiraba, en cambio a Heinrich von Kleist, Gustave Flaubert, August Strindberg o Fjodor Dostoievsky.

Al rememorar su primera conversación con Kafka, su amigo Max Brod recuerda que el autor admiraba la magia de lo sencillo y del lenguaje sencillo:

> Rechazaba todo lo que le diera la impresión de intelectual, artificioso o forzado. Como ejemplo de lo que le agradaba citó un pasaje de Hofmannsthal: «El olor de las baldosas mojadas en el zaguán». Y se quedó un buen rato callado, sin añadir nada, como si aquellas palabras familiares y modestas hablasen por sí mismas. (Kafka, 1999: 83).

Walter Benjamin escribe en 1934 sobre la fría mirada de Kafka ante las cosas desconocidas, sobre su tomar nota del mundo acompañado de una sensación de asombro: «Kafka es infatigable a la hora de materializar el gesto. Pero nunca lo hace sin asombro. Le quita al gesto humano el soporte tradicional sobre el que se asienta, y lo reduce así a un objeto que da pie a inacabables reflexiones.» (Kafka, 1999: 85)

El asombro ante los objetos surge siempre de la extrañeza de esos objetos. En *Descripción de una lucha,* la voz narrativa plantea la extrañeza dolorosa de las cosas:

> Me sentía tan débil y desgraciado, que me tumbé con la cara contra el suelo del bosque, incapaz de soportar el esfuerzo de ver las cosas del mundo a mi alrededor. Estaba convencido de que el mero hecho de moverse o de pensar era fruto de una lucha, y que por tanto había que guardarse de él. (Kafka, 1999: 84)

Huyendo de ese insoportable esfuerzo de ver las cosas del mundo, Kafka se refugia en su descripción, podríamos concluir.

Kafka escribe en el contexto de época del desmembramiento del imperio austrohúngaro, de la Primera Guerra Mundial. Se trata de una época conflictiva también en la propia Praga, marcada por los choques entre los nacionalistas checos y la minoría alemana, por el antisemitismo

que deja a la población judía doblemente expuesta, pues quedaba entre todos los frentes: a los judíos se les reprochaba o no ser suficientemente checos, o no ser suficientemente alemanes, o no ser lo uno ni lo otro. No es casual que la desintegración social y el aislamiento jueguen un papel importante en la obra literaria de Kafka. Tampoco es este el entorno más indicado para inculcar seguridad, y así Kafka se define en sus diarios como «desorientado». (Stach, 2016: 105-109, 256)

El horror de ser extraño y objeto de la curiosidad de los demás, el miedo a la irrupción del mundo exterior en el interior le lleva en *Preparativos para una boda en el campo,* narración que dejó incompleta tras hacer diversas versiones de fragmentos, a la fantasía de enviar su «cuerpo vestido» a enfrentarse con el mundo:

> […]¿no podría hacer lo que siempre hacía de niño en situaciones peligrosas? Ni siquiera tengo necesidad de ir yo mismo al campo, no hace falta. Enviaré tan solo a mi cuerpo vestido. Si, enviaré a mi cuerpo vestido. Si se dirige vacilante hacia la puerta de mi habitación, esa vacilación no será síntoma de miedo, sino de su futilidad. Tampoco será debido a la emoción si da un traspié en las escaleras, o si viaja al campo sollozando y cena allí entre lágrimas. Pues yo, entretanto, estaré acostado en mi cama, cubierto con una manta amarillo castaño, expuesto al aire que sopla por la ventana.
>
> Y mientras estoy acostado en la cama tengo la forma de un gran escarabajo, de un ciervo volante o de un abejorro, creo. (Kafka, 2003: 328s.)

Aquí está ya anticipada la imagen de la conversión en insecto que será el tema de *La metamorfosis*. En esta primera versión, la transformación en escarabajo tiene una función liberadora: el cuerpo puede ir realizando, aunque con dolor, las actividades que el entorno espera de él, mientras la verdadera identidad se mantiene resguardada y a salvo. Es por tanto en cierto modo una fantasía de liberación. En la narración posterior, este intento de liberación no es una fantasía, se ha convertido en realidad y se paga con la muerte; el entorno no perdona semejantes desviaciones de la norma.

En estas citas de las narraciones de Kafka ya se puede apreciar su escritura descriptiva y concisa, su actitud de distancia ante lo descrito, la ausencia de un narrador que comente y valore, la ausencia de cualquier gesticulación. Y a la vez la riqueza de detalles, por ejemplo, el hecho de que la manta sea amarillo castaño, o la duda del narrador entre diferentes tipos de insectos para acabar decidiendo una opción. Con esto, la narración oscila marcadamente entre las marcas de realidad y las marcas de ficcionalidad, el

realismo y lo fantástico, y estas obligan al lector a interpretar lo narrado, a decidir sobre su sentido.

Reducción y desplazamiento de sentido

En cierto modo, la poética de Kafka es una poética de reducción del lenguaje a lo imprescindible. En primer lugar, estaría la sobriedad lexicológica de su lenguaje, que Klaus Wagenbach, entre otros, ha explicado por el aislamiento y las peculiaridades del alemán de Praga en la época de 1900 (Wagenbach, 2006: 81-96). Pero esta sobriedad, incluso su laconismo, también se puede relacionar con la voluntad de precisión y la atención al detalle, y con su escepticismo respecto al lenguaje hiperbólico del expresionismo. Kafka limita el lenguaje a menudo a la descripción de lo que es perceptible por medio de los sentidos, siempre concreto. Y sin describir el interior de los protagonistas, describe el mundo desde su percepción. Es decir, narra «desde dentro» de los personajes, pero sin narrar su interior, en cierto modo tal como hace Heinrich von Kleist, a quien admira (Oschmann, 2010: 439).

Esta reducción del lenguaje, Kafka la realiza incluso durante el proceso de escritura. Si miramos el manuscrito de *El proceso*, se puede apreciar cómo Kafka va reduciendo frases a base de tacharlas, y lo que tacha es extremadamente significativo. Así, en la escena de la detención, al principio de la novela, hay tres figuras que presencian desde una ventana del edificio de enfrente lo que se desarrolla en la habitación de Josef K. A este le molesta, y hace un gesto para que se retiren.

> Los tres retrocedieron enseguida unos pasos, y los dos ancianos se situaron incluso detrás del hombre […] [Fragmento tachado: Me informaré de quienes son esta gente y les quitaré las ganas de diversión] Gente impertinente, desconsiderada, dijo K., volviéndose hacia el cuarto. Posiblemente el inspector estaba de acuerdo, como creyó percibir K. con una mirada de soslayo. [Fragmento tachado: «Muéstrale quién eres,» [pensó K.] se dijo K. "y no te opondrá resistencia durante mucho tiempo, si puedes sacudir a la gente en el banco también serás capaz de hacerlo con estos señores.] Pero era igualmente posible que (el inspector) no hubiese escuchado en absoluto, porque apretaba firmemente una mano contra la mesa y parecía comparar la longitud de sus dedos. (Kafka, 1999: 474, el añadido de lo tachado es mío basándome en el manuscrito: Kafka, 1990).

Lo que Kafka tacha concedía mayor verosimilitud psicológica al comportamiento del personaje. Nos daba indicios de que la ficción se basa en una realidad experimentada, que construye un mundo verosímil, reconocible; nos hacía más comprensible el personaje. Un alto ejecutivo de un banco no ha llegado a su posición sin hacer nada, y es de suponer que tiene una autoridad y sabe manejarla, en el fragmento tachado incluso se dice que sabe sacudir a la gente; que oponga resistencia a la detención nos parecería lo más lógico. Tachando la frase, la narración quita a Josef K. verosimilitud y lógica reconocibles, y con ello lo convierte en necesitado de interpretación, nos hace sospechar que la escena habla en clave, que su planteamiento remite a algo diferente, que es metafórica, que tenemos que interpretarla a otros niveles. De entrada, nos preguntaremos por qué no se resiste K. a la detención, qué motivo oculto puede haber, si quizás sí que es culpable en algún sentido oculto.

Otro de los mecanismos de construcción de los textos de Kafka es el que Gerhard Neumann denominó «Gleitendes Paradox», el continuo desplazamiento del sentido en la construcción de sus frases y párrafos (Oschmann, 2010: 443; Neumann, 1968: 708). Las frases se suceden limitando, contradiciendo o variando lo afirmado en la frase anterior, cosa que impide fijar el sentido del texto y lleva al lector a la desorientación constante, y con ello también a pensar que tiene que recurrir a la interpretación alegórica.

Sirva como ejemplo un aforismo, anotado en la primavera de 1918: «El camino verdadero pasa por una cuerda que no está tendida en lo alto, sino muy cerca del suelo. Parece hecha más para tropezar que para andar por ella.» (Kafka, 2003: 663). En este breve texto, la primera frase explicita la posición de la cuerda para luego variar la valoración de lo expuesto; por si fuera poco, la perspectiva del que observa la cuerda también varía. En un principio, y para alcanzar una meta que no se nos define, parece que uno ande por una cuerda, pero finalmente no se anda por una cuerda, sino que se tropieza con ella. Es decir que el camino no va en línea recta, como supondría uno por la primera parte de la frase, sino que parece ir en sentido transversal a la primera aseveración, de forma que no se trata de ser un buen equilibrista que consiga andar por encima de la cuerda, sino de ver la cuerda y no tropezar con ella. El cambio de perspectiva pone en duda la primera aseveración y obliga a la constante reinterpretación de lo dicho, pues el discurso tanto propone posibilidades de interpretación como las niega. Las expectativas creadas a lo largo de la lectura se anulan constantemente y han de ser corregidas una y otra vez. En los textos breves de Kafka, este es un recurso muy frecuente. Pero también un texto largo e inacabado como *El proceso* muestra una estrategia similar. La novela se abre con una frase

taxativa: «Alguien debía de haber calumniado a Josef K., porque sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana.» (Kafka, 1999: 463). A lo largo de la novela, sin embargo, esta frase queda cada vez menos clara.

Los árboles, un texto brevísimo incluido en el primer volumen de narraciones publicado por Kafka, *Contemplación,* es también un buen ejemplo de esta estrategia de desplazamiento de sentido:

> Pues somos como troncos de árboles en la nieve. En apariencia yacen apoyados sobre la superficie, y con un leve empujón deberían poder apartarse. No, no se puede, pues están unidos firmemente al suelo. Aunque, cuidado, también esto es solo aparente. Kafka, 2003: 28)

El texto se inicia con una comparación, y para ella utiliza una imagen, es decir que nos sitúa en posición de interpretar una posible metáfora. Dado que nos expone los términos de la comparación podemos continuar la lectura en la confianza de que enseguida se nos explicarán las bases que justifican esta comparación, esta posible metáfora del ser humano como tronco de árbol en la nieve. Y así sucede, de forma que seguimos tranquilos y con curiosidad la argumentación: la supuesta facilidad de movimiento de los troncos es una pura apariencia, pues los troncos están arraigados en el suelo. Esto responde perfectamente a nuestro conocimiento de la realidad, y a partir de ahí podríamos interpretar la imagen. El problema surge con la última frase del texto, que remite este conocimiento nuestro a su vez a las apariencias. Con este final paradójico, que da una vuelta de tuerca más a lo afirmado, el texto nos empuja a una búsqueda del sentido que nos oculta. Si también la fijación de los troncos en el suelo es una apariencia, ¿cómo se ha de entender la comparación del ser humano con un tronco en la nieve? El lector se ve enfrentado siempre a nuevas preguntas, abandonado ya por el texto que le ha colocado en el inicio de su búsqueda de sentido.

Preguntas cotidianas, respuestas inadecuadas

Los textos de Kafka dejan abiertas las preguntas que suscitan. Precisamente en el análisis de las preguntas basa Yvonne Al-Taie, en *Poetik der Unverständlichkeit* y en el primer capítulo del presente volumen, su interpretación de los textos de Kafka. Plantea la problematización de la pregunta como centro de los mundos inquietantes de Kafka, en donde fracasa siempre el intento de comprensión. Para Al-Taie son las preguntas, mejor dicho, las respuestas que no se les dan, las que empiezan a

desestabilizar la relación entre el sujeto y su entorno en las obras de Kafka. (Al-Taie, 2022: 222s.). La autora parte para su estudio de las investigaciones de la lingüística sobre la interrogación, de la tradición mayéutica que ve la pregunta como mecanismo de adquisición de conocimiento, y del texto como respuesta a preguntas que ya marcan el sentido de la respuesta, tal como lo plantea Gadamer y la hermenéutica (Gadamer, 1988: 138-147 y Gadamer, 1993: 184-198). Todas estas tradiciones serían las que Kafka en realidad subvierte.

Los personajes de Kafka se han de confrontar con experiencias que no son integrables en su propia representación del mundo. Para intentar aclararse empiezan a preguntar. Pero sus preguntas no llevan a respuestas que permitan aprender algo sobre lo preguntado, sino todo lo contrario, llevan a un mayor desconcierto. No conducen a la comprensión, sino que oscurecen aún más su posibilidad, convierten lo que es objeto de la pregunta en incomprensible porque empiezan a poner en cuestión lo que constituía el saber y la imagen del mundo de quien pregunta. De este modo, una simple pregunta sobre información básica se puede ver convertida en una pregunta ontológica o existencial.

Un ejemplo de este acceso a los textos de Kafka como preguntas se puede ver de forma casi ejemplar en un breve texto del legado de Kafka, *Un comentario*, incluido en un cuaderno de notas de 1922, es decir escrito dos años antes de morir:

> Un comentario
> Era a primera hora de la mañana, las calles estaban limpias y vacías, me dirigía a la estación. Al comparar el reloj de una torre con mi reloj de pulsera, me di cuenta de que era mucho más tarde de lo que creía, y tenía que darme prisa; el susto por ese descubrimiento me hizo vacilar en mi camino, todavía no me orientaba bien en aquella ciudad, por suerte había un policía cerca, me dirigí a él y, sin aliento, le pregunté el camino. Sonrió y dijo: «¿Esperas que yo te muestre el camino?». «Sí», dije yo, «ya que yo solo no soy capaz de encontrarlo.» «Déjalo correr, déjalo correr», dijo, y se dio la vuelta trazando un gran arco, como alguien que quiere sonreírse a solas. (Kafka, 2003: 876s.)

El texto ha sido ampliamente comentado, entre otros por Al-Taie en el primer capítulo de este volumen, asimismo por Manfred Engel (2010: 415s.) y Sabine I. Gölz (2008: 239-249).

Sería un ejemplo claro de cómo una pregunta de la vida cotidiana, que apela a una información básica, se puede acabar convirtiendo en una pregunta ontológica a la hora de interpretar el texto. Pues, ¿por qué

iba a negarse sino un policía, de hecho, un *Schutzmann* escribe Kafka, supuestamente al servicio de la comunidad, a describir un camino? Preguntar por un camino y recibir una respuesta forma parte de nuestras expectativas y experiencias cotidianas. Puede pasar que la explicación sea inexacta o directamente mala, pero difícilmente que no haya ninguna. De forma que, si el guardia se niega a indicar el camino y exhorta a dejar estar el hecho de buscarlo, se impone la sospecha de que el texto está planteando una pregunta ontológica, que la respuesta se refiere metafóricamente a la imposibilidad de encontrar un camino en la vida. Es decir, que se trata de una respuesta que conduce la narración a la interpretación existencial por nuestra parte, irremisiblemente.

Sin embargo, Al-Taie propone otra posibilidad de análisis y por tanto de interpretación. Sitúa la pregunta del protagonista en el contexto de los conocimientos científicos del momento, de todas las certitudes que la ciencia está poniendo en cuestión en tiempos de Kafka, incluida la percepción del tiempo. Al-Taie remite a que en 1922 se estrenó en Praga una película muda sobre las bases de la teoría de la relatividad de Einstein, *Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts Theorie*, dirigida por Hans Kornblum; se ha perdido la cinta original y solo se han conservado fragmentos de una versión inglesa. En uno de ellos el texto intercalado dice: «Time is not the same in different places, we have lost our sense of direction, direction is seen to be only relative». (Al-Taie 2022: 232, y primer capítulo de este volumen). Es como si Kafka trasladase esta conciencia de inseguridad al protagonista de su historia. Por un lado, estaría el saber científico, y por otro la percepción sensorial, que sigue funcionando en nuestro día a día al margen de la teoría de la relatividad. El saber sobre el mundo por el que regimos nuestra vida cotidiana se ha vuelto obsoleto, y los descubrimientos científicos vuelven el mundo incomprensible de nuevo. El yo narrativo de *Un comentario* pregunta para obtener información, y confía en sus conceptos de tiempo y espacio; el policía y el reloj de la torre apelan a la nueva ordenación estandarizada del tiempo mediante relojes públicos y al espacio que la ciencia ha convertido en desconocido. Con su improbable respuesta, interpretamos que el policía trata la pregunta o bien como una cuestión existencial, interpretando el camino como el camino de la vida, o bien como una cuestión científica basada en los últimos conocimientos, demasiado complicados para los mortales corrientes como nosotros.

En *La preocupación del padre de familia*, Odradek, el extraño objeto-personaje, semeja una personificación de las provocaciones dadaístas respecto a la funcionalidad de los objetos al orden establecido, a la racionalidad lógica del mundo cotidiano. Las preguntas de las instancias oficiales para determinar la identidad de un sujeto: ¿cómo te llamas?, ¿dónde vives?, no conducen

en este caso a respuestas determinables. Odradek no es identificable, y su nombre no desvela su identidad:

> Unos dicen que la palabra *Odradek* proviene del eslavo e intentan, basándose en ello, documentar su formación. Otros, en cambio, opinan que procede del alemán y solo recibió influencia del eslavo. No obstante, la imprecisión de ambas interpretaciones permite deducir con razón que ninguna es cierta, sobre todo porque con ninguna de las dos puede encontrarse un sentido a la palabra (Kafka, 2003: 203).

Respecto al domicilio, la respuesta de Odradek tampoco aclara nada, no aporta información: «Domicilio indeterminado, dice, y se ríe» (Kafka, 2003: 204). Las respuestas a las preguntas no definen al personaje, no lo vuelven más comprensible, y también en este caso nos mueven a buscar una interpretación existencial; pues el personaje no se deja encasillar en ninguna categoría que las preguntas que se le dirigen pueda clarificar.

Los textos de Kafka nos mueven, mediante mecanismos diversos, a la exploración de un sentido oculto, a la búsqueda de lecturas metafóricas o alegóricas. Paradójicamente, él mismo abominaba de las metáforas, precisamente por la indefinición y capacidad de sugestión que implican. «Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesperar de la escritura», escribe en su diario el seis de diciembre de 1921 (Kafka, 2000: 657). Una de sus notas del año 1922 dice:

> Muchos se quejaban de que los sabios se expresaban siempre mediante símiles, inservibles para la vida cotidiana, que es la única que tenemos. Cuando el sabio dice: «Ve al otro lado», no quiere decir que tenga uno que cambiar de acera, lo cual, al fin y al cabo, se podría conseguir si el resultado valiera la pena, sino que se refiere a no se sabe qué legendario otro lado, algo que no conocemos, que él mismo no puede precisar y que, por lo tanto, no puede sernos de mucha utilidad. Todos estos símiles solo quieren decir, en realidad, que lo incomprensible es incomprensible, y eso ya lo sabíamos. Pero los asuntos a los que nos enfrentamos cada día son otra cosa muy distinta. (Kafka, 2003: 878)

Kafka abomina de las metáforas, y sin embargo crea una obra plagada de imágenes y de preguntas que nos mueven a buscar siempre nuevas interpretaciones, precisamente al negarse a actuar como símiles. Convierte sus textos en necesitados de interpretación, los acerca a un lenguaje que

nos hace sospechar que habla en clave, que es metafórico, que tenemos que interpretarlo a otros niveles. De forma que eso es lo que hacemos, lo que tenemos que hacer. Y ahí, creo, radica el secreto del éxito de Kafka: en la posibilidad de que cada uno de nosotros pueda hacer su lectura. Posibilita lecturas siempre nuevas, intentos de interpretación siempre renovables. Podemos referir a nuestro mundo las preguntas que plantea y ensayar en ellas nuestras respuestas. Las narraciones de Kafka parecen presentarnos el mundo como laberinto incomprensible, y sobre esta experiencia podemos proyectar nuestros propios laberintos. En realidad, cuando habla en sus narraciones de insectos, del agrimensor K, del acusado Josef K, del chico en su viaje a América… parece que está hablando de cualquiera de nosotros, los que le leemos. Kafka provoca nuestra actividad de búsqueda de sentido, y aplicamos esta búsqueda a nuestra propia percepción de la existencia.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1955). «Aufzeichnungen zu Kafka.» En: *Prismen*. Frankfurt Main: Suhrkamp, 302-342.

Al-Taie, Yvonne (2022). *Poetik der Unverständlichkeit*. Paderborn: Brill Fink.

Engel, Manfred (2010). «Kafka lesen. Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen.» En: Engel, Manfred, Auerochs, Bernd (ed.) (2010). *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart Weimar: Metzler, 411-427.

Gadamer, Hans-Georg (1995). *Dekonstruktion und Hermeneutik* (1988). En: *Gesammelte Werke* Bd. 10. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, Hans-Georg (1993). *Sprache und Verstehen* (1970) en: *Gesammelte Werke Bd 2.* Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Gölz, Sabine I. (2008). «Kafka und die Parabel / das Parabolische: *Gib's auf!, Von den Gleichnissen und Der Jäger Gracchus.*» En: Jagow von, Bettina, y Jahraus, Oliver (2008): *Kafka Handbuch.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 239-249.

Kafka, Franz (1990). *Der Prozess. Die Handschrift redet*. Malcolm Pasley (ed.). Marbacher Magazin 52/1990. Deutsche Schillergesellschaft.

Kafka, Franz (1999). *Obras Completas I. Novelas. El desaparecido (América). El Proceso. El castillo.* Traducción de Miguel Sáenz. Edición dirigida por Jordi Llovet. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2000). *Obras Completas II. Diarios. Carta al padre.* Traducción de Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2003). *Obras Completas III. Narraciones y otros escritos*. Traducción de Adan Kovacsis, Juan Parra y Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2018). *Obras Completas IV. Cartas 1900-1914*. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Neumann, Gerhard (1968). *Umkehrung und Ablenkung. F.K.s „Gleitendes Paradox"*. En: *Deutsche Vierteljahresschrift* 42, 702-744.

Oschmann, Dirk (2010). „Kafka als Erzähler". En: Engel, Manfred, Auerochs, Bernd (ed.) (2010). *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart Weimar: Metzler, 438-448.

Roetzer, Hans Gerd, y Siguan, Marisa (2018). *Historia de la literatura en lengua alemana. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Edicions UB.

Stach, Reiner (2016). *Kafka. Los primeros años. Los años de las decisiones (I)*. Barcelona: Acantilado.

Wagenbach, Klaus (2006). *F.K. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*. Primera edición Berna 1958, edición ampliada Berlín: Wagenbach.

II LECTURAS

Sobre el infinito, la culpa y el poder. Lecturas de Kafka en Walter Benjamin, Jorge Luis Borges y Francisco Ayala

Daniel López Fernández

Introducción

Pasados ya cien años desde su muerte, el autor praguense Franz Kafka (1883-1924) ha dejado tras de sí una estela literaria tan prestigiosa como la de casi ningún otro escritor europeo. Sus textos han sido objeto de una amplísima recepción literaria, con un gran número de autores que han incorporado motivos identificados como «kafkianos» a su propia obra, así como también de una oleada de aproximaciones interpretativas que han intentado dar sentido a la visión del mundo encapsulada en ellos. En lo que sigue se analizará la lectura de la obra kafkiana que realizan tres autores: Walter Benjamin (1892-1940), Jorge Luis Borges (1899-1986) y Francisco Ayala (1906-2009). El motivo de tal selección se explica por las fuertes semejanzas en los motivos temáticos y formales que los tres autores identifican como representativos de las obras kafkianas, motivos que incorporaron a su propia producción literaria; la selección obedece, también, a la proximidad temporal, dado que los tres dedicaron sus reflexiones a Kafka en un periodo de tiempo relativamente cercano.

Walter Benjamin, que constituye una figura clave de la tradición hermenéutica kafkiana en el continente europeo, escribió varios textos sobre el autor praguense, entre los que destaca el ensayo «Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte» de 1934. Benjamin observa en los escritos de Kafka, particularmente en la novela *El proceso*, el despliegue de un «mundo primitivo» caracterizado por la inexistencia u ocultamiento de las leyes escritas, que sin embargo ejercen su poder sobre el individuo. El individuo kafkiano es, a ojos de Benjamin, un ser «deformado» y desplazado de su lugar en el

mundo por el peso de una culpa cuyo origen desconoce, una culpa heredada u olvidada, y para la cual no hay ninguna exculpación postrera.

Cuatro años más tarde, en 1938, Jorge Luis Borges retomaría y analizaría algunos de los motivos identificados por Benjamin. Al igual que la idea de la nulidad del Juicio Final que el autor alemán analiza en Kafka, Borges observa en la obra del escritor checo una postergación infinita, que recuerda a la paradoja de Zenón; la consecución de los objetivos de los personajes kafkianos se ve pospuesta *ad infinitum*, mientras estos intentan hacerse camino y dotar de sentido a un interminable laberinto jerárquico. Los motivos que Borges considera característicos de Kafka son observables en un texto de su propia pluma, «La Biblioteca de Babel» de 1941.

A penas tres años después, en 1944, el amigo de Borges y también escritor de renombre Francisco Ayala escribe «El Hechizado», considerada por el escritor argentino como el más kafkiano de los relatos ayalianos. «El Hechizado» evidencia no solo la atención que prestó Ayala a los textos de Kafka, sino también su conocimiento de la lectura y reinterpretación literaria de estos textos por parte de Borges. También aquí es posible encontrar los motivos de la jerarquía indescifrable, el laberinto y la postergación del éxito de la empresa del protagonista, así como el interés por las estructuras de poder.

El sujeto deformado y el mundo primitivo: Walter Benjamin y el motivo de la culpa en Kafka

Walter Benjamin dedicó a la obra de Kafka un número reducido de textos. Sin embargo, estos evidencian un fuerte y prolongado interés del filósofo por el escritor praguense, e incluso un vínculo personal con él. Ambos fueron judíos europeos que experimentaron el antisemitismo y la exclusión social por su origen; si los personajes de Kafka aparecen a menudo sin nombre o con uno incompleto (por ejemplo K. en *El castillo* o Josef K. en *El proceso*),[1] Benjamin tuvo que publicar su antología epistolar *Deutsche Menschen* en 1936 bajo el pseudónimo Detlef Holz tras el ascenso del partido nazi; Benjamin compartió tristemente el destino trágico de los personajes kafkianos. «Ambos autores», señala García Roldán (2009, 979), «estuvieron marcados por el signo del fracaso […] y sus célebres biografías son testimonio de una fuga incompleta y de la libertad que no se conquista».

1 El propio Kafka solía firmar empleando las iniciales FK, aunque, como reconoce en una entrada de su diario del 27 de mayo de 1914, «encuentro feas las *K*, me repugnan casi y, sin embargo, tienen que ser muy características de mí» (Kafka, 2017: 274).

Benjamin discutió extensamente acerca del universo kafkiano con otros pensadores destacados como Gershom Scholem, Werner Kraft, Theodor W. Adorno o Bertolt Brecht. Reflexionó sobre Kafka en los textos «Moral caballeresca» (1929) y «La construcción de la muralla china» (1931) y proyectó un ensayo sobre *El proceso* que nunca llegó a escribir y que nos ha sido legado tan solo en apuntes fragmentarios. Reseñó, además, la biografía de Max Brod *Franz Kafka. Eine Biographie* de 1937. Sin lugar a dudas, el texto más importante que Benjamin dedicó a Kafka fue el ensayo «Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte» de 1934. Ello por dos motivos: en primer lugar, porque las reflexiones que ahí elabora Benjamin sobre el universo de las obras kafkianas y cuestiones referidas a la ley, el poder o la culpa han tenido una influencia decisiva en pensadores posteriores; y, en segundo lugar, porque el ensayo se nutre de ideas que Benjamin había desarrollado en otros textos, principalmente en su ensayo «Para una crítica de la violencia».

A *El proceso* y a las leyes y normas que caracterizan la estructura de poder que atrapan la vida de Josef K. dedica Benjamin algunas de las reflexiones más interesantes de su ensayo conmemorativo. En la novela, el protagonista se ve enfrentado a una estructura de poder, bajo la forma de un aparato judicial, cuya existencia desconocía y cuyo funcionamiento y lógica no comprende, que le acusa por un motivo que desconoce y que le imputa una culpabilidad sobre la que él mismo vacila. «Es cierto que los tribunales tienen códigos legislativos», apunta Benjamin (2014: 30) con respecto al mundo kafkiano, «pero no se los puede ver». Característico de este sistema judicial es que uno sea condenado no solo sin culpa, sino también sin saberlo. El mundo de Kafka se puede caracterizar como lo que Benjamin denomina «mundo prehistórico» o «mundo primitivo» (*Vorwelt*), «un tiempo muy anterior a la entrega de las doce Tablas de la Ley», un universo «sobre el cual una de las primeras victorias fue el derecho escrito» (Benjamin, 2014: 30).[2] Los tribunales que dominan *El proceso* corresponden a este mundo primitivo en el que las leyes y normas no están escritas, o lo están tan solo secretamente, y por ello ejercen su dominio aún más ilimitadamente. El hombre puede transgredirlas sin sospecharlo y ser por ello castigado.

2 A la configuración de este mundo primitivo, con el que Benjamin no describe una época histórica concreta, sino más bien un estado existencial, una forma de estar en el mundo, contribuye también la indefinición de la localización espacio-temporal de muchas obras de Kafka. Esta indefinición, unida al carácter global de los problemas que plantean, como la lucha frente a las estructuras de poder, la imposibilidad de alcanzar las metas, la angustia o la soledad, hacen que cada una de ella conecte «su asunto con un argumento de dimensión universal» (Martínez Estrada, 1967: 21).

Los comentarios de Benjamin con respecto a *El proceso* pueden ser comprendidos con mayor profundidad a la luz de su lectura del relato de Kafka «Las preocupaciones de un padre de familia» (1919). Odradek, su protagonista, es un ser que se asemeja a una bobina de hilo con forma de estrella, con pequeños apéndices a modo de brazos sobre los que puede erguirse. Odradek tuvo antaño quizás una forma adecuada a una función, pero ya no (Kafka, 2009: 259s.). Odradek, según asegura Benjamin, es «el más curioso bastardo creado con la culpa por el mundo prehistórico de Kafka»; es también «la forma que las cosas adoptan en el olvido. Están distorsionadas [*entstellt*]» (Benjamin, 2014: 55). Benjamin reúne aquí varias ideas o imágenes que, a modo de rompecabezas, el lector —tanto de la obra de Kafka como del propio Benjamin— debe ensamblar: el mundo primitivo, la deformación o distorsión, la culpa y el olvido.

En su lectura de «Las preocupaciones de un padre de familia», Benjamin sugiere que al mundo primitivo le corresponde una vida deformada, dislocada. La vida de Odradek y de Josef K. u otros personajes de Kafka es una vida distorsionada [*ein entstelltes Leben*], una vida arrancada de su sitio o *Stelle*. La vida distorsionada, deformada o dislocada es una vida cargada con el peso de la culpa, una culpa cuyo origen o naturaleza se desconoce. Benjamin vincula explícitamente la idea de la deformación con la de la culpa. Los personajes kafkianos, asegura, se relacionan «con el arquetipo de la deformidad: el jorobado. Entre las actitudes de los relatos kafkianos no hay otra que encontremos más a menudo que la del hombre que encorva la cabeza profundamente hacia el pecho» (Benjamin, 2014: 55). En el relato «En la colonia penitenciaria», los funcionarios del aparato judicial se sirven de una máquina que graba el texto de la ley quebrantada sobre el cuerpo del acusado, hasta que este muere. La extorsión y deformación del cuerpo y la culpa, que queda inscrita sobre este, van de la mano (Benjamin, 2014: 56).

La culpa que distorsiona y coloca fuera de su sitio la vida de Josef K. y otros personajes kafkianos es una culpa primitiva, anterior al mundo del sujeto, el *vor der Welt* del *Vorwelt* benjaminiano. Es una culpa que, como señala Benjamin, parece ser una suerte de pecado original, proveniente de una época remota, o un pecado heredado sobre el que el sujeto no tiene ningún poder. En el universo kafkiano, los tribunales se asemejan a las figuras paternas, y así comenta Benjamin que

> El padre, que es el sancionador, es al mismo tiempo también el acusador. El pecado del que inculpa a su hijo parece ser una suerte de pecado original. Pues a quién corresponderá la definición que ha dado Kafka sobre el pecado original más que al hijo: «El pecado original, la vieja injusticia que ha cometido el hombre consiste en

> ese reproche que el hombre hace y del que no puede desistir: que alguien ha hecho algo injusto, que alguien ha cometido un pecado original contra él». ¿Pero quién será inculpado de este pecado original y hereditario (*Erbsünde*) —del pecado de haber sido origen de un heredero (*Erbe*)— sino el padre a través del hijo? Por consiguiente el hijo sería el pecador. (Benjamin, 2014: 29)

La culpa del protagonista kafkiano es completamente incierta; parece ser inherente al propio sujeto, lo constituye, pertenece a él. De nuevo en Benjamin la imagen del peso de la culpa que deforma al sujeto: «¿Por qué están aletargados? ¿Serán acaso descendientes de los Atlantes que cargaban con la esfera del mundo sobre los hombros? Quizá sea esa la razón por la que tienen "la cabeza tan hundida sobre el pecho que apenas si se les ve los ojos"» (Benjamin, 2014: 27).[3]

La referencia a los atlantes y el reino mítico evoca otro elemento de la ecuación: el olvido. El tiempo en las obras de Kafka «no representa para él un progreso sobre los comienzos originarios. […] Que este nivel esté olvidado no indica que no se adentre hasta el presente. Sino más bien: está en el presente en virtud de este olvido» (Benjamin, 2014: 51). Con referencia a *El proceso*, Willy Haas afirmaba asimismo que «el objeto de este proceso, el verdadero héroe de este libro increíble es el olvido» (en Benjamin, 2014: 53). La angustia que determina la vida de los personajes de Kafka, en particular la de Josef K., es precisamente una angustia ante lo arcaico, ante lo inmemorial. La culpa heredada u original es también una culpa cuyo origen es incierto, desconocido. Quizás su forma, como sucede con la figura de Odradek, podía reconocerse en el pasado, pero ya no. Se ha olvidado. Sin embargo, no por olvidada deja de tener impacto sobre el presente. Al contrario, como señala Benjamin, está presente a causa de su olvido.

Una de las cuestiones predominantes que articulan las novelas de Kafka, particularmente *El proceso*, radica en cómo deshacerse de la carga de esta culpa desconocida y olvidada que, sin embargo, tiene semejante peso sobre el presente del sujeto. Kafka no parece dar respuesta a esta pregunta. No hay indicaciones sobre la naturaleza de la culpa, ni tampoco sobre la posibilidad de expiación. Según le comunica a Josef K. el pintor Titorelli, quien supuestamente posee un conocimiento interno de los tribunales, el proceso judicial no llega a absolver nunca del todo al acusado, nunca le deja fuera de su poder. La absolución real, según explica Titorelli, no parece una opción verídica, por lo que solo queda la absolución aparente o la prórroga indefinida; con la absolución aparente, la acusación puede volver

3 La cita que incluye Benjamin proviene de la novela *El castillo*.

a caer en cualquier momento y reiniciar el proceso, mientras que con la prórroga indefinida el proceso no se detiene en ningún momento, tan solo se pospone. Por tanto, la absolución nunca llega.

Como señalaba Benjamin en su correspondencia con Gershom Scholem, en Kafka no se da respuesta al Juicio Final (Benjamin, 2014: 103). No hay momento de absolución postrera de los pecados y culpas o un castigo definitorio. La resolución del juicio sería como el mensaje en el relato kafkiano «Un mensaje imperial», un mensaje que nunca llega a su receptor y que se va perdiendo por el camino, sin lograr atravesar todos los obstáculos. En *El castillo*, el protagonista K. nunca llega a acceder a las autoridades del lugar; en *La metamorfosis*, Gregor Samsa muere sin que se haya aclarado el motivo de su condición existencial; y en *El proceso*, si bien Josef K. es ejecutado, su culpa permanece indescifrable; su ejecución parece responder más al azar de las circunstancias que a una decisión deliberada y meditada, e incluso se nos dice que «era como si la vergüenza debiera sobrevivirle» (Kafka: 2021: 276). Tampoco la muerte acaba con la vergüenza de la culpa.

Con respecto a la naturaleza de la culpa, resulta necesario traer a colación otro ensayo de Benjamin, el texto escrito entre 1920 y 1921 «Para una crítica de la violencia». Benjamin comienza su ensayo afirmando que «la tarea de una crítica de la violencia puede definirse como la exposición de su relación con el derecho y con la justicia» (Benjamin, 1998: 23). Benjamin distingue entre una violencia mítica que instaura el derecho y una violencia divina que lo destruye: «si aquella establece límites y confines, esta destruye sin límites, si la violencia mítica culpa y castiga, la divina exculpa» (Benjamin, 1998: 41). Si la violencia mítica, según la antítesis que establece Benjamin, es creadora de la culpa, y por tanto de la vida distorsionada y deformada, de la *Entstellung* a la que se refiere en el artículo posterior sobre Kafka, es tarea de la violencia divina instaurar una reparación o *zurechtstellen*; la justicia sería re-poner en su lugar aquello que comparece dislocado, deformado, desplazado (Fernández, 2023: 143). Pero esta violencia divina, señala Benjamin, nos resulta completamente oscura e incomprensible. Benjamin, al igual que Kafka, concebía el Juicio Final como un día constantemente pospuesto que se escapa continuamente hacia el futuro. La violencia divina que debe acabar con la violencia del derecho establecido es una posibilidad que no se actualiza o materializa en el presente, es una promesa del porvenir, quizás siempre pospuesta.

La culpa de Josef K. no tiene un origen cognoscible, parece ser una culpa proveniente del *Vorwelt*, de ese mundo primitivo en el que las leyes y normas son ilegibles y están ocultas. El momento de absolución, de *Zurechtstellung* de una vida deformada y dislocada, se pospone perpetuamente. El texto de Kafka evidencia también, sin embargo, que en el propio intento del sujeto

de comprender la lógica del poder que lo gobierna se garantiza también su conservación. Los intentos de Josef K. por seguir los procedimientos del tribunal y liberarse de la culpa únicamente lo atraen más a este y permiten su funcionamiento. La historia de *El proceso* es la de un hombre cuya actividad ansiosa y cada vez más desesperada únicamente lo atrapa de forma creciente en una red de poder que no comprende.

En los textos de Kafka se advierte, por tanto, una dinámica de poder que se fundamenta en su carácter incognoscible, en su iterabilidad *ad infinitum*, en la participación del propio sujeto en el juego de subordinación y en el fracaso último de su empresa. Estas características son, como se demostrará a continuación, elementos constantes también en la obra de dos grandes receptores de Kafka en el mundo hispanohablante: Jorge Luis Borges y Francisco Ayala.

Laberintos, postergaciones y jerarquías: asimilaciones de Kafka en Jorge Luis Borges y Francisco Ayala

Jorge Luis Borges fue durante unos siete decenios uno de los mayores divulgadores, comentaristas y traductores de la obra de Kafka. El escritor argentino entró en contacto con los textos del autor praguense probablemente hacia finales de la década de 1910 (García, 2005: 49ss.); entre 1916 y 1917 es posible que Borges leyera ya, según indicios existentes y las propias declaraciones del escritor, algunas de las prosas incluidas en el volumen *Un médico rural* (1920), publicadas originariamente entre 1914 y 1917. En 1935 escribió el influyente ensayo «Las pesadillas y Franz Kafka» y en 1938 tradujo «Ante la ley». En el mismo año apareció en la editorial Losada un volumen de Kafka titulado *La metamorfosis*, en el que se incluye el conocido prólogo de Borges.[4] En 1951 Borges publica su también influentísimo ensayo «Kafka y sus precursores». En las décadas posteriores, aunque su dedicación a la obra kafkiana disminuye, incluye pasajes y textos suyos en distintas antologías editadas por él, reedita y revisa traducciones anteriores y asume la influencia de Kafka en su propia producción literaria.

En su prólogo a la edición de Losada de 1938, Borges asegura que «dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz

4 A pesar de que se atribuyen en el volumen de Losada todas las traducciones a Borges, lo cierto es que las traducciones de «La metamorfosis», «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio» provienen de un anónimo traductor español, cuya versión fue publicada en la *Revista de Occidente* en 1925, 1927 y 1932, respectivamente (García, 2005: 52; Martínez Salazar, 2019: 137-143).

Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas» (Borges, 1984: 10-11). En otro prólogo elaborado décadas más tarde, esta vez para una edición de *La metamorfosis* de la editorial Orión de 1982, Borges señala otros dos temas u obsesiones, que identifica como el «laberinto» y la «empresa imposible» (Borges, 1982: 14-22). Estos temas, como evidencian las reflexiones de Borges, se encuentran profundamente interrelacionados y constituyen parte de una visión del mundo que entendemos como «kafkiana».

Para Kafka el mundo fue, en opinión de Borges, un laberinto, «una casa hecha para que los hombres se pierdan en ella» (Borges, 1982: 14s.). La existencia de un completo desorden o, mejor dicho, de un orden desconocido e incomprensible para el sujeto determinan el universo de Kafka. De ahí la imposibilidad de la empresa, la incapacidad para lograr los objetivos propuestos. En las literaturas clásicas, nos recuerda Borges, las empresas son venturosas, como los Argonautas que logran el vellocino de oro o Ulises que consigue regresar a Ítaca. En Kafka, lo que fracasa no es únicamente la empresa, sino también su mera posibilidad, la posibilidad de lo posible; triunfa la imposibilidad misma de la consumación (Cueto, 1999: 37).

Con respecto a la subordinación y el infinito, Borges nombra el ejemplo de *El proceso*. Si las jerarquías funcionan como principio de orden y de interpretación de la posición del sujeto, la jerarquía infinita borra los contornos claros del orden y deslocaliza la experiencia del individuo. Josef K. nunca logra completar su empresa, que es averiguar la naturaleza de su aparente culpa y la del aparato judicial que la ha establecido. A cada instancia de la autoridad le sucede otra, la clarificación de su situación se dilata indefinidamente.

Se trata de una «infinita postergación», que Borges ilustra asimismo mediante el relato «Un mensaje imperial». En este relato de Kafka, un emperador en su lecho de muerte susurra un mensaje a un súbdito para que lo transmita a un destinatario al que se dirige el narrador en segunda persona; no obstante, tal mensaje nunca llega, puesto que el mensajero debe, primero, hacerse camino entre el sinfín de espectadores que se congregan en el palacio para asistir a la muerte del emperador; aunque lo lograra, aún debería cruzar las cámaras del interior del palacio, bajar las escaleras, cruzar las cortes, avanzar por el segundo palacio, y luego más escaleras y más cortes, y de nuevo otro palacio, y así durante miles de años.

En el ensayo «Kafka y sus precursores», Borges compara las obras de Kafka con la paradoja de Zenón de Elea (Borges, 1974: 710), que describe una carrera entre Aquiles y una tortuga; según la paradoja, Aquiles nunca podrá alcanzar al animal, que comienza desde una posición más adelantada, ya que cuando llegue a la posición inicial A de la tortuga, esta

ya se habrá desplazado a B, y cuando Aquiles alcance B, esta estará en C, y así sucesivamente. El carácter en apariencia inconcluso de las novelas de Kafka une, en opinión de Borges, la temática de la postergación, el infinito y la empresa imposible con la estructura, el fondo con la forma:

> El pathos de esas «inconclusas» novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. ¿Recordáis la primera y la más clara de las paradojas de Zenón? El movimiento es imposible, pues antes de llegar a B deberemos atravesar el punto intermedio C, pero antes de llegar a C, deberemos atravesar el punto intermedio D, pero antes de llegar a D… El griego no enumera todos los puntos; Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas. (Borges, 1984: 10s.)

Resulta difícil asegurar si Borges fue lector de Walter Benjamin, pero lo cierto es que el pensamiento de ambos autores,[5] y en concreto la lectura que ambos realizan de Kafka, presenta numerosos puntos de intersección y solapamientos. La infinita postergación y la empresa imposible de la que habla Borges recuerdan a la inexistencia del Juicio Final constatada por Benjamin en Kafka. La absolución postrera de la culpa es imposible, nunca llega; para ello, un personaje como Josef K. debería dejar tras de sí uno por uno todos los niveles jerárquicos inferiores e intermedios hasta alcanzar a la autoridad absoluta, que pudiera explicar y absolver su culpa, una culpa que determina su existencia. Un caos primitivo, un estado laberíntico del mundo impiden lograr los objetivos propuestos; el origen de la subordinación, aquel o aquello que da las órdenes e instaura las leyes ya ha perdido su sentido o ha sido olvidado. Si Benjamin describe como *Vorwelt* este mundo de leyes no escritas o desconocidas, para Borges a Kafka «podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia» (Borges, 1983: 3). El hombre deformado y desplazado (*entstellt*) de Kafka que describe Benjamin reaparece en el análisis de Borges bajo la forma del *homo domesticus*, también desplazado, en busca de un lugar propio: «Hombres, no hay más que uno en su obra: el *homo domesticus* —tan judío y tan alemán—, ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden

5 Véanse, por ejemplo, los monográficos *Reading Borges after Benjamin. Allegory, Afterlife, and the Writing of History* (2007), de Kate Jenckes y *Topographien des Verschwindens. Lektüren der Erinnerung und Lektoren des Erinnerns bei Walter Benjamin und Jorge Luis Borges* (2018), de Patricia A. Gwozdz.

cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel» (Borges, 1983: 3).

En la obra literaria de Borges es posible encontrar claros ecos kafkianos. El propio autor admitía que «yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado "La Biblioteca de Babel" y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka» (Borges, 1983: 3). El laberinto, que Borges identificaba como una de las claves temáticas de la obra kafkiana, ha sido popularizado en la literatura no en menor medida por el autor argentino (López Calahorro, 2009: 157). El relato «La biblioteca de Babel», publicado por primera vez en 1941 dentro de la colección *El jardín de los senderos que se bifurcan*, colección más tarde incluida en *Ficciones*, del año 1944, comienza con la descripción de una biblioteca-universo aparentemente infinita: «El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales […]. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente» (Borges, 2000: 85). Infinita es la arquitectura de la biblioteca, como también lo es su contenido. La perspectiva de poder acceder a este conocimiento infinito inicialmente llenó de alegría a los hombres, que embriagados de *hubris* se sintieron señores de un tesoro secreto; no había problema personal o misterio de la humanidad cuya respuesta no se encontrara en uno de los libros de uno de los hexágonos de uno de los pisos que forman la biblioteca. Sin embargo, informa el narrador, «hace ya cuatro siglos que los hombres fatigan los hexágonos» (Borges, 2000: 91). La certidumbre de que en los anaqueles de la biblioteca era posible encontrar libros con los mayores tesoros del conocimiento, unida a la imposibilidad de acceder a estos libros por la propia configuración infinita de la biblioteca, condujo a los hombres a la desesperación. Al igual que en las obras de Kafka no es posible localizar el centro de poder, el cual se difumina laberínticamente en jerarquías sin fin, en la biblioteca borgiana los hombres se empeñan en vano por encontrar un libro, de existencia incierta, que sea el compendio de todos los demás, así como a un bibliotecario que lo haya encontrado y, análogo a un dios, se haya convertido en el Hombre del Libro. La búsqueda de tal libro sigue la paradoja de Zenón con la que Borges describió los textos de Kafka:

> Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo. Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta el infinito… (Borges, 1984: 10s.)

Fernando de Toro observó en los textos de Kafka y de Borges una estructura fundamental compuesta por el centro y el laberinto. El centro sería «el lugar o el objeto que atrae al sujeto actancial hacia su "obtención" y por ello, lo que lo motivará a obtenerlo» (de Toro, 1985: 68), mientras que el laberinto sería «la ruta que conduce al centro, pero presenta numerosos obstáculos e infinitas rutas que se bifurcan o que no conducen a lugar alguno» (de Toro, 1985: 69). Así, la búsqueda que debe conducir al sujeto al centro se caracteriza en los textos de Kafka y Borges por el hecho de que esta nunca es satisfecha y el objeto o lugar deseado nunca es alcanzado.

Josef K. muere, sobrevivido por la vergüenza, sin que haya podido encontrar la respuesta o absolución a la culpa que le ha sido impuesta. Muere «como un perro» (Kafka: 2021: 276), asesinado por uno de tantos hombres que componen la jerarquía infinita, aparentemente carente de centro autoritario, del aparato judicial. Tampoco el narrador del relato borgiano logra alcanzar el centro del laberinto, acceder a los mayores secretos del conocimiento que encierra la biblioteca de Babel: «Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací» (Borges, 2000: 85). Josef K. es interrogado en dependencias judiciales instaladas en buhardillas, cuyo aspecto decadente evidencia que no pueden tratarse del centro de la justicia. El narrador de Borges acaba por admitir que «la Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible» (Borges, 2000: 86). El protagonista de *El proceso* se pierde entre una maraña de papeles que no sabe si serán útiles o no para su proceso, los libros que aparentemente contienen los códigos legislativos están llenos de obscenidades, los escritos de defensa que se presentan en el tribunal nunca se llegan a redactar, no son leídos por las autoridades o simplemente se traspapelan. También el narrador de «La biblioteca de Babel» se aflige por lo intrascendente de su texto: «No puedo combinar unos caracteres *dhcmrlchtdj* que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos» (Borges, 2000: 91).

Los motivos del laberinto, la empresa imposible, la subordinación y la jerarquía o la postergación infinita que Borges identifica en Kafka, y que incorpora también a su propia obra, se observan también en un autor español muy cercano al argentino, Francisco Ayala. Ayala mantuvo una estrecha y prolongada amistad con Borges, anterior incluso a sus años de exilio en Argentina entre 1939 y 1950. Ayala estuvo, además, presente en los

primeros momentos de la difusión en español de Kafka; colaboró en España con la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, que dieron por primera vez noticia de los textos kafkianos y publicaron las primeras traducciones del ámbito hispanohablante, y durante su estancia en Berlín entre 1929 y 1930 es posible que conociera de primera mano las publicaciones que iban surgiendo a partir del empeño de Max Brod; en Buenos Aires convivió con los círculos literarios que popularizaron a Kafka en los países de habla hispana y reseñó el primer libro sobre Kafka en español, *Kafka o el pájaro y la jaula (*1943), de Carmen Gándara (Martínez Salazar, 2019: 499-514).

Como señala Martínez Salazar (2019: 521), aspectos destacados de la narrativa ayaliana pueden vincularse con las prosas de Kafka, como «su tratamiento del poder y de la culpa, la denuncia de los laberintos de la burocracia, la vana búsqueda de un sentido que choca con el vacío, la estructura narrativa en torno a ese hueco vacío». Especialmente el relato breve «El Hechizado», escrito en 1944 e incluido en la colección *Los usurpadores* de 1949, muestra claras influencias tanto de Kafka como de Borges, quien había publicado *El jardín de los senderos que se bifurcan* apenas tres años antes.

Borges no solo catalogó a «El Hechizado» como «uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas», sino que además lo incluyó en una hipotética «Antología (o Biblioteca) de la Postergación Infinita» (Borges, 1944: 58s.) junto a las obras de Kafka. En el relato de Ayala, un anónimo narrador comenta el extraño manuscrito en el que el «indio» González Lobo rememora desde su retiro en Mérida el viaje en 1679 desde su Perú natal a la corte del rey Carlos II en Madrid. Los intentos de González Lobo de ser recibido por el monarca se ven constantemente entorpecidos por el laberinto físico y las interminables jerarquías burocráticas que componen la corte de Carlos II. Un dédalo de pasillos, antesalas y escaleras, de oficiales, caballeros o clérigos dilatan el avance del indio. Sin embargo, la atmósfera pesadillesca y el carácter interminable del periplo se ven impulsados por el propio estilo de escritura de González Lobo; al narrador exaspera el hecho de que González Lobo se detenga reiteradamente en la descripción de detalles aparentemente nimios del viaje, omitiendo explicaciones importantes y sin apenas especificar el motivo de este:

> Incansablemente, diluye su historia el Indio González en pormenores semejantes, sin perdonar día ni hora, hasta el extremo de que, con frecuencia, repite por dos, tres, y aún más veces, en casi iguales términos, el relato de gestiones idénticas, de manera tal que sólo en la fecha se distinguen; y cuando el lector cree haber llegado al cabo de una jornada penosísima, ve abrirse ante su fatiga otra análoga,

> que deberá recorrer también paso a paso, y sin más resultado que alcanzar la siguiente. (Ayala, 1998: 112)

La postergación infinita y el *regressus in infinitum*, observables en Kafka y Borges, rigen el desarrollo de la crónica que lee el narrador. Ayala había subrayado, como ya lo hiciera Borges, que el carácter inconcluso de las obras de Kafka es un hecho constitutivo, y no accidental, de las mismas (Ayala, 1944: 85). También en su relato se describe un laberinto tanto físico como textual, que remite al infinito de «La biblioteca de Babel» borgiana.

A diferencia de lo que sucede a los personajes kafkianos, no obstante, la empresa de González Lobo sí llega a término. El indio consigue presentarse ante el rey. Pero lo que observa ante él es un ser insignificante, débil y ridículo; la persona con más poder del Estado es un monarca con olor a orines al que se le cae la baba y que se distrae jugando con un mono. Como señala el propio Ayala en el prólogo a *Los usurpadores*, la estructura de «El hechizado» «está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder. Representa al Estado, imponente y sin alma; en último término, expresa también el desesperado abandono del hombre, la vanidad de sus afanes terrenales» (Ayala, 1998: 9). Si el poder en Kafka carece de un centro al que dirigirse, en Ayala este poder «se nos muestra muerto, hueco, en el esqueleto de un viejo Estado burocrático» (Ayala, 1998: 9).

Benjamin encontraba en los textos kafkianos la negación del Juicio Final, esto es, la inexistencia de un momento postrero de absolución de la culpa, de término de los conflictos terrenales del individuo. Fruto de tal concepción del universo es una concepción laberíntica de la estructura de poder y de la posición en ella del individuo, que se encuentra desplazado, dislocado; como sucede en *El proceso*, no es posible alcanzar la instancia más elevada del poder, de tal manera que la solución del conflicto existencial se posterga indefinidamente. En Ayala, sin embargo, la máxima autoridad de poder, poseedora del destino de los habitantes de su nación, no es más que un vacío, una ausencia. Pero si, como señalaba Benjamin, no por ser las leyes desconocidas tienen un menor efecto sobre el sujeto, tampoco el descubrimiento del vacío de la estructura de poder conlleva la nulidad de este. «El Hechizado», más bien, «dibuja al Poder como una maquinaria ciega que, al igual que buena parte de las instancias de poder de nuestra civilización, actúa sin guía y según su propio impulso» (Pineda Cachero, 2001: 169s.).

Conclusiones

El análisis realizado ha tratado de evidenciar los numerosos puntos de contacto existentes en la lectura de las obras de Franz Kafka que realizan Walter Benjamin, Jorge Luis Borges y Francisco Ayala. En el ensayo que Benjamin dedicó a Kafka en el décimo aniversario de su muerte, el filósofo alemán destacó lo que denominó como «mundo primitivo», un mundo en el que las leyes permanecen ocultas al individuo, que puede así quebrarlas sin sospecharlo. El individuo kafkiano se encuentra deformado, dislocado de su lugar en el mundo por el peso de una culpa cuyo origen desconoce; una culpa olvidada, semejante a un pecado heredado, que forma parte inextricable del sujeto. Tal culpa, como subraya Benjamin, no recibe absolución; Josef K. se enfrenta a un laberinto de estancias judiciales y funcionarios sin llegar a una autoridad que pueda solventar o aclarar su situación. De ahí, a ojos de Benjamin, la inexistencia del Juicio Final en Kafka.

El conocido prólogo de Borges al volumen *La metamorfosis* es tan solo cuatro años posterior al ensayo de Benjamin, y los motivos kafkianos que en él reconoce el escritor argentino recuerdan a la lectura benjaminiana. Borges identifica en Kafka la plasmación literaria de jerarquías laberínticas en las que se pierde el individuo; consecuencia de ello es la imposibilidad de la empresa establecida; la estructura de las obras kafkianas, tanto en su forma como en su contenido, está regida por una postergación infinita, un *regressus in infinitum*, como en la paradoja de Zenón. Esta estructura está también presente en el texto borgiano «La Biblioteca de Babel».

La obra de Francisco Ayala, y en particular el relato «El Hechizado», muestra una clara influencia no solo de Kafka, sino también del propio Borges. Ayala retoma los motivos presentes en Borges y Kafka y los adapta a su propia concepción del poder. En la crónica de González Lobo, el laberinto jerárquico y la constante postergación del objetivo sí tienen un término; sin embargo, lo que descubre el protagonista al final de su viaje no es más que el vacío del poder. El poder tiene un centro, pero este se revela como un viejo esqueleto burocrático.

Bibliografía

Ayala, Francisco (1998). *Los usurpadores*. Madrid: Alianza.

Ayala, Francisco (1944). «Reseña de Carmen R. L. de Gándara: *Kafka o el pájaro y la jaula*». *El Sur*, 116, 84ss.

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

Benjamin, Walter (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

Borges, Jorge Luis (1944). »Reseña de *El Hechizado*». *El Sur*, 122, 58s.

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1982). «Jorges Luis Borges habla del mundo de Kafka». En: Franz Kafka, *La metamorfosis*. Madrid, Ediciones Orión.

Borges, Jorge Luis (1983). «Un sueño eterno (Suplemento "Centenario del nacimiento de Franz Kafka")». *El País*, 03.07.1983.

Borges, Jorge Luis (1984). «Prólogo». En: F. Kafka, *La metamorfosis*. Madrid: Losada.

Borges, Jorge Luis (2000). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.

Cueto, Sergio (1999). «Un discípulo tardío (el Kafka de Borges)». *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria,* 7, 34-40.

De Toro, Fernando (1985). «Notas sobre el laberinto y el centro en algunas obras de F. Kafka y J.L. Borges». *Iberoromania*, 22, 67-78.

Fernández H., Diego. (2023). «"Ohne Gewalt". Justicia y dislocación en el proyecto "Gewalt" de 1921 y "Kafka" de 1934 de Walter Benjamin». *Trans/Form/Ação* 46, 3, 127-152.

García Roldán, Daniel (2009). «Elipses y parábolas de la experiencia. La obra de Franz Kafka según Walter Benjamin». *Arbor* 185, 739, 977-990

García, Carlos (2005). «Borges y Kafka». *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras,* 28, 49-59.

Kafka, Franz (2009). *Cuentos completos.* Madrid: Valdemar.

Kafka, Franz (2017). *Diarios.* Barcelona: Debolsillo.

Kafka, Franz (2021). *El proceso*. Madrid: Cátedra.

López Calahorro, Inmaculada (2009). «Laberintos de tiempo y arena. Francisco Ayala, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar». *Amaltea. Revista de mitocrítica* 1, 157-171.

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

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

Pineda Cachero, Antonio. (2001). «Pretensiones, tensiones, desilusiones: representaciones del poder en "El Hechizado", de Francisco Ayala». En: Sánchez Trigueros, Antonio y Vázquez Medel, Manuel A. (eds.). *Francisco Ayala, escritor universal*. Sevilla: Alfar.

Una larva en el inframundo. *La metamorfosis* de Kafka en la filosofía de María Zambrano

Marc Arévalo Sánchez

Introducción

La obra de Franz Kafka ha sido objeto de estudio de grandes pensadores del siglo xx como es el caso de Jacques Derrida, Walter Benjamin o Hannah Arendt. Jean-Paul Sartre, en su escrito «La Démilitarisation de la culture», se expresaba acerca del gran potencial de los textos de Kafka para ilustrar la problemática de la existencia humana en los siguientes términos: «il [Kafka] a porté un témoignage d'autant plus universel qu'il est plus profondément singulier.» (Sartre, 1962: 326). La antítesis que Sartre incluye en su reflexión refleja a la perfección la paradoja que supone leer a Kafka: sus textos, partiendo de la experiencia personal del autor, tematizan la problemática de la existencia humana, pero a su vez afectan al lector de la forma más individual, dando lugar a una infinidad de posibles interpretaciones a su obra.[1]

El impacto de Kafka en el pensamiento de María Zambrano (1904-1991) no fue menor. A lo largo de su exilio[2] dedicó hasta tres ensayos a la obra de Franz Kafka: «Franz Kafka, mártir de la miseria humana» (1941), «Franz Kafka, un mártir de la lucidez» (1947) y «La novela-tragedia: *El castillo*, de Kafka» (*El sueño creador*, 1965). A través de su lectura de *La metamorfosis*, *El proceso* y

1 Véase en este sentido el volumen *Kafka and the Universal (*2016), editado por Arthur Cools y Vivian Liska, en el cual se analizan diversas lecturas de los textos de Kafka por parte de pensadoras y pensadores del siglo xx centrándose en la dicotomía entre lo universal y lo singular.

2 María Zambrano pasó gran parte de su vida en el exilio. Tras la derrota del bando republicano en la Guerra Civil española en el año 1939, Zambrano, quien había participado activamente en la defensa de la República, huyó primero a Francia, si bien, a lo largo de los más de 40 años de exilio, Zambrano se instaló en varios países europeos y de Sudamérica. No fue hasta noviembre de 1984, cuando la pensadora malagueña regresó a su país natal. Sobre la vida de María Zambrano y su exilio véase Ortega Muñoz (2006).

El castillo, la filósofa reflexiona sobre el potencial de la obra del escritor de Praga para plasmar la realidad de la existencia humana en la nueva sociedad moderna.

El presente capítulo se centrará en el análisis de la lectura zambraniana de una de las obras más célebres de Kafka, *La metamorfosis*, para así determinar qué papel juega este texto dentro del pensamiento de María Zambrano y cómo se engarza en la crítica al racionalismo que la filósofa malagueña plasma en sus ensayos, dando lugar a su propuesta de una 'razón poética'. Para ello, se tratarán de forma muy breve los pilares de esta alternativa al racionalismo para posteriormente centrar el análisis en dos aspectos fundamentales para la lectura de Zambrano de *La metamorfosis*: el concepto de infierno y el motivo de la larva.

María Zambrano y su 'razón poética'

El pensamiento de María Zambrano se caracteriza por su fuerte distanciamiento del discurso filosófico tradicional. Si bien se observan influencias de grandes pensadores como San Agustín, Nietzsche o Heidegger,[3] su discurso toma sendas muy distintas a las de sus predecesores. Sin duda, su aportación más notable es la propuesta de un método filosófico alternativo que pretende enriquecer y complementar el pensamiento racional mediante la incorporación de elementos de otras disciplinas como la literatura y la mística. La pensadora malagueña se refiere en sus escritos a esta nueva filosofía como «razón poética».

La filosofía de Zambrano tiene como punto de partida la crítica a lo que ella considera un racionalismo radical que impera en el discurso filosófico tradicional[4]. A su parecer, ya en la República de Platón tuvo lugar una separación estricta entre poesía y filosofía que marcaría el discurso filosófico de los siglos posteriores. En su obra *Pensamiento y poesía en la vida española*, se

3 Para una visión global del pensamiento zambraniano véase Ortega Muñoz (1994). En su *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, Ortega Muñoz describe las bases de la filosofía zambraniana y explora las posibles influencias de otros pensadores tales como Hegel, Heidegger y San Agustín. Para una visión general de la influencia de Nietzsche en el pensamiento de Zambrano véanse los artículos que componen el número especial de la revista *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* (nº10; 2009), en el cual se trata específicamente la relación entre el pensamiento de Nietzsche y la filosofía zambraniana. Véanse entre otros: Moreno Sanz (2009), Bungård (2009), Laurenzi (2009).

4 Como indica Ortega Muñoz, el concepto *racionalismo* en el marco del pensamiento de Zambrano debe ser entendido como un «horizonte cultural» (Ortega Muñoz, 1994: 49) y no como una corriente filosófica determinada.

refiere a este hecho con las siguientes palabras: «jamás ha salido de los labios humanos una condena tan taxativa y extremada como la de Platón […] Es justamente en Platón en quien ya la filosofía se despide definitivamente de la poesía, se independiza de ella».[5] Tras la 'condena' de Platón, la filosofía occidental dejó de lado, según Zambrano, una parte esencial de la existencia humana, limitando su estudio única y exclusivamente a la parte racional del hombre, sin prestar atención a su parte irracional. Zambrano se expresa de forma lapidaria en este sentido: «el racionalismo es absolutismo […], al extender sin más los principios de la Razón a la realidad toda: una razón imperante, no contemplativa, no dirigida a descubrir la estructura de la realidad.» (MZOC 3, 438s.).[6]

La única alternativa a este 'absolutismo racionalista' es una filosofía completiva que tenga en cuenta ambas partes de la existencia humana, su parte racional, pero también la irracional. Zambrano aboga por unir filosofía y poesía para dar lugar a una 'razón poética', cuyo principio básico es un cambio de foco respecto a la filosofía racionalista. A diferencia de esta, en cuyo núcleo de estudio estaba la realidad, lo que rodea al hombre, la 'razón poética' de Zambrano centra su atención en el hombre en sí. El racionalismo se ha servido de la razón para dar un sentido a la realidad y, así, según la pensadora malagueña, producir un cierto sentimiento de seguridad en el hombre. Pero este dar sentido a la realidad queda incompleta, ya que se obvia una parte esencial del ser humano, su parte irracional (cf. Ortega Muñoz, 1994: 47ss.). Para tenerla en cuenta, es el hombre y no la realidad el que debe ser considerado el objeto de estudio principal de la filosofía. En *Notas de un método* (1989), Zambrano define al hombre precisamente como el punto de partida del conocimiento: «es el ser humano el que alberga el pasar de todas las cosas. La condición humana alberga al cosmos y a su pasar» (citado de Ortega Muñoz, 1994: 39).

Para Zambrano, el fin de todo individuo debe ser encontrar y entender el propio «ser», el cual se encuentra en lo más profundo de nuestra existencia, en lo que ella llama «los ínferos del alma». Este «ser» que todos poseemos determina qué somos realmente y qué estamos destinados a ser.

En el «ser», además, se encuentra sintetizada la historia del pueblo al cual pertenece cada individuo. Zambrano lo expresa así en su obra *Pensamiento y poesía en la vida española*: «Si tomamos la vida humana individual, nos dará, al darnos su entronque con la historia, la historia misma de un

5 María Zambrano: *Obras Completas*. En seis volúmenes. Editado por Jesús Moreno Sanz. Barcelona 2011-2016, aquí volumen 1, página 564. En adelante se hará referencia a esta obra mediante la sigla MZOC.

6 Según Revilla (1998: 19s.), Zambrano identifica en este «absolutismo racionalista» la base del auge de los movimientos totalitarios en Europa durante las primeras décadas del siglo xx.

pueblo; en cada individuo de ese pueblo están presentes y vivos, causando efecto, los sucesos decisivos de su historia, que, sin que él lo conozca, conforman en gran parte su vida» (MZOC 1, 594).[7] El objetivo principal de la existencia humana debe ser, por lo tanto, descubrir el propio «ser», por lo que la vida de cualquier individuo debería consistir en un intenso e ininterrumpido proceso de introspección, un viaje a las propias entrañas para desenterrar nuestra esencia. Esta misión representa, sin embargo, una tarea de por vida. Zambrano concibe el ser humano como un ser inacabado, el cual va conociéndose a sí mismo a medida que va descifrando su propio «ser». Para ejemplificarlo, usa la metáfora del sueño: aquel que no ha reparado aún en su propio «ser» es alguien dormido, sumido en un sueño del cual solo despierta en el momento en el que lo descubre y empieza a descifrarlo. Únicamente a través de este 'despertar' puede un individuo convertirse en persona. De hecho, Zambrano diferencia categóricamente estos dos conceptos, como indica en su obra *Persona y democracia* (1956): «La persona es algo más que el individuo; es el individuo dotado de conciencia, que se sabe a sí mismo y que se entiende a sí mismo como valor supremo, como última finalidad terrestre» (MZOC 3, 450).

Con su propuesta de una razón poética, Zambrano intenta integrar en el discurso filosófico una dimensión más emotiva, devolviendo así a la palabra filosofía la ambivalencia de su significado original: *filos* y *sophos*, amor y saber (cf. Ortega Muñoz, 1994: 69).

7 En este sentido, debe tenerse en cuenta la connotación del concepto de 'historia' en el marco del pensamiento zambraniano. Zambrano entiende la historia como una suerte de 'subconsciente histórico' inherente en el ser humano, se apoya así en la noción de 'subconsciente colectivo' de Carl Gustav Jung.
Como explica Ortega Muñoz (1994: 99s.), la pensadora española amplía el concepto de Jung al considerar no solo el pasado histórico colectivo, sino también todo el proceso vital de cada individuo: «El sentir originario sería esa zona, a veces entresijo, a veces una inmensidad inabarcable, donde los sentidos, la sensibilidad sensorial y el sentimiento, aparecen unidos: el mar que todavía retiene o acoge, sumergiéndolo, lo que en el sujeto vive. Allí se hunden y se nutren las raíces del ser viviente y no sólo del humano, donde, de poder descender con la conciencia despierta, nos encontraríamos en comunicación con lo que la historia ha ido corroyendo y devorando: con el animal, con el vegetal, que ahora se descubre que también siente y a su manera 'entiende'. En este océano de aguas amargas, fecundas, no puede dejar de residir el pensamiento y aun la razón.» (Lola Molinero: María Zambrano: una vida verdadera, una verdad viviente. Diálogo con María Zambrano. En: *La Vanguardia*, 25.10.1979, 6).

Franz Kafka: explorando el 'infierno' y los 'infiernos'

Como ya se ha mencionado, Zambrano dedicó tres de sus ensayos a Franz Kafka y su obra. Tanto en el primero de ellos, «Franz Kafka, mártir de la miseria humana» (1941), como el segundo, «Franz Kafka, mártir de la lucidez» (1947),[8] se ocupa de dos de las primeras obras de Kafka traducidas al español, *La metamorfosis* y *El proceso*. Sin embargo, su interés por la figura de Franz Kafka juega un papel central, siendo la base sobre la cual se asienta el comentario de sus textos.

Como Zambrano expone en su segundo ensayo sobre la vida y la obra de Franz Kafka, este fue testigo del infierno del hombre moderno. A lo largo de la obra zambraniana el concepto de 'infierno' presenta múltiples dimensiones y puede designar realidades bien distintas. En este sentido, diferencia entre el Infierno, en singular, y los 'infiernos' en plural: «El Infierno es uno. Y sin embargo, cada época parece tener el suyo, intransferible con el de ninguna otra; cada hombre ¿no tiene el suyo a su vez? El Infierno es lo más particular, el patrimonio más exclusivo de cada cual.» (Zambrano, 2012b: 24). A pesar de que, según la cosmovisión cristiana —la cual es compartida en gran parte por la filósofa malagueña—, solo existe *un* Infierno, donde los condenados sufren un castigo eterno, Zambrano considera que cada época y cada individuo perfila una idea de infierno única, personal e intransferible. En su ensayo «Un descenso a los infiernos» (1995), se refiere a este concepto como «Infierno de la propia alma individual, infierno de la Historia poblada de ellos» (Zambrano 2012a: 76). El infierno personal, por lo tanto, corresponde a lo que Zambrano llama en sus textos los ínferos del alma, donde cada individuo debe encontrar su propio 'ser':

> En todo caso, una visita a los infiernos parece obligada; una larga, lúcida visita a todos sus laberintos infernales donde el bien y el mal presentan otras caras, y todo parece intercambiable; donde las definiciones racionales y establecidas pierden su vigencia; donde todo lo que se sabe se olvida, porque lo olvidado vuelve y se presenta en una memoria continua, sin principio, ni fin: sin punto de referencia (Zambrano 2012a: 77)

8 Ambos textos fueron publicados por primera vez durante el exilio de María Zambrano en países hispanoamericanos. El primero de ellos, «Franz Kafka, mártir de la miseria humana», fue publicado en agosto de 1941 en la revista *Espuela de plata* (La Habana). El segundo, «Franz Kafka, mártir de la lucidez», se incluyó en el primer volumen trimestral de la revista *Asomante* (Puerto Rico) en el año 1947. El tercer texto que Zambrano dedica a la obra de Kafka, «La novela-tragedia: *El castillo*, de Kafka», el cual formó parte del volumen *El sueño creador* (1965), se centra, como su propio título indica, en la novela *El castillo*.

Como se intuye en las palabras de Zambrano, este viaje únicamente puede realizarse mediante el uso de la 'razón poética', de la síntesis entre razón y poesía: «Un viaje a los infiernos ha de ser cumplido por la piedad y la razón unidas, pues sólo a esa unidad indiscernible se entreabren las profundidades infernales.» (Zambrano 2012a: 78).

Sin embargo, Zambrano también usa la palabra 'infierno' para referirse al 'infierno terrestre' en el cual se ha convertido la vida del hombre moderno. A su juicio, Kafka forma parte de los pocos «hombres lúcidos» (Zambrano, 2012b: 25) que nos ha dado el siglo xx en la cultura occidental, ya que ha sido capaz de describirnos este infierno terrenal del hombre moderno. Por ello, Kafka, como reza el título de uno de los textos que le dedica Zambrano, se convirtió en un 'mártir de su propia lucidez'. Prueba de que fue víctima de su propia lucidez, de su propia capacidad de 'ver' la realidad de su época, es el hecho de que escribió para no ser leído. Para ilustrar esta idea, Zambrano llega a comparar a Kafka con una mujer violada: «Franz Kafka, como una mujer desgraciada –violada–, tuvo que concebir algo que no quiso mostrar, algo de lo que no se sintió responsable.» (Zambrano, 2012b: 28)

Pero ¿qué diferenciaba a Kafka del resto? A causa de la tuberculosis que padeció y que finalmente le causó la muerte, tuvo que abandonar la vida pública, pasando la mayor parte de sus últimos años en sanatorios, intentando paliar su enfermedad. «[L]iberado de la vida por enfermedad», como dice Zambrano (2012b: 27), Kafka «mira y escribe», es decir, pudo adentrarse en las entrañas de la sociedad contemporánea, del hombre moderno, e identificar y descifrar el infierno del que este es cautivo. Esta situación que vivió Kafka en sus últimos años es precisamente lo que lo diferencia del resto de autores de su época. Para Zambrano, de hecho, Kafka es de los pocos que puede ser identificado como 'autor'. En su texto de 1947, la pensadora hace una distinción entre la conciencia de hombre y la de autor, dando a esta última un carácter más elevado y trascendental y considera que Kafka, a través de su experiencia vital, hace de su consciencia de hombre una consciencia de autor. En esta transformación hacia una consciencia de autor, Zambrano identifica dos momentos clave: la pasividad y la recuperación de la inocencia (cf. Zambrano, 2012b: 28ss.). Por 'pasividad' entiende Zambrano la situación de Kafka alienado de la vida a causa de su enfermedad. Habiendo liberado su conciencia de toda carga personal, habiéndose ya olvidado de vivir su propia vida, Kafka «se abre sobre el mundo y capta los conflictos que atormentaran a millones de hombres, los que modificaran el aspecto del mundo, los que quedaran inscritos en la historia del 'homo sapiens'.» (Zambrano, 2012b: 29). En otras palabras, Kafka hace suyos los conflictos y problemas de la humanidad.

El segundo momento clave para adquirir la conciencia de autor es consecuencia directa del primero. Ante la imposibilidad de vivir su propia vida, condenado a la pasividad, el escritor de Praga es capaz de recuperar la inocencia. Como describe la pensadora malagueña, Kafka

> [p]oseía una candidez última, esa inocencia que más que recibida es recuperada, especie de conciencia originaria no moldeada por las cosas, no encaminada hacia la utilidad. Una pura mirada desinteresada por completo de lo que se llama vida; un saber que logran los que para nada piensan utilizarlo. (Zambrano, 2012b: 29)

Sin posibilidad de vivir, Kafka se limita a 'mirar', a observar la realidad sin fin ninguno, sin buscar utilidad ni sentido a lo observado, como una criatura inocente. Se convierte así, en palabras de Zambrano, en un «espejo primero, quietas y transparentes aguas del alma que repiten temblorosamente la imagen de lo que encuentra.» (Zambrano, 2012b: 30). Kafka encarna, por tanto, una capacidad que el hombre moderno, según se lee en *La agonía de Europa (*1945), ha perdido, pues lo que caracteriza al hombre moderno es:

> la ciega servidumbre a la realidad más aparente e inmediata, el encadenamiento atroz a los hechos. Falta de soledad, de espacio libre, puro y vacío en el interior de la conciencia; de aquella soledad y libertad que pueden tenerse hasta entre los dientes de la fiera. El afán de *ver*, de captar con claridad lo que se tiene ante sí, aunque nos esté devorando. (Zambrano 2023: 49; cursiva en el original)

Kafka, quien ha recuperado esa capacidad, describe, con la «perfecta objetividad de un clásico tratado de geometría» (Zambrano, 2013: 103), el infierno en el que se ha convertido la vida del hombre del siglo xx. Zambrano identifica en su lectura de Kafka su propia crítica al racionalismo más absoluto, a la hegemonía de la razón sobre todos los aspectos de la existencia humana: «La «concepción del mundo» que aparecía luminosa y plena de confianza era resultado de una reducción, de una simplificación, no se tomaba en cuenta ni se concedía realidad más que a la razón y todo lo bañado por ella.» (Zambrano, 2012b: 24).[9]

9 En su ya citada obra *La agonía de Europa (*1945), Zambrano se refiere a esta época de la humanidad con el término *naturalismo*. En su opinión, desde la Antigua Grecia, el hombre ha intentado «domeña[r] al monstruo de la naturaleza» (Zambrano, 2023: 50), es decir, intentar explicar el mundo natural a través de la razón para así poder no solo entenderlo, sino ante todo dominarlo.

En la obra de Kafka, especialmente en *La metamorfosis* o *El proceso*, se plasma la vida, o más bien el infierno, del hombre moderno, el cual debe ser entendido como el resultado del absolutismo racionalista que Zambrano denuncia en sus ensayos, en el cual las emociones humanas quedan desterradas del todo, para así no alterar el orden racional imperante. La sociedad moderna se basa en una suerte de mecanicismo cartesiano extrapolado a lo social, donde cada persona cumple su función cual pequeño mecanismo de una gran máquina: «¿El ser humano no es acaso una máquina? ¿No tiene acaso bastante con lo bastante? ¿A qué más? Y sobre todo nada de lágrimas. […] ¿[E]xiste la vida? Sí, existe; vivir es eso: hacer todos los días lo mismo, y sobre todo "funcionar"; ser útil,» (Zambrano, 2012b: 27). A partir de esta concepción de la vida moderna, Zambrano lee en Kafka una fuerte crítica a la idea de progreso que impera en la sociedad occidental. El horizonte que se persigue a través del uso indiscriminado de la razón y el descuido de la parte irracional de la existencia humana, de la parte más emotiva, ha transformado al hombre en una mera máquina cuyo único objetivo es cumplir con la función que se le asigna.[10]

La 'larva' en el infierno

Pero ¿qué ha supuesto para el hombre estar expuesto a este infierno mecanicista, fruto de la hegemonía del racionalismo y de la falsa concepción del progreso? La situación de partida que Kafka plasma en *La metamorfosis*, presentando a su protagonista transformado de la noche a la mañana en insecto, simboliza de forma magistral, según Zambrano, las consecuencias de estar expuesto a tal infierno:

> El protagonista de *La metamorfosis* […] es la imagen del peor de los martirios, imagen profética de lo que han querido hacer de todos nosotros. […] Dejarlos despiertos, lúcidos, enteramente conscientes: conciencia simple e impotencia, conciencia sin substancia, ni substrato, sin sujeto viviente, conciencia fijada a un gusano como podría estarlo a una simple preparación de placa de laboratorio, a un plasma lo suficientemente vivo para sostenerla; pero inerte, enteramente inerte. (Zambrano, 2012b: 33)

10 En este sentido, Trueba Mira expresa, en relación a la lectura de Zambrano, que lo social ha pasado de *organismo* a *mecanismo*. Para ilustrarlo, asemeja la vida humana a un libro: «el mundo deja de ser un libro y deja de leerse como un libro [...] para pasar a ser una máquina, cuyo funcionamiento será desvelado poco a poco por la razón» (Trueba Mira, 2018: 199).

La sociedad racionalista ha conducido al hombre a lo que Zambrano entiende como una suerte de muerte en vida. Habiendo considerado la razón y la lógica como única fuente real de conocimiento, se ha privado al ser humano de vivir, de sentir, de conocerse a sí mismo. El hombre ha vivido enteramente para funcionar, para formar parte del sistema mecanicista, sin reparar en sí mismo, sin ser capaz de emprender un viaje hasta lo más profundo de su 'ser' —en la terminología de Zambrano. La hegemonía del racionalismo ha transformado al hombre en una consciencia despierta, pero sin vida. Un ser pensante que sin embargo está privado de 'substancia', sin sujeto en el que residir.

Zambrano plasma, pues, en su lectura de *La metamorfosis* su dura crítica a la hegemonía del racionalismo en el discurso filosófico, centrando su afrenta en el pensamiento de Descartes. Según la visión de la pensadora, el texto de Kafka, el cual representa a la perfección el martirio al que está sometido el hombre moderno, pone en duda el fundamento del racionalismo occidental formulado por René Descartes. *Cogito ergo sum* reza la máxima de la metafísica cartesiana, según la cual la capacidad de raciocinio es la prueba irrefutable de la existencia humana. Sin pensamiento no hay existencia y viceversa. El sujeto queda reducido, por lo tanto, a una *res cogitans*, una cosa pensante.

Zambrano identifica, sin embargo, en la transformación de Gregor Samsa la metáfora perfecta para desmentir la máxima cartesiana. Su transformación plasma la degradación del hombre a «materia opaca, corrupta, fétida, pantano de su propio ser, cieno de su entendimiento enceguecido» (Zambrano, 2013: 106). Gregor Samsa, transformado en un insecto de la noche a la mañana, no es privado en ningún momento de su capacidad de raciocinio. Aun así, es difícil identificar en él algo humano. El pensar, el uso de la razón, no puede considerarse, pues, según la visión de Zambrano, como la única condición para la existencia humana. El hombre no puede ser reducido a una *res cogitans*, puesto que necesita también de su experiencia, de su componente más personal y emocional para existir, para ser persona, o simplemente para 'ser'. Sin esta parte de su existencia, el hombre pasa a ser «gusano, la larva. Lo que es peor que el no ser y ni tan siquiera puede morir porque no es» (Zambrano, 2013: 106).

Llegados a este punto, se nos plantea otra cuestión. Cierto es que el ser en el que se transforma Gregor Samsa no ha dejado de ser objeto de debate. Ni siquiera Kafka deja claro en qué tipo de insecto se ha transformado Samsa. En el original alemán se refiere a él como *Ungeziefer*, 'bicho', 'parásito', una palabra poco concreta, sin referente, que designa más bien un grupo, un conjunto de especies sin determinar y no tanto a una en

particular.[11] Si bien las descripciones de Kafka dan a entender que Samsa se está transformando en algo parecido a una especie de escarabajo, Zambrano va un paso más allá. La forma de insecto no es más que un estadio previo a su transformación a gusano, a larva; al estadio inicial de todo insecto. ¿A qué se debe, pues, esta interpretación tan distante a las demás? ¿qué lleva a Zambrano a interpretar que el estadio final de la transformación de Samsa es la conversión en larva? Nuevamente, la respuesta está íntimamente unida a la base del pensamiento zambraniano, es decir, la conversión en animal dista mucho de la imagen bucólica del hombre que vuelve a conectar con su estado natural, una lectura que encajaría con el pensamiento de Rousseau:

> La *Metamorfosis* nos conduce a un tiempo catastrófico, en que la conversión del hombre en el extraño animal, no es síntoma de paz, ni de restablecimiento de la perdida unidad, sino al contrario, la desgraciada posibilidad abierta de nuevo, al final del largo camino, como muestra de su fatal equivocación. (Zambrano, 2013: 105)

Para Zambrano, la transformación de Samsa simboliza también un viaje hacia los orígenes, pero ni mucho menos implica algo positivo. La imagen de la larva pretende acentuar el concepto de retroceso. La metamorfosis de Samsa «[e]s la burla de la meta trastocada, sustituida […]. El avance ha resultado un retroceso y nos encontramos en el mismo lugar de donde habíamos partido, mas ya en la miseria más atroz» (Zambrano, 2013: 105).[12] Zambrano identifica en el texto de Kafka la crítica que ella misma expresa hacia la idea de progreso surgida de la sociedad occidental. Esta meta, basada en el racionalismo más radical que deja de lado la dimensión más

11 Según el *Deutsches Wörterbuch* de Jacob y Wilhelm Grimm, el vocablo *Ungeziefer* fue creado como forma negativa de la palabra *geziefer*, la cual designaba al grupo de criaturas que podían ser ofrecidas como sacrificio. Con la creación de la forma negativa —y hoy en día más comúnmente usada— *Ungeziefer*, se hacía una distinción entre aquellas criaturas dignas de ser ofrecidas en sacrificio y aquellas que, a causa de su aspecto desagradable, no eran dignos de dicho fin (cf. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>

12 Basándose en la definición de *larva* en el Diccionario de la RAE como 'animal en estado de desarrollo', Trueba Mira (2018: 202s.) explora sus posibles connotaciones en la lectura zambraniana de *La metamorfosis*. Por un lado, comparte la lectura expresada en el presente artículo, considerando la larva como imagen de la falsa idea de progreso, lo que Trueba Mira describe como «transformación *a menos*» (2018: 202; cursiva en el original). Por otro lado, vinculando esta idea con la significación del término *larva* en el teatro de la Antigüedad y una segunda acepción del término en el Diccionario de la RAE como 'fantasma, espectro', Trueba Mira reinterpreta el uso de la palabra máscara en la lectura de Zambrano: «las larvas de Kafka son también máscaras –máscaras larvarias, [...] que encubren, no solo el *rostro* que un día supuestamente fueron sino el mismo proceso de transformación *a menos* que sufrió ese rostro» (Trueba Mira, 2018: 202; cursivas en el original).

personal y emocional, ha resultado un retroceso a un estado vegetal del hombre, el cual solo es dueño de su capacidad de pensar, del uso de la razón, sin capacidad de sentir, ni de reparar en sí mismo. Incapaz de ahondar en su propia vida, el hombre está condenado a una vida larvaria, una muerte en vida únicamente enfocada al funcionamiento dentro de una sociedad altamente mecanizada. Vivo, pero sin vida. Un martirio refinado del cual es incapaz de salir, porque ni siquiera es consciente de ello.

La metamorfosis, «grito del propio ser»

La lectura zambraniana de la obra de Kafka demuestra el potencial de los textos del escritor praguense de tratar temas universales y a su vez apelar al lector de la manera más individual. En su lectura de *La Metamorfosis*, Zambrano sienta las bases de su pensamiento que dieron lugar a su propuesta de una 'razón poética'. Entre las líneas de una de las obras más relevantes de Kafka vislumbra Zambrano la punzante crítica a la sociedad racionalista que ella misma plasma en sus ensayos filosóficos. Kafka anticipa en sus obras el resultado del absolutismo racionalista, que ha convertido el mundo en un infierno, en un sofisticado mecanismo social en el cual cada individuo debe funcionar sin reparar en sí mismo, condenado a la vida larvaria en la que solamente podemos pensar, sin sentir, sin encontrarnos, en definitiva, sin vivir.

Zambrano considera *La Metamorfosis* de Kafka como un 'sueño recurrente', aquel que nos hace sufrir noche tras noche, pero que, aun así, no consideramos parte de nuestra realidad.[13] El hombre vive y sufre en el infierno, sin ser, sin embargo, consciente de ello (cf. Zambrano, 2013: 103s.). «*La metamorfosis*, es el grito de su propio ser» (Zambrano, 2012b: 31), una llamada desesperada originada en lo más profundo de nuestra existencia para que 'despertemos' —usando la terminología de Zambrano— y seamos capaces de conocernos a nosotros mismos, de sentir, de vivir.

La lectura zambraniana del texto de Kafka, basada principalmente en su crítica al racionalismo y la aplicación de su razón poética, nos confronta con la siguiente cuestión: ¿Hemos sido capaces de liberarnos de este

13 «La *Metamorfosis* […] quedó fija en nuestra memoria, fija como una obsesión. Su persistencia es como la de ciertos sueños. Cuando están presentes parecen materia deleznable, sin contextura apenas. Están y no están, de tal manera que nos parece con estar presentes, que una distancia insalvable nos separa de ellos. En verdad, sentimos que nada tiene que ver con nosotros. ¿Por qué están ahí? […] Y luego, cuando ya han pasado, los sentimos incrustados en nuestra conciencia, casi formando parte de ella; sentimos que jamás serán olvidados, que su suceso estará siempre pasando y volviendo a pasar y que en cada vuelta, lejos de desgastarse su fuerza, se verá acrecentada.» (Zambrano, 2013: 103s.)

«martirio tan refinado» que Kafka describía en sus textos? ¿O seguimos, por el contrario, siendo larvas en el infierno?

Bibliografía

Bungård, Ana (2009): «Nietzsche y Zambrano: nihilismo y creación». *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 10, 19-28.

Cools, Arthur; Liska, Vivian (eds.) (2016): *Kafka and the Universal*. Berlín/Boston: De Gruyter.

Laurenzi, Elena (2009): «Bajo el signo de la aurora. María Zambrano y Friedrich Nietzsche». *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 10, 38-46.

Moreno Sanz, Jesús (2009): «Panorámica general del abismal diálogo Zambrano-Nietzsche». *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 10, 69-77.

Ortega Muñoz, Juan F. (1994): *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ortega Muñoz, Juan F. (2006): *Biografía de María Zambrano*. Málaga: Arguval.

Revilla, Carmen (1998): «Claves de la 'razón poética'». En: Revilla, Carmen (coord.) *Claves de la razón poética. María Zambrano. Un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta, 13-21.

Sartre, Jean-Paul (1962): *Situations VII*. París: Gallimard.

Trueba Mira, Virginia (2018). «Los infiernos de lo abstracto (Kafka en Zambrano)». *ÉNDOXA: Series Filosóficas,* 41, 195-211.

Zambrano, María (2012a). «Un descenso a los infiernos». *Aurora. Papeles del seminario María Zambrano 2012: Documentos de María Zambrano*, 76-81.

Zambrano, María (2012b). «Franz Kafka, mártir de la lucidez». *Aurora. Papeles del seminario María Zambrano 2012: Documentos de María Zambrano*, 24-35.

Zambrano, María (2011-2016) *Obras Completas*. En seis volúmenes. Editado por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg [= MZOC].

Zambrano, María (2013). «Franz Kafka, mártir de la miseria humana». En: Martínez Salazar, Elisa y Julieta Yelin. (coords.) *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 101-111.

Zambrano, María (2023). *La agonía de Europa*. Madrid: Alianza.

Diáfora, reterritorialización y prosopopeya en Franz Kafka y Antonio Di Benedetto

Javier Sánchez-Arjona Voser

Introducción

El objetivo de las siguientes reflexiones es analizar la presencia en la prosa kafkiana de la figura retórica de la diáfora —entendida como un ejemplo de reterritorialización retórica—, su relación con la prosopopeya y sus ecos en la narrativa breve del autor mendocino Antonio Di Benedetto. Procuraremos no caer en la trampa de tratar de ver posibles influencias de Kafka en un autor posterior —en este caso Di Benedetto— como si se tratara de establecer una relación genética entre ambas obras. Es indudable que la posterioridad biográfica del mendocino lo convierte en lector de Kafka; algo biológicamente imposible en el caso inverso, toda vez que el autor praguense muere dos años después del nacimiento de Di Benedetto. Pero quizá tenga razón Hegel cuando considera el inicio como una especie de preasignación del objeto del mismo; en ese caso, Kafka sería precisamente principio de los escritores que vendrán después de él, no en virtud de patrones interpretativos que apliquen, por analogía, esquemas orgánicos, sino porque de alguna manera están pre-figurados en él: en Kafka hay cierta intención que se refleja en autores casual y no causalmente posteriores a él. Esta relación genética no orgánica (sino dialéctica) es la que ensayaré aquí desde una óptica demaniana, es decir, cediéndole el escenario a cierto recurso a la retórica para comprender mejor los textos y sus afinidades electivas. Como si los textos eligieran. Así lo atestigua Alfred J. Mac Adam en una reseña de *Zama* que nos ocupará más adelante. Mac Adam vincula en ella la novela de Di Benedetto —genética no orgánicamente— tanto al mundo de Kafka como a *The heart of darkness* de Joseph Conrad (Mac Adam, 1980).

Ciertamente, el vínculo entre Di Benedetto y Kafka ha estado presente en el imaginario de los lectores del mendocino. Quizá de forma inevitable, porque ambos dan respuesta (o tratan de hacerlo) a la problemática que Deleuze y Guattari se plantearon a propósito de Kafka: ¿cómo arrancarle a la propia lengua una literatura menor capaz de horadar el lenguaje, de conferirle sobriedad «revolucionaria» (cfr. Deleuze/Guattari, 1975: 35)? En este sentido, la prosa de Kafka ha sido alabada desde un primer momento por la claridad y precisión de su lenguaje (cfr. Guntermann, 1991: 226). Así, Beißner incidía en 1963 en que la prosa kafkiana destaca «bei einer extremen Schmucklosigkeit, durch eine klar geordenete, lückenlos lineare Finalität» (Beissner, 1963: 16). «Das beste klassische Deutsch unserer Zeit» constataba Tucholsky incluso (*apud* Guntermann, 1991: 227), que para Max Brod era, como bien es sabido «"Akkribismus"» (*apud* Guntermann, 1991: 227), reflejo del carácter de su amigo (exacto, hipercrítico consigo mismo), un lugar común en algunas biografías. También lo anota Walter Benjamin en un apunte privado del contexto de los textos sobre Kafka que publicó el filósofo en la década del 1930: «Nüchtern wie Kafkas Sprache muß der Apfel vom Baum der Erkenntnis geschmeckt haben» (Benjamin, 1977: 1218).[1] En el caso de Di Benedetto fue quizá Julio Cortázar el primero en localizar al novelista mendocino en el lugar preciso al que apunta su prosa: «Di Benedetto pertenece a ese infrecuente tipo de escritor que no busca la reconstrucción ideológica del pasado, sino que está en ese pasado» (*apud* Di Benedetto, 2009). Recientemente, Rafael Arce llevó a cabo una lectura, en clave de literatura menor, de *Mundo animal,* relacionando la obra de Antonio Di Benedetto con la de Franz Kafka. Destacando la sobriedad como denominador común; pero también el papel que en la obra del escritor mendocino tiene el juego irónico con la literalidad de las frases hechas (Arce, 2016: 132).

Tanto en Kafka como en Di Benedetto puede constatarse un momento liminal determinante, identificable en la falla que se abre entre lo deseado (el sueño) y el orden (la ley); entre aquello que nos distingue como individuos, particularmente, y lo general, sentado en la ley. Es lo que metonímicamente definiremos como diáfora: un principio que da cuenta de la imposibilidad de la realización de aquello que las novelas de formación prometían: la realización vocacional y sentimental del individuo en sociedad. En Kafka y Di Benedetto —entendido como epígono de Kafka— debemos hablar de la imposibilidad de dicha realización. Por eso puede hablarse, más que de novela, de parábola en ambos casos; y, por eso, de pequeñas narrativas,

1 Cfr. también Adorno (1962: 261 y 264), especialmente su alusión al «principio de literalidad» en Kafka; o su desarrollo, en clave deconstructiva, en Menke 2000: 32ss.

en el sentido de Lyotard (cfr. Neumann, 2013: 446s.): también, y no en último extremo, por la tensión dialéctica que plantean con aquello que entendemos por novela. Un intento, por tanto, de poner el acento no en la falla entre texto y voz a la que apunta Bettine Menke (2000) a propósito de la obra de Kafka, sino en el hecho de que es la propia factura de la prosa kafkiana la que genera esta brecha, como lo puede evidenciar una lectura que ponga el acento en la presencia de la figura de la diáfora en el texto; de esta forma es como puede tratar de vincular, por afinidad y no por vinculación genealógica, el modo en que se con-figuran ciertos textos kafkianos con el de momentos concretos de la prosa de Antonio Di Benedetto.

Cuestión liminal: a propósito de la prosopopeya en Kafka y Di Benedetto

Centrándonos en el caso de *Mundo animal* de Di Benedetto, podemos establecer una diferencia con respecto al mundo de Kafka. Hay en el escritor praguense cierta relación mimética entre lo inerte de la arquitectura y del mobiliario y los protagonistas de sus relatos y novelas inconclusas. Como ha observado Starobinski (2016), los elementos arquitectónicos figuran en sus ficciones el umbral que separa del mundo en el que tienen su sede poderes ausentes que determinan sin embargo la vida del protagonista kafkiano; y estas imágenes actúan sin hacerlo realmente, precisamente por esa condición liminal, y por tanto por la condición de discontinuidad que imponen (cfr. Deleuze/Guattari, 1975: 130ss): es más, la intimidación que provocan radica precisamente en su impasibilidad, que se convierte en un producto del poder ejercido desde la ausencia. Y este influjo de lo inanimado provoca, miméticamente, que los personajes vayan aproximándose a lo inerte, se mineralicen. Lo que dicen y de ellos se cuenta nace entonces de una doble materia inerte: la que pasma y la de los pasmados. La figura latente entonces es la prosopopeya: en Kafka tiende a hablar, o a hablarse de lo que está prejuzgado a ser inerte, presignado para reflejar la impasibilidad que lo amenaza, lo que angustiosamente espera; y lo hace a costa de llegar a la mudez. La prosa kafkiana es pre-prosopopéyica. La pre-prosopopeya kafkiana es o bien lo condenado al mutismo o lo que se le arranca a la mudez de la muerte que Kafka imagina en lo limitado, sea el hombre encerrado, sea el animal concebido como un humano impedido. La simbiosis entre ser humano y animal es de mínimos. Porque, en el

universo de Kafka, la anomalía no es estructural, sino una anomalía de situación (Starobinski, 2016: 949).

En el caso de Di Benedetto, esta anomalía de situación se evidencia no tanto en elementos arquitectónicos como en el trabajo que en la prosa del mendocino se hace con la propia literalidad del lenguaje. Un trabajo que, en *Mundo animal,* está íntimamente vinculado tanto con el principio de literalidad al que apunta Adorno (1962: 264) a propósito de Kafka, como con la literatura menor kafkiana, tal y como ha sabido ver Rafael Arce (2016). La hipótesis de partida de Arce es que «cada cuento [de Mundo animal] es un experimento narrativo que parte de una frase hecha» (Arce, 2016: 131). Esta frase hecha, articulación figurativa de una enseñanza o de una asociación de ideas ejemplarizante, se desterritorializa, se realiza, volviéndola literal, verosimilizándola. Pero, al hacerlo, alza la compuerta de un desarrollo que, en último término, conduce a la mudez, límite al que tiende la función de las ficciones de Kafka, que también está presente en la prosa de Di Benedetto. Pero lo interesante para lo que aquí nos ocupa es que este desarrollo se inicia precisamente en la identificación del nombre del animal en la inercia de la frase hecha, que el relato deshace. Es decir que, mientras en el caso de Kafka el protagonista tiende a la mudez y la prosa kafkiana puede ser entendida, desde la ley escondida tras un elemento arquitectónico, como pre-prosopopéyica, en el caso de *Mundo animal* Di Benedetto el proceso es inverso: se parte del epitafio del animal escrito en la lápida de la frase hecha —un tipo de ley distinto, cuyo autor es igualmente difuso, consuetudinario o el propio lenguaje quizá— para liberar al animal de este corsé mediante asociaciones de base metonímica, horizontales, como ha sabido ver Rafael Arce; pero también de raíz diafórica, como proponemos aquí. En Di Benedetto, la diáfora es post-prosopopeica. El ante la máscara en Kafka frente al tras, después de la máscara en Di Benedetto.

Diáfora y reterritorialización

En *Zama*, la gran novela del mendocino, este juego se confronta con una realidad primitiva —no la gauchesca de *Aballay*, sino la indígena en tiempos de la colonia española. En una reseña de *Zama*, el profesor Alfred Mac Adam compara y distingue la novela de Di Benedetto con «el espíritu» de *El corazón de las tinieblas*: la novela del mendocino se distinguiría de la de Conrad porque en *Zama* se redefine el «horror» que abraza y rechaza Kurtz, el protagonista conradiano:

> …it is no longer the inversion of civilized manners found in a primitive world, but the inhuman aspect of a reality created by Civilization itself. The invisible, inaccessible king in whose government Zama works is the hidden god of Di Benedetto's text, the creator of this Kafkaesque reality that denies the individual his right to an identity. The primitives have the advantage over their civilized governors: they know who they are. (Mac Adam, 1980: 77)

La distinción entre colonizadores e indígenas, que Mac Adam constata en *Zama* desde la lectura de Conrad, da cuenta precisamente del límite que el proceso civilizatorio traza creando una realidad «kafkiana»: es decir, un mundo en el que la mera presencia del límite presupone la ausencia de un poder que, no obstante, ejerce su influencia en la realidad delimitada y, por ello, ejerce un influjo pasmante en ella; un aterimiento que, no obstante, alberga un deseo de trascender la realidad atenazadora, desvistiéndola y re-creando una realidad absoluta, mítica, pero dislocada. Si nos fijamos en la breve parábola kafkiana *Wunsch, Indianer zu werden*, vemos precisamente en el «indio» la concreción del deseo de escapar de esta realidad kafkiana:

> Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf. (Kafka, 1994: 32)[2]

Esta breve parábola (cfr. Neumann, 2013), un párrafo tan solo, está compuesta por un número llamativamente escaso de sustantivos: *«Indianer», «Pferd(e)», «Boden», «Sporen», «Zügel», «Land», «Heide», «Pferdehals», «Pferdekopf».* Tres de ellos se repiten: *Pferd –«auf dem rennenden Pferde», «Pferdehals», «Pferdekopf»–*; *Sporen –«die Sporen», «keine Sporen»–; Zügel –«die Zügel», «keine Zügel».* Una repetición que evidentemente se debe a un tipo de énfasis, negativo, como se advierte del paso del artículo determinado al *Negativartikel* a través de dos verbos que tienen que ver con el despojar(se): *lassen* y *wegwerfen*. Esta ausencia, que es una inversión de la historia entendida como progreso, que es una vuelta a un origen soñado —el deseo de convertirse en indio— acaba en una metamorfosis a costa

2 Si uno fuera de verdad un indio, siempre alerta, y sobre el caballo galopante, sesgado en el aire, vibrara una y otra vez sobre el suelo vibrante, hasta dejar las espuelas, pues no había espuelas, hasta desechar las riendas, pues no había riendas, y por delante apenas veía el terreno como un brezal segado al raso, ya sin cuello ni cabeza de caballo. (Kafka, 2003: 27)

del caballo, una fusión del jinete deseoso de ser indio y el cuadrúpedo, que —tal y como lo insinúa el eco que provoca el texto en lectores europeos— da lugar a un origen extraño al de los pueblos originarios americanos: el del centauro. Esta transformación, que parte del uso negativo de la diáfora, es una variación del tema de la teología de la ausencia al que se refieren Deleuze y Guattari (1975: 79): el lector es sorprendido prejuzgando la imagen del pueblo originario americano visto por Kafka con el arquetipo clásico del centauro, reduciéndolo a punto de partida para la realización de un deseo que es la revitalización de un prototipo perdido, aunque conservado aún como fetiche; el «indio» es reducido a centauro potencial y así da pie a este breve texto.

Lo interesante para lo que aquí nos ocupa es que esta metamorfosis que se describe performativamente en el texto se hace precisamente a través de la iteración enfática (negativa) de sustantivos; es decir, a través de la figura de la diáfora. La diáfora, podríamos decir apropiándonos de la idea de reterritorialización que Deleuze y Guattari defienden en *Pour une littérature mineure,* es el resultado de una reterritorialización *retórica.* La deterritorialización a nivel de expresión, es decir, la opción por un alemán sobrio, el de Praga, se refleja también en el propio mecanismo que da lugar a la diáfora: la iteración. La repetición es la que da lugar al énfasis; pero también es una declaración de pobreza: se repiten términos, procediendo «à force de sécheresse et sobriété, de pauvreté voulue, poussant la déterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent plus que des intensités» (Deleuze/Guattari, 1975: 35); es decir, a falta de alternativa, se *crea esta alternativa modificando expresivamente el lenguaje.* Se recurre a lo que se tiene —cucarachas y empleados, por ejemplo, en el caso de *Die Verwandlung.* Pero, de esta manera, lo accidental pasa a convertirse en esencial, de modo que el protagonista kafkiano acaba perdiendo su autonomía. O más bien: acaba poniendo de relieve que el protagonista kafkiano carecía de autonomía desde un principio, porque solo viene determinado por la función que *representa* y que la narración acota, como si se tratara incluso de una indicación dramatúrgica (cfr. Vogl, 1990: 13). La prosa kafkiana desenmascara a este sujeto definido solo por su función, aunque se muestre como individuo: carece de identidad, está completamente alienado. Solo puede repetir; solo puede expresarse mediante aquello que repite. También mediante el baile de los artículos: así, por ejemplo, en una escena central de *Die Verwandlung* el *Ungeziefer* Georg se agarra al retrato —probablemente de su madre vestida de animal (con pieles)— como si fuera una última tabla de salvación en medio de la vorágine que lleva a madre y hermana a vaciar el dormitorio de Gregor en un acto de piedad de esta última: Georg coloca sobre el retrato su desagradable silueta para, literalmente, salvar el mueble, el único objeto que es capaz de retener. Lo interesante es

que este proceso pasa en los dos párrafos en cuestión por la repetición del sustantivo *«Bild»* sin recurrir a sinónimo alguno:

> Und so brach er denn hervor —die Frauen stützten sich gerade im Nebenzimmer an den Schreibtisch, um ein wenig zu verschnaufen—, wechselte viermal die Richtung des Laufes, er wußte wirklich nicht, was er zuerst retten sollte, da sah er an der im übrigen schon leeren Wand auffallend das Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame hängen, kroch eilends hinauf und preßte sich an das Glas, das ihn festhielt und seinem heißen Bauch wohltat. Dieses Bild wenigstens, das Gregor jetzt ganz verdeckte, würde nun gewiß niemand wegnehmen. […] Er saß auf seinem Bild und gab es nicht her. (Kafka, 1994: 165-166)[3]

La secuencia viene marcada por el paso de *«das Bild»* a *«dieses Bild»* a *«seinem Bild»*; es decir, del artículo al demostrativo y finalmente al posesivo: de esta forma el retrato se modifica, cambiando deícticamente la relación que tiene con el hijo-bicho, que, con cada nueva determinación desde el margen, adquiere matices distintos. Un recurso similar al que encontramos en el breve relato *Eine kaiserliche Botschaft,* donde se pasa del artículo indeterminado de *«eine Botschaft»* al determinado *«die Botschaft»* para desembocar en el sintagma *«die Botschaft eines Toten»,* que es pronominalizado –*«sie Dir»*–, performativamente, como si fuera un epitafio. Es mediante el aditamento aplicado desde los márgenes como se «enriquece» y a la vez determina la sobriedad expresiva en Kafka.

> Der Kaiser —so heißt es— hat Dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade Dir hat der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet. […] Der Bote hat sich gleich auf den Weg gemacht; […] Öffnete sich freies Feld, wie würde er fliegen und bald wohl hörtest Du das herrliche Schlagen seiner Fäuste an Deiner Tür. Aber statt dessen, wie nutzlos müht er sich ab; […] und stürzte er endlich aus dem äußersten Tor – aber niemals, niemals kann es geschehen – liegt erst die Residenzstadt

3 «Y así salió de pronto de su escondrijo —en la habitación contigua, las mujeres acababan de apoyarse en el escritorio para tomar aliento—, cambió cuatro veces la dirección de su marcha, sin saber muy bien qué debía salvar primero; cuando vio, colgado llamativamente en la pared ya vacía, el cuadro de la mujer envuelta en pieles, se arrastró presuroso hasta él y se pegó contra el vidrio, que lo sostuvo y alivió el ardor de su vientre. Al menos ese cuadro, que Gregor tapaba ahora totalmente, no se lo quitaría nadie. […] Él seguía aferrado a su cuadro y no pensaba entregarlo» (Kafka, 2003: 118s.).

> vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes. Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. – Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt. (Kafka, 1994: 280-282)[4]

Si pasamos ahora a *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto, constatamos, con Rafael Arce, que el volumen de relatos «es una máquina anti-metafórica, metonímica, catacrética: toma la vertical del sentido (del símbolo) y opera transmutándola en la horizontal del funcionamiento: (la metamorfosis de la imaginación verbal es correlativa de los procesos de metamorfosis animal-humano y humano-animal)» (Arce, 2016: 132).[5] A pesar de compartir el análisis de Arce, le sumaríamos un resorte, quizá nuclear, a esta máquina anti-metafórica: el de la diáfora. Tomemos un ejemplo, el inicio de uno de los cuentos centrales de *Mundo animal,* «Sospechas de perfección»:

> Creo yo que nada se me opuso porque, al entrar y en todos los sucesivos registros, hice poner que era maestro de vocación. Se pensó que mentía, porque allí nadie cree en la vocación, y como la mentira es una de sus formas de expresión normales, se me aceptó como uno de ellos. (Di Benedetto, 2009: 77)

La frase hecha del atributo «de vocación», una frase dictada, es desgranada, repitiendo el núcleo del complemento del nombre: «vocación» adquiere, al repetir la palabra, un matiz de ambigüedad: no solo la inclinación por un oficio determinado, sino también una trascendencia re-negada. Y, siguiendo el cuento, adquiere una connotación distinta, la del llamamiento, la de la convocatoria. Porque la historia de este vendedor de libros a gentes iletradas que decide organizar escuelas de lectura —pero no de escritura— acaba levantando suspicacias y temores entre los poderosos del lugar, hasta que deciden ajusticiarlo:

4 «El emperador —eso dicen— te ha enviado a ti, un individuo, un lamentable súbdito, una sombra diminuta refugiada ante el sol imperial en la más lejana de las lejanías, precisamente a ti te ha enviado el emperador un mensaje desde su lecho de muerte. […] [El mensajero] se puso en camino de inmediato; […] Si ante él tuviese el campo abierto, cómo volaría, y pronto oirías el espléndido golpeteo de sus puños contra tu puerta. Pero en vez de eso, ¡qué inútilmente se esfuerza! […] si al final se precipitara fuera por el portón exterior —aunque eso jamás podrá ocurrir, jamás—, solo tendría delante la capital, sede de la corte, el centro del mundo, repleta hasta los topes de sus propios desechos. Nadie logra penetrar allí, y menos aún con el mensaje de un muerto... Pero tú, sentado al pie de tu ventana, sueñas con él cuando cae la tarde» (Kafka, 2003: 202).

5 Cfr. también Yelin (2010) y Premat (2009), autores de los que Arce parte en su análisis.

> El ajusticiamiento pudo ser vulgar; no lo fue, no sólo por el punto en que se suspendió, sino por la realidad, novedosa, por lo menos para mí, del pelotón de ejecución. Era propiamente un pelotón: algo así como una pelota grande formada por millones de hormigas.
> Las hormigas y las gentes se saciaron cuando yo estaba en los huesos. Y al parecer se comprendió de inmediato que esas hormigas no podrían con mis huesos, porque en mi presencia se sugirió el empleo de perros, que no fue aceptado porque, oí decir, los perros no eran, en ese caso, un instrumento legal.
> Se difirió, pues, la consumación del ajusticiamiento hasta que llegara otro pelotón especializado. Yo, en huesos, pero con altivez adquirida por la conciencia de que les estaba dando un trabajo poco común, caminé hasta la celda. (Di Benedetto, 2009: 79)

En este breve pasaje del ajusticiamiento, son tres los sustantivos desterritorializados: el pelotón que pasa de formación a montón desordenado de apariencia esférica; las hormigas que migran desde su condición pasiva, de mero «dar forma» al pelotón, a ser identificadas con las gentes —hormiguitas a su vez de una sociedad despótica— y devorar activamente al reo, para, finalmente, ser señaladas por el demostrativo con el que se denuncia su incapacidad de ejecutar lo que se les pide; y, por último, los huesos, que, de la expresión hecha «estar en los huesos», pasan a denotar materia orgánica pero inerte que se resiste a la ejecución para signar por fin un nuevo estado, éticamente superior. Son tres casos de diáfora en un cuento que versa sobre desterritorializaciones de diverso tipo: la del que ingresa en una colectividad a la que llega como extraño, buscando integrarse en ella; la del reo encerrado; y la del que resiste y por su resistencia debe ser condenado a un destierro que es una sucesión de reterritorializaciones en espacios arcádicos de resonancias bíblicas —uno bañado por leche y otro por miel—.

Nos hemos detenido en un solo ejemplo, paradigmático de Mundo animal, pero podríamos aducir bastantes más. El animal liberado de la frase hecha —o por la operación liberadora que la pone literariamente, irónicamente en cuestión—, la transformación animal está casi indefectiblemente relacionada o con la enfermedad o con fantasías de desmembramiento, como ha observado Arce:

> …son ejercicios de ascesis extremos (como en el cuento de Kafka «El artista del hambre»). […] El cuerpo al límite de lo vivo, destruido y descuartizado, propone una alternativa entre la vida y la muerte como experiencia de no poder morir. El tuberculoso de «Mariposas

> de Koch» agoniza mientras las mariposas salen de su cuerpo. El narrador de «Amigo enemigo» se desvanece de asco, pero sobrevive y recupera el habla. El protagonista de «Nido en los huesos» pide que alguien azuce a los perros para morir como el mono. El de «Es superable» llega hasta las migas de pan que se doran al sol y espera la «muerte alada» de los pájaros. El de «En rojo de culpa» agoniza y contempla cómo las pulgas abandonan a los ratones muertos y se abalanzan sobre su carne caliente. En «Bizcocho para polillas», el narrador, que no puede ponerse ninguna ropa sin que las polillas lo dejen cada vez en harapos, termina por sucumbir ante ellas y, con una triquiñuela, logra que se coman una parte de su corazón mientras la restante palpita de agradecimiento. (Arce, 2016: 139)

Ejercicios de dislocación, por tanto, de de- y reterritorialización, que seguirán teniendo ecos en obras posteriores del mendocino. Tomemos un ejemplo más, de uno de los cuentos o de las *Novellen,* más celebrados de Di Benedetto: *Aballay.* En esta adaptación a una realidad gauchesca, fundacional de la literatura argentina, de un ejemplo tomado de la antigüedad europea, la de los estilitas, Di Benedetto narra cómo, tras escuchar el relato de un predicador, un gaucho decide imitar a los antiguos ascetas, pero a lomos de un caballo, del que se promete a sí mismo no descabalgar. Y así sus aventuras consistirán, en el fondo, en cómo evitar tener que poner pie a tierra a pesar de los avatares a los que se enfrente, el «preferiría no bajarme» de un Bartleby gauchesco. Aunque le persiga la culpa de un asesinato casi involuntario, se va ganando la fama de santón entre las gentes del lugar; una fama que contrasta con el respeto atávico que los indios sienten por él, al que no llegan a llamar «centauro», sino más gráficamente hombre-caballo. Hacia el final de esta historia, cuyo protagonista acaba, como el Gregor kafkiano, pegado a la tierra, hay un duelo con el hijo del asesinado por Aballay:

> Siempre piensa en el gurí que le hincó la mirada.
> Pasan años. Un día se encuentra con esa mirada.
> Sabe que el niño, hecho hombre, viene a cobrarse.
> Lo ha seguido, el mozo. Lo topa en un cañaveral.
> Podría parecer un santón de poca edad, en digno caballo. Trae templados los ojos, pero decididos. Igual que Aballay, está en harapos.
> Le comunica:
> —Lo he buscado.
> —¿Mucho tiempo ...?
> —Toda mi vida, desde que crecí.

> No pregunta, afirma:
> —Conoció a mi padre.
> Sería ocioso preguntarle quién es él y quién era su padre.
> Le pide:
> —Señor, eche pie a tierra. (Di Benedetto, 2009: 337)

Este ejemplo de diáfora se lleva a cabo con un baile de dislocación del artículo al deíctico del demostrativo en el caso «mirada», que, acompañada del demostrativo, adquiere un matiz siniestro. El cambio de persona entre el posesivo «mi» y el «su» que acompañan a «padre» en el pasaje citado es una suerte de máscara que evita el nombre del finado, por cuya identidad sería ocioso preguntar, enfatizándose así su condición de ausente. Sin embargo, por paradójico que resulte, esta ausencia resulta íntima precisamente por el ejercicio retórico del recurso a la diáfora. Y esta intimidad implica un juicio, en la línea de lo que Kafka le escribe a Felice en 1917 y que aquí recogemos de una carta a Max Brod en la que el autor de *La metamorfosis* copia el siguiente pasaje:

> Wenn ich mich auf mein Endziel hin prüfe, so ergibt sich, daß ich nicht eigentlich danach strebe ein guter Mensch zu werden und einem höchsten Gericht zu entsprechen, sondern, sehr gegensätzlich, die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft zu überblicken, ihre grundlegenden Vorlieben, Wünsche, sittlichen Ideale zu erkennen und mich dann möglichst bald dahin zu entwickeln, daß ich durchaus allen wohlgefällig würde und zwar – hier kommt der Sprung – so wohlgefällig, daß ich, ohne die allgemeine Liebe zu verlieren, schließlich als der einzige Sünder, der nicht gebraten wird, die mir innewohnenden Gemeinheiten offen, vor aller Augen ausführen dürfte. Zusammengefaßt kommt es mir also nur auf das Menschen- und Tiergericht an und dieses will ich überdies betrügen, allerdings ohne Betrug. (Kafka/Brod, 1989: 178).[6]

6 «Si me examino a mí mismo en lo que respecta a mi objetivo último, lo que resulta es que en realidad no aspiro a llegar a ser un hombre bueno y a satisfacer las exigencias de un tribunal supremo, sino, muy al contrario, a abarcar con mi mirada toda la comunidad humana y animal, a conocer sus predilecciones básicas, sus deseos, sus ideales morales, a reducirlos a preceptos sencillos y a desarrollarme a mí mismo lo más pronto posible en esa dirección, de tal manera que llegue a ser grato absolutamente a todos, tan grato (aquí reside la incoherencia) que, sin perder el amor general, acabe teniendo derecho, como único pecador que no es quemado en la hoguera, a perpetrar abiertamente, ante los ojos de todos, las ruindades que en mí habitan. En resumen, lo único que me importa es, por lo tanto, el tribunal humano, y ese tribunal quiero encima engañarlo, aunque sin engaño verdadero». (Kafka, 2024: 251).

Menschen- und Tiergericht: lo que juzga en este espacio liminar es *repetido*; y al repetirlo, varía: principio diafórico, iteración y variación en un mismo movimiento: el del gesto que juzga lo que desde un principio ya estaba condenado, prejuzgando irónicamente hasta el propio tribunal al que se pretende engañar sin engaño, en una iteración —que se antoja infinita— de la condena. En este juego de mostración y ocultación se inscriben los relatos de animales tanto de Kafka como de Di Benedetto, en los que las formas de la fábula y el bestiario son utilizadas como vías de transmisibilidad de una verdad ausente (Yelin, 2010: 263).

Conclusión

A pesar de las diferencias apuntadas entre Di Benedetto y Kafka, sí que podemos afirmar que un denominador común entre ambos es el concurso de iteración y ausencia, o de ausencia por un ejercicio de iteración, en el que primero solo varían los artículos y finalmente, en el límite, solo quedan pronombres. Un denominador común que apunta a una cuestión crucial, evidenciada, como muy tarde, tras la lectura que Jacques Derrida hace de Kafka: en Kafka (y, por ende, en el mendocino) se invierten los términos habituales en un juicio; no es la historia la que motiva la sentencia dictada, sino que es la condena previa, sin pecado original, la que motiva, la que prejuzga, la historia.[7] Una historia que se reduce a un cúmulo de explicaciones; o un intento de hacerlo, imposible por la reducción al absurdo que supone. En el caso de Di Benedetto, lo juzgado es especialmente el lenguaje fosilizado en la frase hecha que la narración libera. De modo análogo al que apunta el quiasmo kafkiano —ejemplo del «*Denkgesetz der „Umkehrung"*» según Neumann (Neumann, 1968: 703)—: «Wer sucht, findet nicht, aber wer nicht sucht, wird gefunden.» (Kafka *apud* Neumann, 1968: 703). Las paradojas kafkianas y los juegos dibenedittianos dibujan los contornos de espacios —el interior kafkiano, el espacio abierto tras las frases hechas de los relatos de Di Benedetto— pre-signados por la mudez: la prosopopeya opera en las relaciones entre hombre y animal tanto en los relatos kafkianos como en los del mendocino Di Benedetto. No hay antropomorfización, porque eso implicaría una identidad o identificación sustancial entre ser humano y animal; en su lugar, lo que en Kafka y Di Benedetto nos encontramos es más bien la adscripción de una máscara humana al animal; es decir, algo

7 Cfr. también la observación de Deleuze y Guattari de que, en Kafka, *«les écrits précèdent la loi,* loin d'en être l'éxpression nécessaire et dérivée» (Deleuze/Guattari, 1975: 82).

ajeno al animal y que presupone a lo humano como dado previamente para permitir esta operación, este acto que es figura (cfr. De Man, 2007). Pero nada impide que concurra la operación inversa: que sea el animal quien le confiera la máscara al humano. Lo que está en cuestión es qué es máscara, qué es cara: es la entidad lingüística que convierte a lo humano y a lo animal en intercambiables porque son repetibles; pero también en interdependientes, difuminando (por vía de la relación diafórica que en el fondo late en estas operaciones) la diferencia genérica que se supone que impera entre el hombre y el animal. En esto consiste realmente el *de-facement* demaniano: en el despojo de la cara previa que todo acto de «dar cara» presupone implícitamente (cfr. De Man, 2007: 157s.). Es decir: en el fondo estamos ante una catacresis (Arce, 2016: 132). A lo que se le añade —para aumentar la complejidad de esta red de relaciones, de esta coalescencia— la dimensión temporal de la metamorfosis, la metamorfosis como tiempo articulado (cfr. Harzer, 2 y 26ss). Tanto la metamorfosis como la coalescencia de hombre y animal expresada por la catacresis de la prosopopeya desarrollada diafóricamente en Kafka y Di Benedetto apuntan a un problema de base más inquietante: el carácter ficcional —porque enfático— de toda deixis; y, por ende, su capacidad de intimidad y, al mismo tiempo, de reducir a ausencia, a pronombre, a los sustantivos de sus diáforas, meros acompañantes de la variación de demostrativos y posesivos.

En su conocido ensayo sobre el lenguaje, Heidegger interpreta el poema *Una noche de invierno* de Georg Trakl como un ejemplo del hablar puro que comienza invocando, a un tiempo, el mundo y las cosas, lo lejano y lo cercano. Un nombrar conjunto que, sin embargo, no confunde, y, así, identifica en el «entre» (zwischen) la intimidad o intrarepercusión *(Innigkeit)* que aúna sin confundir al mundo y a la cosa: la «di-ferencia» o «intercisión» *(Unter-Schied).* Una inter-cisión que no disgrega porque descansa a su vez en una interioridad propia, unificadora: la diáfora, que Heidegger define como *«durchtragender Austrag»*, que podría traducirse bien como «ex-portación trans-portante» o bien como «ilación traslativa» (Heidegger, 2018: 22). El principio diafórico, sería, por tanto, un paradigma sui generis que, extrapolado al lenguaje en general, apunta también a la concomitancia de un carácter inquietantemente antagónico, por el que toda palabra, proposición o enunciado conllevan la posibilidad de ser repetidos «en la forma misma de su Otro-sentido, su «en-contrar-sentido» e incluso su sinsentido, el de la Repetición que puede erosionar el significado hasta borrarlo» (Cuesta Abad, 2001: 122). Este es el punto en el que inciden Deleuze y Guattari, a nuestro juicio, con su defensa de la literatura menor ganada por erosión: que, si neutralizamos el gesto heideggeriano, imbuyéndolo de realidad, quizá dé pie a una idea de capacidad mítica

de las prosas de la literatura menores, que podría verse o deducirse de la incorporación que en la diáfora se hace de los significados previos; la diáfora tiende a ser genealogía de la inquietud que presigna lo íntimo, en tanto que resultado de una horadación. Como si se tratase de un epitafio o de una máscara en sentido arendtiano: persona animal —por ceñirnos a los casos de Kafka y Di Benedetto— entendida también como el *per-sonare* (a través de la diáfora) (cfr. Arendt, 1975) desde o tras lo prosopopeico; Kafka y Di Benedetto, respectivamente. Ambos señalan y parecen preguntar al recurrir a la deixis con la que indican el límite que nos separa de aquello que nos prejuzga: ¿podemos sostener con evidencias la certeza que expresamos en todo gesto deíctico? Ese animal, ¿es realmente animal?; ¿está aquí?; ¿cuál es su ahora del proceso metamórfico que la diáfora le impone, apuntando enfáticamente a la prosopopeya y en virtud de un acto de lenguaje? ¿Hasta qué punto es consistente un acto demostrativo en un contexto metamórfico o que está transido de metamorfosis? ¿Qué tipo de intimidad animal signa la diáfora?

La cuestión teórico-literaria que aquí late en el fondo es si la diáfora —la repetición de una misma palabra ya empleada dotándola de un matiz distinto— no sirve de base o herramienta interpretativa para captar *en movimiento* —para sorprender— el proceso de apropiación, de reformulación de los mitos —entendidos, con Lévi-Strauss, como modelos de organización de aporías sociales; una apropiación que transforma los mitos así entendidos en modelos narrativos que de alguna manera contengan las disensiones, las fricciones sociales de las que surgen los relatos míticos. En *Arbeit am Mythos*, Hans Blumenberg llamó «absolutismo de la realidad» a esta preminencia de lo real en sociedades arcaicas (Blumenberg, 1990: 9ss): la cuestión sería si lo diafórico puede ser entendido como un modo de recrear este absolutismo de la realidad y si, precisamente por ese motivo, puede convertirse en la evidencia momentánea de la manifestación instantánea de lo general en lo particular de la que hablaba Hegel. Porque la diáfora, la *distinctio* quintiliana, es precisamente un tipo de énfasis. La cuestión —lo que estaría en cuestión— es si el doble movimiento iterativo y enfático que caracteriza a la diáfora es el que también operaría en una recepción del mito tal y como hemos descrito y reflejado más arriba en la referencia de Gerhard Neumann a Lyotard: una recepción que no sería tanto metafórica como diafórica: palabra a palabra se repite, desmenuzado, el gran relato del sustrato mítico, para variarlo y para motivar, con esta variación, un tipo de énfasis estético desde el punto de vista hegeliano. El mito, así entendido, es condición de posibilidad de la literatura menor; una literatura que habría que entender como el resultado de la perversión de la tradición, pero sin dejar de insistir en aquello que con-figura a los mitos recreando literariamente la primacía de lo real que los protagonistas kafkianos y dibenedettianos parecen constreñidos a tener que aceptar.

Bibliografía

Obras citadas de Franz Kafka

Kafka, Franz (1994). *Drucke zu Lebzeiten.* Hans-Gerd Koch, Wolf Kittler y Gerhard Neumann, eds. Fráncfort del Meno: S. Fischer.

Kafka, Franz (2003). *Obras completas. Vol. 3: Narraciones y otros escritos.* Jordi Llovet, ed. Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar, trads. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2024). *Obras completas. Vol. 5: Cartas 1914-1920*. Jordi Llovet, ed. Carlos Fortea, trad. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Kafka, Franz/Brod, Max (1989). *Eine Freundschaft (II). Briefwechsel.* Malcolm Pasley, ed. Fráncfort del Meno S. Fischer.

Obras citadas de Antonio Di Benedetto

Di Benedetto, Antonio (2009). *Cuentos completos.* Jimena Néspolo y Julio Premat, eds. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Obras consultadas

Adorno, Theodor W. (1962). *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad.* Manuel Sacristán, trad. Barcelona: Ariel.

Allemann, Beda (1998). *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas.* Diethelm Kaiser y Nikolaus Lohse, eds. Gotinga: Wallenstein.

Arce, Rafael (2016). «Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo Animal* de Antonio Di Benedetto». *Acta Literaria* 52, 125-144.

Arendt, Hannah (1975). «Sonning Prize speech, Copenhagen, Denmark, 1975». *Hannah Arendt Papers: Speeches and Writings File, -1975; Essays and lectures.* Library of Congress. Manuscrito. https://www.loc.gov/item/mss1105601305/ (31.01.2025)

Bänziger, Hans (1979): «Das namenlose Tier und sein Territorium. Zu Kafkas Dichtung *Der Bau*». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 53, 300-325.

Barbera, Sandro (2010). *Guarigioni, rinascite e metamorfosi: Studi su Goethe, Schopenhauer e Nietzsche.* Florencia: Le Lettere.

Beissner, Friedrich (1983). *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1977). *Gesammelte Schriften, Band II.3: Aufsätze, Essays, Vorträge.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans (1990). *Arbeit am Mythos.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Cuesta Abad, José Manuel (2001). *La escritura del instante: una poética de la temporalidad.* Madrid: Akal.

Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure.* París: Minuit.

De Man, Paul (2007). *La retórica del romanticismo.* Julián Jiménez Heffernan, trad. Madrid: Akal.

Fingerhut, Karlheinz (1969). *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas.* Bonn: Bouvier.

Guntermann, Georg (1991). *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben: Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors.* Tubinga: Niemeyer.

Harzer, Friedmann (2000). *Erzählte Verwandlung: Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr).* Tubinga: Niemeyer.

Heidegger, Martin (2018). *Unterwegs zur Sprache*. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann.

Mac Adam, Alfred J. (1980). «Review of *Zama* by Antonio Di Benedetto». *World Literature Today*, vol. 54, núm. 1, 77.

Menke, Bettine (2000). *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka.* Múnich: Fink.

Neumann, Gerhard (2011). *Verfehlte Anfänge und offenes Ende. Franz Kafkas poetische Anthropologie.* Múnich: Carl Friedrich von Siemens Stiftung.

Neumann, Gerhard (2013). *Kafka-Lektüren.* Berlín: de Gruyter.

Premat, J. (2009). Lo breve, lo extraño, lo ajeno. En: A. Di Benedetto, *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 5-31.

Starobinski, Jean (2016). *La beauté du monde.* Paris: Gallimard.

Vogl, Joseph (1990). *Ort der Gewalt Kafkas literarische Ethik*. Múnich: Fink, 1990.

Yelin, Julieta (2010). «Kafka en Argentina». *Hispanic Review,* vol. 78, núm. 8, 251-273

Elementos kafkianos en la novela *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite

Francisca Roca Arañó

Carmen Martín Gaite (1925-2000) es una de las figuras más destacadas de la literatura española del siglo xx, autora de una obra vasta que abarca la novela, el ensayo y la crítica literaria. A lo largo de su trayectoria, su escritura se caracterizó por un interés constante en la memoria, la introspección y la reflexión sobre la literatura. *El cuarto de atrás* (1978) se inscribe dentro de esta tradición, constituyendo una de sus novelas más singulares y personales, donde convergen la ficción, la autobiografía y la metaliteratura.

Publicada tras la muerte de Franco, *El cuarto de atrás* responde a la necesidad de la autora de reconstruir su propia historia y la de su generación, marcada por la dictadura franquista. La narración se adentra en un juego de evocaciones que desdibujan las fronteras entre realidad y ficción, memoria y ensoñación.

En el contexto de la obra de Martín Gaite, esta novela representa una evolución en su exploración de lo autobiográfico y lo fantástico. Si bien en novelas anteriores como *Entre visillos* (1958) había abordado el papel de la mujer en la sociedad franquista desde una perspectiva realista, aquí introduce una estructura más libre y simbólica, que le permite expresar de manera más profunda sus inquietudes sobre la memoria, la identidad y la literatura. *El cuarto de atrás* se erige, así, como una obra fundamental dentro de su producción y un testimonio literario imprescindible sobre la España de la posguerra.

La obra combina, como veremos, elementos de varios géneros: del libro de memorias, la reflexión sobre la literatura y la novela fantástica. La estructura clásica de la novela de misterio y terror enmarca la novela, sobre todo al principio:

> En una noche de tormenta; una mujer está sola en su apartamento. De repente, suena el teléfono. Es la llamada de un desconocido,

> que pronto aparece a la puerta de la mujer, todo vestido de negro. Si bien una imaginación convencional fuera capaz de transformar esta escena inicial en novela de detectives o cuento de horror, muy pronto descubre el lector que se trata de algo totalmente diferente. Pues la protagonista, la mujer que está sola, es una escritora que se parece mucho a Carmen Martín Gaite, y el hombre misterioso no viene a matarla ni a violarla, sino a entrevistarla y más a inspirarla a que medite sobre el significado de su escritura y creatividad (Gould Levine, 1990: 14).

La mujer, cuyo nombre en la novela se reduce a la inicial C., establece un diálogo con el hombre de negro que la llevará a explorar sus recuerdos y sumergirse en momentos de su vida y de la historia de España durante la dictadura franquista, combinando el carácter testimonial con el introspectivo.

El proyecto de Martín Gaite de elaborar un libro de memorias tras la muerte de Franco adoptó un enfoque fantástico gracias al estímulo que supuso para ella la lectura de la *Introducción a la literatura fantástica* del teórico literario Tzvetan Todorov, publicada en francés en 1970. La obra de Todorov aparece como objeto explícito en varios momentos de *El cuarto de atrás*. Al principio de la novela, el libro cae al suelo y hace tropezar a la protagonista y narradora:

> Ahí está el libro que me hizo perder pie: *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, vaya, a buenas horas, lo estuve buscando antes no sé cuánto rato, habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre; es de esos libros que te espabilan y te disparan a tomar notas, cuando lo acabé, escribí en un cuaderno: «Palabra que voy a escribir una novela fantástica», supongo que se lo prometía a Todorov, era a mediados de enero, cinco meses han pasado, son proyectos que se encienden como los fuegos fatuos, al calor de ciertas lecturas (Martín Gaite, 2023: 96s)

Como irá quedando de manifiesto, la novela fantástica prometida se irá gestando a medida que avanza la narración que estamos leyendo. En un lugar determinado de la habitación, debajo del sombrero negro que el visitante llevaba al entrar y ha dejado sobre la mesa, crece el montón de folios a lo largo de la obra, hasta que al final, «el sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos» (Martín Gaite, 2023: 276), que constituyen *El cuarto de atrás*, una novela que parte de la sensación de la protagonista de no estar segura sobre si ha soñado esa historia.

En el libro de Todorov que aparece en la obra se exponen tres categorías principales dentro del género fantástico: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico puro.

En la categoría de lo maravilloso, los eventos sobrenaturales se presentan como algo natural dentro del mundo del relato, sin que los personajes o el narrador cuestionen su veracidad. Un ejemplo sería un cuento de hadas donde las criaturas mágicas son aceptadas como parte del universo narrativo sin cuestionamientos.

En una narración en la esfera de lo extraño los eventos sobrenaturales son presentados como algo inusual o fuera de lo común dentro del mundo narrativo, lo que genera dudas e inquietudes tanto en los personajes como en el lector. Sin embargo, al final de la historia, se proporciona una explicación racional que desmitifica lo sobrenatural. Por ejemplo, un relato en el que los personajes experimentan sucesos extraños que luego son revelados como ilusiones, trucos o malentendidos.

La categoría de lo fantástico puro es la más compleja y desafiante, según Todorov. Se caracteriza por la presencia de eventos sobrenaturales que desafían la explicación racional, pero que nunca se confirman ni se refutan de manera definitiva dentro del texto. Todorov sostiene que la ambigüedad es esencial en lo fantástico puro, ya que tanto los personajes como el lector permanecen en un estado de incertidumbre sobre la naturaleza de lo sobrenatural. Ejemplos de este tipo de relatos incluyen obras como *La metamorfosis* de Franz Kafka, donde el protagonista se transforma en un insecto sin que se ofrezca una explicación clara o definitiva sobre este suceso.

En *El cuarto de atrás* no se acaba de distinguir qué es realidad y qué es ensoñación, lo que permite afirmar, tal como lo hace Martínez Salazar (2019: 580) que Martín Gaite sigue en su novela, como una alumna aplicada, la descripción de Todorov de lo fantástico puro. Esta ambigüedad no solo recorre todo el relato, sino que lo deja abierto, sin una solución clara al enigma planteado. La propia Martín Gaite lo explica de la siguiente manera:

> El argumento es simple: la narradora totalmente identificada con la autora (ya que todas las cosas que cuenta coinciden con mi propia biografía) se mete en la cama, trata en vano de dormirse, hojea un libro de Todorov, y finalmente parece que cae dormida. Posteriormente (¿despierta o en sueños?) es interpelada por una persona que la telefonea desde el bar de abajo, en nombre de una entrevista que la narradora parece haber prometido a este desconocido, pues se trata de un hombre. La conversación entre él y la narradora abarca casi el total de la novela, interrumpida solamente por una larga conversación telefónica con una mujer que se supone que es la amante o la mujer del visitante, y digo «se

> supone» porque nada de lo que ocurre queda del todo claro. Al final del capítulo sexto, posiblemente dentro de su propio sueño la narradora cae dormida una vez más. Cuando se despierta, el visitante ha desaparecido y ella decide que todo ha sido un sueño. Pero la situación permanece ambigua cuando la hija de la narradora descubre una cajita dorada que el visitante ha olvidado sobre una bandeja. (Martín Gaite, 2002: 259).

Incluso como para descartar cualquier suposición que implique la existencia de un posible factor distorsionante de la realidad por parte de la protagonista, la hija de esta le pregunta si ha consumido anfetaminas, lo que C. no recuerda (Martín Gaite, 2023: 272). No podemos saber, por tanto, si se ha tratado de un sueño; además de la cajita dorada, que contenía unas pastillas para avivar la memoria, en el cuarto de estar siguen la bandeja y los dos vasos, restos de la visita de Alejandro, el hombre de negro. Todo el relato está dominado por la ambigüedad y la incertidumbre.

«Kafka», dice Todorov, «trata lo irracional como parte del juego: todo su mundo obedece a una lógica onírica que nada tiene que ver con lo real [...]; lo que era una excepción en el cuento fantástico deviene la regla en Kafka» (Todorov *apud* Alazraki, 1983: 26). Todorov subraya la renovación que los textos de Kafka suponen en el género fantástico: «el relato fantástico clásico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural, pero *La Metamorfosis*, afirma Todorov, parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural» (Todorov *apud* Alazraki, 1983: 26). En este sentido, Martín Gaite, al igual que Kafka, utiliza la irrupción de lo onírico para cuestionar la lógica convencional de la vida diaria. En *El cuarto de atrás* construye una narración en la que predomina una lógica onírica que desafía cualquier intento de encasillarla dentro de los parámetros del realismo convencional. Desde el inicio, el encuentro entre la narradora y el misterioso personaje de negro establece un tono ambiguo y enrarecido, donde los límites entre la vigilia y el sueño se difuminan.

Uno de los rasgos más evidentes de esta lógica onírica es la forma en que los acontecimientos se encadenan sin una causalidad estricta. Los objetos y personajes aparecen y desaparecen con una fluidez que recuerda la estructura de los sueños, donde la continuidad narrativa no se rige por la lógica del mundo real, sino por asociaciones subjetivas y simbólicas. Por ejemplo, el propio cuarto de atrás funciona como un espacio mental y emocional más que físico, evocando recuerdos y elementos de la infancia de la narradora, sin que quede claro si es un lugar real o una construcción de la memoria.

Asimismo, el personaje masculino que visita a la protagonista carece de un nombre definido y parece fluctuar entre distintas identidades. Su papel dentro de la historia no responde a un desarrollo realista, sino que actúa

como un catalizador de la conversación y la reflexión de la narradora. Esta interacción es un claro reflejo de los diálogos propios de los sueños, donde los interlocutores no tienen que seguir normas lógicas estrictas y pueden representar ideas o figuras simbólicas.

La falta de realismo en la trama no se percibe como una anomalía, sino que se asimila con naturalidad dentro del universo narrativo de la novela. Martín Gaite consigue que la irrealidad conviva con lo cotidiano, creando una atmósfera en la que el lector acepta sin cuestionamientos los elementos más desconcertantes. Así, el relato fluye en una dimensión en la que los recuerdos, las lecturas y las ensoñaciones se entremezclan sin que haya una frontera clara entre ellos, generando una sensación de atemporalidad y suspensión de la lógica ordinaria. Así, las píldoras que el hombre de negro ofrece a C. «avivan la memoria, pero también la desordenan, algo muy agradable» (Martín Gaite, 2023: 184). *El cuarto de atrás* se aleja de esta manera del realismo tradicional y se adentra en una lógica onírica que impregna toda la novela. La falta de causalidad lineal, la presencia de un personaje misterioso de identidad fluctuante y la constante fusión entre realidad y memoria hacen que la trama adquiera un carácter irreal que, lejos de resultar incoherente, se integra de manera orgánica en el discurso narrativo.

Alazraki sitúa la obra de Kafka en un tipo de fantástico en el que se rompe con los esquemas del fantástico tradicional que había perdurado en la época victoriana, dejando a un lado las historias de vampiros y fantasmas, para abrir paso a una literatura pseudofantástica o neofantástica, donde generar miedo ya no es el componente principal: lo ominoso cede paso a lo onírico y este, a su vez, a la trasgresión de la realidad: la realidad de uno mismo (Alazraki, 2001: 275). Partiendo de la postura todoroviana de que la literatura del siglo xx ya no es fantástica, y tratando de enmarcar autores como Borges, Cortázar y al mismo Kafka en algún género, Alazraki asume el término neofantástico para referirse a aquellos textos que no intentan «devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo xix—, sino esfuerzos orientados a intuirla y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida» (Alazraki, 2001: 276). Esta cualidad del género neofantástico se manifiesta asimismo en la novela de Martín Gaite. En *El cuarto de atrás* la autora utiliza lo fantástico no para destruir la realidad, sino para abrir una puerta hacia una comprensión más profunda de ella. El recurso fantástico en la novela no actúa como un elemento disruptivo que desmorona la realidad establecida, sino que funciona como un medio para revelar las múltiples capas que la componen. La irrupción de lo extraordinario invita al lector a cuestionar la aparente solidez de la vida cotidiana y a explorar dimensiones internas, como la memoria, la subjetividad y los estados

emocionales, que permanecen ocultos tras la fachada racional. Más allá de la lógica convencional, Gaite se distancia del enfoque devastador del género fantástico del siglo XIX al integrar lo sobrenatural de forma sutil y orgánica. En lugar de imponer una disrupción que choque contra la cotidianidad, lo fantástico en *El cuarto de atrás* se presenta como una extensión natural de la experiencia humana, permitiendo que lo irracional se combine con lo real para ofrecer una visión más completa del mundo. Este proceso de trascendencia revela que la realidad no es un ente fijo y monolítico, sino un entramado complejo donde la razón convive con lo inexplicable, lo simbólico y lo emotivo.

Toda la trama exhibe una falta de realismo que se percibe como algo natural, dentro de la cotidianeidad, e incluso recomendable, ya que propicia la liberación de los opresivos parámetros socioculturales del mundo de su infancia y juventud bajo la dictadura franquista. Esta nueva realidad puede verse en la naturalidad con que se expone la intimidad que se establece entre la protagonista y el atractivo hombre de negro periodista-diablo, o en la facilidad con que se rompen las barreras espacio-temporales.

La elasticidad espacio-temporal refleja también ecos kafkianos. La amplitud de los recuerdos se expande a lo largo de años, mientras que en el mundo físico apenas parecen pasar unos minutos. Durante el período de las diez de la noche a las cinco de la madrugada, que es lo que dura la visita del hombre de negro, se despliegan todos los recuerdos comprimidos durante cuatro décadas de congelación temporal. La secuencia deja atrás la linealidad, adaptándose a la yuxtaposición de la mente humana: «el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía, no se fíe de las piedrecitas blancas» (Martín Gaite, 2023: 192) afirma el hombre de negro refiriéndose al cuento de Pulgarcito de Perrault.

Desde el inicio de la novela se introducen elementos que provocan extrañeza: la confusión entre sueño y realidad, la pérdida de orientación y la distorsión del espacio, en la que un lugar familiar como el dormitorio se convierte en un mundo invertido. A este conjunto se suma un tercer componente: la aparición de un hombre de negro, precedido por la presencia impactante de una enorme cucaracha. En definitiva, el hombre de negro simboliza la intriga y el misterio que impregnan la obra, creando un ambiente repleto de suspense y simbolismo. Su presencia en la historia despierta la curiosidad del lector y contribuye a la atmósfera surrealista y enigmática que caracteriza al relato. En algunos momentos la presencia del hombre de negro le parece a la narradora-protagonista el único referente real que tiene, por eso dice que «su presencia es el único asidero real en estos momentos, no podría resistir que una nube de humo lo arrebatara de mi campo visual» (Martín Gaite, 2023: 179). En otros momentos, su

presencia le parece algo más propio de un sueño o un cuento: «De pronto me parece como un prestidigitador, puede sacar cualquier cosa de debajo del sombrero» (Martín Gaite, 2023: 180).

La identidad del hombre de negro se ha interpretado desde diferentes perspectivas. Hay una actitud lúdica con respecto a su figura. La autora nos ofrece pistas que despistan, que apuntan a diferentes posibilidades. Según Martínez Salazar (2019: 602), se podría identificar con el propio Kafka. O con Todorov. Se ha sugerido que personifica al diablo, una interpretación respaldada por un grabado al que la autora hace referencia, el cual se encuentra en su dormitorio y representa al diablo visitando a Lutero: «Hay indicios que respaldan esta idea: su presencia es inquietante y misteriosa, reminiscente de Mefistófeles; sostiene conversaciones hipnotizantes con constantes alusiones al caos y al sensualismo» (Pineda, 2001: 4). Además, plantea la pregunta a C. en el capítulo IV: «¿Cree usted en el diablo?» (Martín Gaite, 2023: 176). Otros estudiosos de la obra de Gaite han visto en él al interlocutor ideal, necesario para la elaboración de cualquier obra literaria, y del que tanto ha hablado ella en sus ensayos. Otros, siguiendo al psicoanalista Lacan, lo interpretan como ese «otro yo del inconsciente que se confronta con la parte consciente de nuestro ser» (Martín Gaite, 2002: 260). Por otro lado, el nombre del hombre, Alejandro, es el mismo que el de un personaje de la novela rosa que la protagonista escribió con una compañera del Instituto, y que también iba vestido de negro. Además, una llamada de teléfono de Carola, presunta compañera del hombre de negro, muestra otra cara de este, un hombre que vive en un cuchitril y la maltrata, lejos de la persona «distante y educada» (Martín Gaite, 2023: 236) con la que C. ha estado hablando. «Lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos» (Martín Gaite, 2023: 236), afirma la autora/narradora en la novela.

El hombre de negro es el principal recurso para configurar el género fantástico al que pertenece la obra. Su presencia se asemeja, en cierta medida, a aquellas visitas inesperadas que la protagonista anhelaba en su infancia, el elemento sorpresa que rompiera con la insipidez de la rutina: «Escribí varios ejercicios de redacción sobre ese tema de la visita inesperada, y algunos no me quedaron mal del todo, desde entonces he venido asociando la literatura con las brechas en la costumbre» (Martín Gaite, 2023: 155). Una de las ideas que articula la narrativa y el pensamiento de Carmen Martín Gaite es la de las grietas que unen lo cotidiano con lo extraño, esas «brechas en la costumbre» por donde se cuelan el extrañamiento, la inquietud e incluso el miedo, sobre las que habló en 1990, con motivo de un simposio sobre literatura fantástica en El Escorial. Allí decía:

> Yo definiría lo fantástico, en un primer intento de captar su esencia, como una brecha en la costumbre, como algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación, un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca —y eso es lo importante— un nuevo punto de vista, un impulso sin control, una perplejidad, algo, en fin, que llama nuestra atención con guiños inhabituales invitándola a salir de su letargo […]; algo que transforma nuestra percepción del mundo —como si se miraran las cosas por su revés— y que exige una interpretación. (Martín Gaite, 1993: 158)

El hombre de negro hace las preguntas adecuadas para que la narradora acerque los recuerdos del pasado al presente, para que la ayude a seleccionar aquellos fragmentos de la memoria capaces de transmitir la singularidad de lo personal. Un entrevistador que cuestiona de una forma que no merece respuestas convencionales, que la incita a perder el miedo, a aceptar la incertidumbre frente a lo razonable en un doble sentido: en su propia vida personal y la manera de interpretarla y también en su quehacer literario: «Observamos que la protagonista tiene deseos de superar sus miedos antiguos, miedos culturales, miedos franquistas: el miedo al desorden, a la suciedad, el miedo a la tormenta, el miedo a las cucarachas, el miedo al miedo» (Casorrán Marín, 2006: 55). La novela va mostrando el miedo de C. a salir del mundo pautado del sistema social franquista, a abandonar caminos prefijados, su miedo a lo que provoca lo excepcional:

> Yo pensaba que también podía ser heroico escaparse por gusto, sin más, por amor a la libertad y a la alegría […] y suponía una furtiva tentación imaginar cómo se transformarían, libres del alcance de las miradas ajenas, las voces, los rostros y los cuerpos de aquellos enamorados audaces que habían provocado, con su fuga, la condena unánime de toda la sociedad, los imaginaba en mis sueños y admiraba su valor, aunque no me atrevía a confesárselo a nadie. Como no me atrevería nunca a fugarme a la luz del sol, lo sabía, me escaparía por los vericuetos oscuros y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía, cada cual ha nacido para una cosa (Martín Gaite, 2023: 152).

La tensión entre la atracción y el miedo al abandono de la lógica de lo real de la protagonista es una constante a lo largo de *El cuarto de atrás.* El hombre de negro la exhorta a escapar de la lógica, a dejarse llevar por la ensoñación y la imaginación: «Usted es una fugada nata […] No se

lo habrán dicho, pero es evidente. Y además no tiene nada de malo, lo único malo, vamos, malo para usted es que se pretenda justificar» (Martín Gaite, 2023: 198). La incita a admitir la irrupción de la irrealidad en la realidad sin cuestionarlo: «cosas raras pasan a cada momento […] Se nos hace duro admitir que ellas tienen su propia ley […] No hay nada que no esté trastornado por el azar» (Martín Gaite, 2023: 180).

También la desafía a no temer al caos, al desorden total, a mirar al cuarto de atrás, «revuelto pero acogedor» (Martín Gaite, 2023: 143). El cuarto de atrás es un lugar físico, la habitación en la casa de Salamanca de sus padres donde aprendió a «leer y a jugar» (Martín Gaite, 2023: 166), pero la protagonista también se lo imagina como «un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenada de la mente por una cortina, que solo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y solo cuando quieren, no sirve hostigarlos» (Martín Gaite, 2023: 169). Para escribir el libro de memorias proyectado, tendrá que tomar las píldoras que le ofrece el hombre de negro:

> —No lo escriba en plan libro de memorias.
> —Ya, ahí está la cuestión estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos.
> —O de desenhebrarlos.
> —Me tendrá que dejar la cajita de píldoras.
> —Es suya, se la pensaba dejar.
> […]
> —Gracias. Ahora sí que voy a escribir el libro.
> Enseguida de decirlo, pienso eso mismo que le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una? (Martín Gaite, 2023: 202)

En el libro, que es el que estamos leyendo, habrá, por tanto, además de reflexiones metaliterarias, fantasía, humor y una evocación de los recuerdos que se atreverá a no obedecer a una estructura que los someta a un orden prefijado. «Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo» (Martín Gaite, 2023: 109), reconoce C. De esta forma, el hombre de negro actúa como motor de cambio en el proceso creativo de la protagonista, incitándola a abandonar caminos convencionales y arriesgarse en el terreno literario. Su presencia y sus comentarios generan un diálogo en el que se cuestionan las

fórmulas preestablecidas y se abre la posibilidad de innovar, combinando la promesa de una novela fantástica con la de un libro de memorias.

Martín Gaite había reconocido la influencia de Franz Kafka sobre su primera novela *El Balneario*: «Me doy cuenta de lo que significó este relato [*El Balneario*] en el arranque de mi trayectoria como novelista. A pesar de ciertas ingenuidades y de la clara influencia kafkiana —de la que en ningún modo reniego— sigue gustándome bastante y creo que hubiera podido constituir, tratando el tema con mayor amplitud, una buena novela de misterio» (Martín Gaite, 2023: 125). Esta novela corta, mantiene una narración ambigua y misteriosa en su primera parte. En cambio, en la segunda parte, desaparece la incertidumbre, cuando la protagonista despierta y puntualiza que todo ha sido un sueño. En *El cuarto de atrás* el hombre de Negro afirma que «lo más logrado en *El balneario* es la sensación de extrañeza (Martín Gaite, 2023: 127), aunque más tarde añade: «pero la segunda parte, la que empieza con el despertar y sigue con la descripción realista del balneario, lo echa todo a perder. Es fruto del miedo. Perdió usted el camino de los sueños» (Martín Gaite, 2023: 132). Con estas palabras, el personaje la acusa de traición a la ambigüedad kafkiana que, en cambio, como hemos visto, sí que va a mantenerse hasta el final en *El cuarto de atrás.* Durán afirma que, en este sentido, «*El cuarto de atrás* es fundamentalmente una segunda versión, superada, corregida y aumentada, de *El balneario*» (Durán, 1981: 235).

«La literatura es un desafío a la lógica» y «no un refugio contra la incertidumbre» (Martín Gaite 2023: 132), dice el personaje de negro. Martínez Salazar (2019: 598) destaca que esta definición de la literatura aparecería en un artículo donde Martín Gaite señalaba a Kafka como el máximo exponente de la ambigüedad promovida por Todorov. Se trata de su reseña a una edición de Alianza Editorial de *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati, publicada en *Diario 16* el 31 de enero de 1977, es decir, en una época en la que adquirió un especial impulso la elaboración de *El cuarto de atrás*, novela publicada el año siguiente. El título de este texto es, significativamente, «La cómoda ambigüedad». En este artículo la autora anticipaba la opinión que del hombre de negro expresaría meses más tarde y afirmaba: «especialmente a partir de Kafka, inquilino y maestro sublime del reino de la ambigüedad, ya resulta imposible encontrar una buena novela que no ponga en cuestión alguna certeza preestablecida» (Martín Gaite, 2006: 73s.). La corriente literaria iniciada por Kafka se conecta, pues, con el concepto de literatura que defiende *El cuarto de atrás*:

> —Ningún refugio vale de nada, pero no se puede vivir al raso.
> —Se puede intentar.
> —Sería meterse en un laberinto.
> —En un laberinto, bueno, pero no en un castillo. Hay que elegir entre perderse y defenderse. (Martín Gaite, 2006: 125)

De este modo, dos símbolos milenarios —el castillo y el laberinto—, con notorias resonancias kafkianas, enriquecen la reflexión sobre el acto de escribir. La oposición entre vivir protegido o al descubierto resuena en las palabras que Milena Jesenská dedicó a Kafka y que Martín Gaite reprodujo en un artículo con motivo de su centenario en *El País*: «Vive sin el menor refugio, al raso. Vive desnudo entre los que van vestidos» (Jesenská *apud* Martín Gaite, 1983: 6). En ese mismo texto, la autora salmantina elogia el periplo interior de Kafka, descrito «de tumbo en tumbo, indeciso, no en busca de guarida, sino de lucidez», y su visión de la literatura «como un hacha para el mar helado que llevamos dentro» (Martín Gaite, 1983: 6). Esta concepción, que presenta lo literario y lo existencial como una expedición que demanda valor frente a la pasividad del conformismo, es precisamente la que se defiende, de forma autocrítica, en *El cuarto de atrás*. A través del hombre de negro, Martín Gaite aboga por vivir al raso —al estilo de Kafka—, optando por el laberinto sobre el castillo: es preferible perderse en el camino que erigir murallas defensivas, incluso si ello implica ventilar el cuarto de atrás y arriesgarse a toparse con las temidas cucarachas.

Varios críticos han destacado la conexión kafkiana en la aparición de una cucaracha justo antes de que entre en escena el hombre de negro.[1] El personaje no se transforma en cucaracha, pero su apariencia hace pensar en el insecto: «Tiene el pelo muy negro, un poco largo; sus ojos son también muy negros y brillan como dos cucarachas» (Martín Gaite, 2023: 106). En una referencia aún más directa a Gregor Samsa, Carola, la supuesta compañera de Alejandro, explica a Carmen que este «vive como una cucaracha» (Martín Gaite, 2023: 233) en un cuartucho al lado del desván. Asimismo, en *El cuarto de atrás* las cucarachas tienen una presencia simbólica importante. Representan no solo la invasión física de lo indeseado en el espacio doméstico, sino también funcionan como metáfora de los recuerdos oscuros que acechan en la mente de la protagonista. Las cucarachas, al infestar el cuarto de atrás de su casa, sugieren la presencia de miedos y memorias reprimidas que C. intenta evitar o ignorar. En este sentido, las cucarachas no solo sirven como elementos narrativos para

1 Esta conexión es señalada, entre otros, por Pineda Cachero (2000: 4), Cibreiro, (1995: 36) y Calvo Carilla (2005: 89).

impulsar la trama, sino que también añaden una capa de complejidad temática al explorar los rincones oscuros de su memoria y los conflictos internos de la protagonista. Pero el hombre de negro le asegura que las cucarachas son «misteriosas, pero inofensivas» y «hay demasiados prejuicios contra ellas» (Martín Gaite, 2023: 106).

Al final de la novela la hija de la narradora se asusta al ver una cucaracha, y será C. quien afirme que son inofensivas. Su hija le pide que la mate, pero ella no lo hace. Ya sabe que puede vivir con ellas sin temerlas, sin intentar aniquilarlas o encerrarlas en el cuarto de atrás.

Conclusiones

En *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite se pueden identificar varios elementos kafkianos que contribuyen a la atmósfera inquietante y misteriosa de la novela. Uno de los más evidentes es la ambigüedad entre la realidad y el sueño. La protagonista mantiene una conversación con un enigmático hombre de negro en una noche extraña, sin saber con certeza si lo que está viviendo es real o producto de su imaginación. Esta sensación de irrealidad y desconcierto recuerda mucho a las atmósferas que Kafka crea en sus relatos. Otro rasgo kafkiano es la sensación de desorientación y extrañamiento. Desde el momento en que aparece el hombre de negro, la narradora se ve envuelta en una situación que no comprende del todo. No se explica con claridad quién es este personaje ni de dónde ha salido, lo que genera una incertidumbre similar a la que experimentan los protagonistas de Kafka, como Josef K. en *El proceso*. A esto se suma el tratamiento de la memoria y el tiempo que, en la novela de Martín Gaite, se presenta de manera fragmentada. La protagonista reconstruye su pasado a través de la conversación con su interlocutor, pero sin seguir un orden lineal, lo que refuerza la sensación de caos y desconcierto tan característica de la narrativa kafkiana. Además, la novela transmite una sensación de destino incierto. La protagonista se encuentra en un espacio que no controla completamente, donde las reglas parecen haber cambiado sin previo aviso. Aunque no hay un sistema opresivo como en *El castillo*, la presencia del hombre de negro introduce una sensación de vigilancia y de fuerzas desconocidas que parecen dirigir la conversación y el rumbo de los acontecimientos. Su lenguaje enigmático y simbólico contribuye a esta atmósfera, ya que el diálogo entre ambos personajes no siempre es claro ni lógico, lo que refuerza la idea de que la narradora está atrapada en una situación que no comprende del todo. Por otro lado, lo fantástico también le permite a la autora cuestionar

la naturaleza de la realidad y su construcción a través del lenguaje y la literatura. En *El cuarto de atrás*, la narradora reconstruye su pasado de forma fragmentaria, mezclando recuerdos con ensoñaciones y referencias literarias. De este modo, la realidad no es un conjunto de hechos objetivos, sino un relato que se configura a partir de la subjetividad y la imaginación. Este enfoque la sitúa en la estela de la tradición de escritores como Kafka y Borges, quienes usaban lo fantástico para desvelar verdades profundas sobre la existencia humana. En definitiva, al igual que Kafka, Martín Gaite utiliza lo fantástico no como un simple elemento de evasión, sino como una herramienta para profundizar en la comprensión de la realidad. A través de la ruptura con lo lógico y lo convencional, la autora consigue trascender las limitaciones del mundo tangible y adentrarse en una dimensión donde la memoria, la literatura y la identidad pueden ser exploradas con mayor libertad y profundidad.

Finalmente, habiendo explorado los ecos kafkianos en *El cuarto de atrás*, parece oportuno destacar brevemente las diferencias esenciales que separan la visión de la autora salmantina de la del autor praguense. En una entrevista con Héctor Medina en Nueva York, conversando precisamente sobre *El cuarto de atrás*, Martín Gaite parece alejarse del espíritu de Kafka:

> Aunque hago pocas declaraciones tajantes en la vida, porque creo que todo es bastante contradictorio y ambiguo, me atrevo a hacer un aserto general. Yo creo que la literatura está hecha para despertar, para encandilar, para fascinar y para entretener. La primera cosa que debe tener presente tanto un narrador oral como un escritor es el de tratar de hacer pasar a otro por el mismo camino que uno recorre, pero con placer. Es decir, que sea divertido en el sentido de divertir, DI-VER-TIR. DI-VER-TIR, etimológicamente considerado, quiere decir hacerle a uno separarse de sus preocupaciones habituales. Cada escritor logra esto de un modo distinto, porque hay muchos métodos distintos para hacerlo, y cada maestrillo tiene su librillo. Pero yo pienso que en principio de lo que se trata, sobre todo, es de hacerle ver a otro, de hacerle participar de aquel mismo juego que a uno le está divirtiendo. Es como cuando a los niños para hacerles jugar, no hay que obligarles a jugar, sino tratar de que se interesen por el juego que tú propones (Martín Gaite; Medina, 1983: 191).

Aunque en *El cuarto de atrás* se aprecian, tal como se ha descrito, indudables elementos de la narrativa kafkiana, también se evidencian diferencias notables, tal como revelan estas palabras de la propia autora. *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite tiene un elemento lúdico que la aleja del espíritu

opresivo y angustiante propio de la obra de Kafka. Aunque ambas narrativas exploran la incertidumbre y lo onírico, la novela de Martín Gaite introduce el juego como un mecanismo de evasión y exploración de la memoria, mientras que, en Kafka, la atmósfera es más asfixiante y desesperanzada. En la novela de Martín Gaite, el diálogo con el misterioso personaje que aparece en la noche tiene una cualidad juguetona y fantástica, como un juego de acertijos que impulsa a la protagonista a reconstruir su pasado. La narración se estructura de manera libre, mezclando realidad y ficción con un tono a veces humorístico o irónico. En cambio, en las novelas de Kafka, como *El proceso* o *El castillo*, los personajes están atrapados en una lógica burocrática y absurda que los sume en la desesperación. Además, la propia idea de *El cuarto de atrás* remite a un espacio de libertad imaginativa y refugio, mientras que los espacios en Kafka suelen ser laberintos sin salida, donde el protagonista está condenado a la incertidumbre sin ninguna vía de escape. En este sentido, el elemento lúdico en Martín Gaite ofrece una posibilidad de reconstrucción personal y creatividad, algo que contrasta con la sensación de alienación y fatalismo en la obra de Kafka.

Bibliografía

Alazraki, Jaime (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.

Alazraki, Jaime (2001). «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, 265-282.

Calvo Carilla, José Luis (2005). *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*, Madrid: Mare Nostrum.

Cascorrán Marín, María José (2006). *Estudio crítico de* El cuarto de atrás. Zaragoza: Mira editores.

Cibreiro Estrella (1995). «Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en *El cuarto de atrás*». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Lincoln, núm. 20 (1-2), 29-46.

Durán, Manuel. (1981). «Carmen Martín Gaite, Retahílas, El cuarto de atrás, y el diálogo sin fin». *Revista iberoamericana*, *47* (116-117), 233-240.

Gould Levine, Linda (1990). «Isabel Allende y Carmen Martín Gaite: el mundo al revés», en *Poder y Libertad*, núm. 13, 2º trimestre de 1990, Madrid.

Pineda Cachero, Antonio (2001). «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaite (2ª parte): de lo (neo) fantástico al Caos». *Espéculo: Revista de estudios literarios* 17.

Martín Gaite, Carmen; Medina, Héctor (1983). «Conversación con Carmen Martín Gaite». En: *Anales de la literatura española contemporánea,* vol. 8, 183-194. Society of Spanish & Spanish-American Studies. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/27741637 (16.03.2025).

Martín Gaite, Carmen (1983), «Cara y cruz de la soledad», en *El País*: «1883-1983: Centenario del nacimiento de Franz Kafka», 3 de julio de 1983, 6.

Martín Gaite, Carmen (1993). *Agua pasada: artículos, prólogos y discursos*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaite, Carmen (2002). *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaite, Carmen (2006). *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, José Teruel (ed.), Madrid: Siruela.

Martín Gaite, Carmen (2023). *El cuarto de atrás*. Madrid: Cátedra.

Martínez Salazar, Elisa Pilar (2019). *La recepción de la obra de Franz Kafka en España. 1925–1965*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Tesis doctoral. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/79495 (16.03.2025).

Todorov, Tzvetan (2005). *Introducción a la literatura fantástica*, México D. F.: Coyoacán.

Variaciones sobre «Un cruzamiento». Gustavo Martín Garzo y Franz Kafka

Anna Montané Forasté

La carta a Kafka

En octubre de 2020 Gustavo Martín Garzo publicaba en el diario *El País* el breve texto epistolar «Estimado Franz Kafka», una carta en la que cuenta al escritor de Praga la visita que tiempo atrás hicieron a su tumba él y su mujer, y cómo, siguiendo la costumbre judía, dejaron, a modo de ofrenda, bajo una piedra, una página de uno de sus libros que «contenía el que puede que sea el relato más extraordinario que se haya escrito nunca» (Martín Garzo, 2020: s. p.). El relato merecedor de tan elogiosas palabras lleva por título «Eine Kreuzung» («Un cruzamiento»).[1] Kafka escribió este texto, una de sus desconcertantes historias de animales, en la primavera de 1917[2] y se publicó póstumamente en 1931 en la revista *Die Literarische Welt* (Dieterle, 2010: 278). Se trata de un relato breve, próximo al monólogo, en el que un narrador explica con gran naturalidad su convivencia con un animal que «no contento con ser a la vez cordero y gato, quiere ser también un perro». (Kafka, 2003: 95). La existencia conjunta del amo y el animal —como tantas veces en Kafka, lo insólito habita en lo común— parece transcurrir sin complicación alguna. Con todo, el narrador ha observado que al cordero-gato la piel le queda estrecha, y comenta que, si no fuera

1 En las versiones españolas de «Eine Kreuzung» el título más habitual es «Un cruzamiento», pero, en la reciente traducción de José Rafael Hernández Arias (Kafka, 2024a:17s), el relato se titula «Un cruce».

2 Un año, señala Reiner Stach, en el que parecería que «la metáfora del animal, o el símbolo del animal, hubiera adquirido bajo su pluma [de Kafka] nuevas opciones de significado» (Stach, 2024a:185).

porque el animal híbrido es una herencia paterna, podría ahorrarle esta molestia dándole muerte con un cuchillo de carnicero.[3]

La criatura de «Un cruzamiento» es un enigma que no se resuelve recurriendo a la tradición literaria. Como en su día señaló Karl-Heinz Fingerhut (1969: 107s) en su estudio seminal sobre los personajes de animales en la obra de Kafka, el texto incita a una frustrante lectura alegórica que en cierto modo está irónicamente prefigurada en su interior, en especial en el pasaje en que se nos cuenta que los niños del vecindario «hacen las preguntas más sorprendentes», a lo que el propietario del animal reacciona con un «[n]o me esfuerzo mucho en responder, y sin más explicaciones me basta con enseñar lo que tengo.» (Kafka, 2003: 94). Aun así, no han faltado las propuestas interpretativas, sobre todo de corte biografista, que, entre otras cosas, ven en el animal cruzado las contradicciones que presidieron la vida entera de Kafka (Llovet, 1990: 120), su doble ascendencia —la parte Kafka y la parte Löwy— (Rocheford y Pongs *apud* Fingerhut 1969: 108) o la representación doliente de la subjetividad de su creador, dividido entre la herencia castrante y la autonomía creadora (Neumann 2013: 8). Igualmente ha sido una opción exegética, el propio Fingerhut la defiende (169: 110s), renunciar a la descodificación del posible significado de la extraña criatura para elucidar el sentido del vínculo del yo narrador con el animal, como reflejo de la ambivalente relación de Kafka con su obra o incluso con la inspiración poética.

La carta a Kafka de Martín Garzo constituye el enésimo testimonio, el más tardío que yo sepa, de la fascinación que el escritor vallisoletano siente, no solo por el que a su juicio es el «más grande escritor del siglo xx» (Martín Garzo, 2007: 19) y del que toma prestadas infinidad de palabras e imágenes para insertarlas en sus libros,[4] sino, en concreto, por la historia de «Un cruzamiento» y por esa criatura que, en la versión que él glosa, además de tener un aspecto felino, bovino y en parte canino, abriga también una

3 En las notas de *Bestiario*, el editor Jordi Llovet ya señaló la enorme similitud entre este hipotético final de la vida del animal y la muerte de K., en *El proceso*, como consecuencia de un apuñalamiento (Llovet, 1990: 121).

4 De forma manifiesta en los textos ensayísticos, de manera más callada en sus novelas y relatos. Se trata en este último caso de citas o alusiones que solo el lector avezado reconoce y con los cuales se diría que Martín Garzo rinde continuado tributo a Kafka, bien añadiendo viveza a un relato peregrino como el del padre Ginés de *Marea oculta* (Martín Garzo, 1994: 68s), que describe al abominable hombre de las nieves como el ayunador del relato homónimo de Kafka (Kafka, 2003:15-33), bien introduciendo efectismo en el retrato de un personaje como Gott, en *La vida nueva*, que, según se lee, era, como reza el conocidísimo pasaje epistolar de Kafka (1983: 28), «como un hacha para el mar helado que llevamos dentro» (Martín Garzo, 1996: 101), por citar solo un par de ejemplos. En alguna de sus novelas, Martín Garzo menciona el origen de las imágenes o citas empleadas, pero lo hace en proporciones claramente menores cuando se trata de deudas con Kafka. En este sentido, la «Nota final» de *El árbol de los sueños* (Martín Garzo, 2021: 483s) casi constituye una excepción.

cierta ambición humana.[5] En su carta, Martín Garzo no se deja amedrentar por las resistencias que presenta el relato de Kafka y propone una lectura a todas luces muy personal:

> Se habla en ese relato de un animal que tenemos y con el que no sabemos qué hacer, que tal vez es el enviado de una tierra o un mundo perdido. Un animal que nos causa tanto desconsuelo como felicidad poseer, y que nos pide cosas que, aunque no estemos capacitados para cumplir, se empeña en que hagamos. (Martín Garzo, 2020: s.p.)

Y, al final, acaba equiparando el animal cruzado con el corazón humano,[6] del cual, como se lee, nos llegan peticiones o encargos. La interpretación de Martín Garzo es, por lo pronto, una muestra de recepción creativa que, en buena medida, encaja con lo que él mismo piensa que sería la situación ideal de lectura:

> Eso sería lo maravilloso, poder abrir un libro como si fuera la primera vez que se hace en el mundo, sin saber nada de él. Ni siquiera la época en que fue escrito, ni siquiera el idioma, si está traducido o no. Poder leerlo como se escucha una historia en la oscuridad, confiando en que nos traiga noticias de los que amamos, que nos consuele de esa oscuridad, que nos ofrezca motivos para seguir viviendo... (Martín Garzo, 2013: 49).

Se diría, pues, que Martín Garzo lee «Un cruzamiento» «como si fuera la primera vez que se hace en el mundo», ajeno a erudiciones y al historial de interpretaciones habidas (más adelante habrá que matizar esta impresión), para poder desplegar el motivo del encargo, un motivo crucial para su comprensión de la escritura y presente de maneras y con intensidades distintas en varias de sus obras. En lo que sigue me centraré, primero, en *El lenguaje de las fuentes*, novela que le hizo valedor del Premio Nacional de Narrativa en 1994. En un segundo momento, me acercaré al relato *Mi vida con Block*, parte de la obra colectiva *Bestiario (*1997). En último lugar, me referiré brevemente a su concepción del oficio de escribir.

5 Siempre que Martín Garzo se refiere a «Un cruzamiento» lo hace de la versión más extensa de este relato, probablemente la que se recoge en *Bestiario* (Kafka, 1990: 36-38), que incluye pasajes rechazados por Kafka. Ello no obsta para que sea el autor de la selección y presentación de los relatos de Kafka que integran *El libro del hambre* (Kafka, 2003) cuyas traducciones, entre ellas «Un cruzamiento», parten de la *Kritische Ausgabe* (Fischer), basada en los manuscritos originales del autor praguense.

6 «¿No recuerdas cómo, al marcharnos, me volví un momento para preguntarte si acaso esa criatura absurda de la que hablabas en tu relato era el corazón humano?» (Martín Garzo, 2020: s.p.)

El lenguaje de las fuentes o la custodia de la vida desfigurada

Como señala de manera certera el poeta Carlos Ortega, Martín Garzo comparte con Kafka la debilidad por los personajes secundarios (1999: 22s). *El lenguaje de las fuentes* lo protagoniza el que quizá sea el secundario más secundario, valga la redundancia, de la historia universal: José de Nazaret. Dice Ortega: «La historia pertenece a José, o más bien a la gozosa disponibilidad con que cumple la misión de cuidar de María» (1999: 25). En efecto, en la novela un anciano José rememora la vida que tuvo con María, una existencia presidida por el cumplimiento de una voluntad ajena que seres angélicos les comunicaban; él soportaba sin rechistar el trato asiduo de estos seres con su esposa, aunque lo perturbaran y desazonaran en extremo. Con José, Martín Garzo fabula la existencia de un amante que nunca pudo reunirse con la amada que deseaba ardientemente y que, por ser la pareja de quien tenía tan alta misión, sufrió hasta el final de sus días el asedio de emisarios celestiales.[7] Numerosos detalles de su personaje y, en general, de la trama de la novela son préstamos de la obra de Kafka,[8] pero ninguno presenta un desarrollo tan completo como la historia de Gratus, «el pequeño y hermoso homosexual que había servido a Herodes» (Martín Garzo,1993: 14), y su fabuloso animal, el cual, si bien Martín Garzo lo adorna con dos cabezas, tiene una semejanza inconfundible con la criatura de «Un cruzamiento» y se relaciona con su dueño de forma casi

7 La historia de José está prefigurada en el relato «Preludio de san José», dentro de *El amigo de las mujeres* (1992). Se habla allí de un José «discretísimo», que concibió la vida al lado de María como «un acto de ardorosa renuncia» (Martín Garzo, 2002: 83).

8 Por ejemplo, José tiene hábitos alimentarios (Martín Garzo, 1993: 33) y motrices (Martín Garzo, 1993: 101) similares a los de Samsa; como en la parábola de Kafka, tiene la tentación de coger del suelo una peonza en movimiento (Martín Garzo, 1993: 73); para expresar que María se alejaría de los ángeles para no hacer sufrir a José se mencionan a los árabes que huyen de los chacales (Martín Garzo, 1993: 88); las manos «palmeadas como las de los anfibios» (Martín Garzo, 1993: 92) de los ángeles recuerdan a las partes palmeadas del personaje de Leni en *El proceso*. Por su parte, Carlos Ortega dice que «José es una figura hecha de retales que tiene la fuerza de las figuras de una pieza» y señala tres fuentes para su composición: el Noé bíblico, Charlot y Kafka (Ortega, 1992: 29s.).

idéntica a cómo lo hace el animal de Kafka con el suyo.[9] Se insiste en la novela en lo absorbente que era el cuidado del extraño animal, hasta el punto de que Gratus ya no era tan alegre y solícito con Herodes como antes de tenerlo, motivo por el cual, y por la envidia que le causaba la corriente de admiración que despertaba aquel ser singular, el rey mandó asesinar brutalmente a los dos. Gratus y ese poco más o menos que trasunto de la criatura cruzada kafkiana constituyen en el clima de ensoñación de *El lenguaje de las fuentes* una suerte de imagen desplazada. María intuye su significado —al ver al otrora favorito de Herodes abrazando al animal se imagina a sí misma abrazando a su niño «como si fueran iguales los dos»—, para José, en cambio, la de María, es una «enigmática asociación» (Martín Garzo, 1993: 65) cuyo calado no comprenderá hasta después de la Matanza de los inocentes: igual que Herodes había dado muerte a la criatura de Gratus, «trataría de matar al niño, como si María hubiera tenido razón al compararle con el animal y sus destinos fueran intercambiables» (Martín Garzo, 1993: 67).

El José que recuerda el episodio de la huida a Egipto da lugar a uno de los pasajes de la novela en los que más hondura alcanza su personaje y en el que el vínculo intertextual con el relato de Kafka, más allá de dar viveza al retrato histórico, adquiere un sentido que, como se verá, es, a su vez, deudor de otro texto ajeno, el ensayo de Walter Benjamin[10] *Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte* (1934).[11] Tras conocer la matanza de los niños ocurrida en Belén, José siente el haber sobrevivido como una traición a su gente y, aunque intuye que su familia acabará pagando un

9 De él se habla como de un «extraño animal» sobre el que la gente hacía preguntas, pero, Gratus, al igual que el narrador de Kafka, «se limitaba a mostrar en silencio aquello que poseía» (Martín Garzo 1993: 14) y, así como la criatura kafkiana es una «herencia de las posesiones de mi padre» (Kafka, 2002: 93), la de Gratus procedía de «un oscuro legado familiar». (Martín Garzo, 1993: 61). Además, el siguiente pasaje es prácticamente una paráfrasis de la narración de Kafka: «[…] siempre había una fila de curiosos […] (normalmente niños que cuando entraban le hacían todo tipo de preguntas: qué comía, cuáles eran sus costumbres, si había alguno más como él). El animal solía permanecer acostado en su regazo, y Gratus le acariciaba distraído, limitándose a sonreírles y a encogerse de hombros. En ocasiones el animal saltaba al suelo y ejecutaba extraños movimientos que hacían pensar en una danza. Luego volvía a subir al regazo de Gratus y, estirándose hasta alcanzar la altura de su rostro, movía sus hocicos como si estuviera comunicándose con él.» (Martín Garzo, 1993: 62).

10 Huellas en su obra, presentes también en *El último atardecer*, hasta la fecha su última novela (Martín Garzo, 2023b: 101), atestiguan que Martín Garzo es un lector de Walter Benjamín. Me limito aquí a mencionar dos de sus ensayos dedicados al filósofo o inspirados en él: «El inquilino de la vida desfigurada» (Martín Garzo, 2009: 251-255) y «La oración del jorobadito» (Martín Garzo, 2020: 169-174).

11 A pesar de que existe traducción española (Benjamin, 2014: 25-64), en lo que sigue cito o parafraseo a partir del original alemán (Benjamin, 1981: 9-38).

precio por su salvación, no puede compartir la alegría de su pueblo cuando por boca de un mensajero reciben la noticia de la muerte de Herodes:

> Nadie parecía acordarse de esos hechos terribles. No, ése no era su verdadero pueblo. Su verdadero pueblo tenía que ser capaz de hacerse cargo de esos niñitos muertos, reconocerse en esa vida desfigurada como había hecho Gratus con el animal al que Herodes había mandado matar, como hicieron Ana y Esther con el muchacho mutilado por los bandidos. […] Tuvo una idea extraña. Tenía que aprender a mirar por esos ojos, los ojos de los que acababan de morir. (Martín Garzo, 1993: 69)

La empatía y el compromiso de José con la «vida desfigurada», esto es, los niños muertos, el animal de Gratus o el joven castrado del que le había hablado la madre de María (Martín Garzo, 1993: 44-48) remiten a Benjamin. Es él quien, en el ensayo mencionado, incluye al animal de «Un cruzamiento» en una serie de figuras kafkianas, todas ellas deformes o desfiguradas (*entstellt*), entre las que se hallan Odradek y Samsa, y que tendrían su arquetipo en el jorobado de la canción popular «El hombrecito jorobado» (*Das bucklicht Männlein*), el ocupante de la vida desfigurada (*Insasse des entstellten Lebens*), que al decir de Benjamin, únicamente desaparecerá cuando venga el Mesías a corregir un poco este mundo. Para el filósofo, esos extravagantes seres de Kafka son configuraciones del olvido,[12] engendros en los que perviven extrañados restos del mundo prehistórico (*Vorwelt*) del que no tenemos otra memoria que sus presencias marcadas por la carencia y la indefinición. Deformidad y olvido van de la mano, ello explica que el jorobadito de la canción ande incordiando todo el rato, reclamando atención, y acabe pidiendo que recen por él, para no desaparecer antes de la llegada del Salvador. En el flujo asociativo característico de sus reflexiones, Benjamin dice que Kafka quizá no rezaba, pero que, en cualquier caso, hacía lo equivalente: prestar atención a toda criatura. (Benjamin, 1981: 32). Pues bien, en la estela de Kafka —o del Kafka de Benjamin—, el José de Martín Garzo es el que no ignora a nadie, y menos aún a los condenados injustamente, a los más débiles e indefensos; es el que se afirma en su predilección por lo desfigurado y marginal —«¿Qué podía importarle que le tomaran por loco... no estaban locos los niños, Gratus, Esther y Ana…? (Martín Garzo, 1993: 81)—. José es el que aún añora el paraíso perdido, habla a los bueyes como si «aún quedara en ellos un resto

12 «Odradek ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt.» (Benjamin, 1981: 31)

de esa antigua naturaleza que hizo que todas las criaturas pudieran hablar entre sí y compartir sus cavilaciones» (Martín Garzo, 1993: 17), el que contempla conmovido la imagen de «luminosa igualdad» entre animales y niños como si fueran «un único pueblo» (Martín Garzo, 1993: 73) y el que, con la lucidez propia de los instantes que preceden a la muerte, comprende como nunca antes que las criaturas deformes son una imagen de la esperanza. Así, el último recuerdo de José es para María y el brazo amputado con el que Martín Garzo ha construido su figura. En ensueños José ve el muñón de María y sabe que «[n]o era la imagen de una pérdida sino la de aquello que está a punto de desplegarse y nacer […]» (Martín Garzo, 1993: 103).

En *El lenguaje de las fuentes* Martín Garzo inserta la criatura cruzada de Kafka en la mítica atmósfera bíblica como acompañante de un personaje menor (Gratus). Sin embargo, por obra de la analogía y con el concurso del Benjamin lector de Kafka, lo que podría haber sido un mero préstamo para conseguir colorismo épico, acaba abriendo en la novela una nada banal vía de significado que conduce al anhelo de redención.[13]

Mi vida con Block o entender la herencia

Mi vida con Block forma parte de la obra colectiva *Bestiario*. En este caso, y según se lee en la contraportada del libro, Martin Garzo habría aceptado el reto de «transformar el mundo conocido» introduciendo en él una insólita bestiecilla llamada Block. Pero, en puridad, el autor continúa aquí la tarea de transformación empezada ya por Kafka, pues Block, como indican numerosos datos diseminados a lo largo del relato, *es* el animal de «Un cruzamiento», «un gato y un cordero revueltos» (Martín Garzo, 1997: 76). Martín Garzo amplía su retrato con nuevas características y costumbres, muchas de las cuales son también de clara ascendencia kafkiana: Block,

13 En *El libro de los encargos* se lee lo siguiente: «Hay un aforismo de Kafka que, aun desafiando nuestra lógica, resume lo que quiero decir. Hemos sido expulsados del paraíso, pero permanecemos a la vez eternamente en él. Escribí *El lenguaje de las fuentes* para hablar de esa pérdida y de esa permanencia.» (Martín Garzo, 2003a: 234). El aforismo al que se refiere Martín Garzo, en su traducción al español, es el siguiente: «La expulsión del Paraíso es en su parte principal eterna: así que la expulsión del Paraíso es definitiva, la vida en el mundo inevitable; pero la eternidad del proceso hace posible, sin embargo, que no sólo podamos permanecer en el Paraíso de forma duradera, sino que de hecho estamos allí de manera duradera, indiferente es si aquí lo sabemos o no.» (Kafka, 2024b:148). Quizá la interpretación de una pequeña parte de *El lenguaje de las fuentes* aquí propuesta encajaría con la pérdida a la que alude Martín Garzo, pero también, negativamente, gracias a la mediación de lo desfigurado y deforme, con la permanencia.

como Gregor Samsa, trepa por las paredes; como Odradek, gusta de desaparecer, causando la preocupación de sus amos, además, se desplaza protegido por cajas de cartón que constituyen «auténticas galerías» (Martín Garzo, 1997: 67), como las que habita el roedor de «La madriguera» (Kafka, 2024a: 101-148).[14]

En *Mi vida con Block* Martín Garzo sigue elaborando el motivo del encargo, del *hacerse cargo* de un ser que escapa a toda comprensión humana, y pone especial énfasis en el aspecto de la transmisión. Como el animal de Kafka, Block es una criatura heredada y es responsabilidad del cuidador asegurarse de su sucesión.[15] El narrador, cirujano de profesión, lo heredó de Ángela, una médica, colega del hospital, con la que mantuvo una intensa relación amorosa a la que ella puso fin sin dar la menor explicación. Siete años después de la separación, Ángela muere y el narrador recibe en herencia a Block. A pesar de que al principio se resiste, acaba aceptando a la inclasificable criatura, es más, asume su cuidado con la misma entrega de Ángela, a quien, retrospectivamente, comprende a la perfección. El compromiso de Ángela con Block fue absoluto —«No soy libre —me decía—. He adquirido responsabilidades terribles.» (Martín Garzo, 1997: 63)— y también lo es el del narrador, el cual, para poder permanecer al lado del animal, se ha convertido en un absentista. Esta entrega total es calificada en el relato de «puerilidad». Puerilidad no significa, en primer término, candor, ingenuidad o inocencia, sino algo así como una vía de acceso a otra dimensión de la existencia, más allá de lo común:

> Una vida contra las fronteras, eso entendía Ángela por puerilidad. Como si ese momento, el momento en que el dolor o el absurdo parece haber agotado nuestras fuerzas, en que nuestro ser está más desgarrado, fuera aquel en que un excedente de fuerzas pudiera llevarnos a lo más alto. (Martín Garzo, 1997: 56)

Y esta concepción de la puerilidad —o entrega incondicional a despecho de todo sufrimiento o incomprensibilidad— que puede «llevarnos a lo más

14 Noyaret (2009: 720) menciona también la familiaridad fónica (debido a la *k*) entre Block y Odradek. Otros elementos como, por ejemplo, el «olor inconfundible» (Martín Garzo, 1997: 65) o la caracterización de animal de hibernación (Martín Garzo, 1997: 80) son cosecha propia del escritor vallisoletano.

15 En el relato se da por sentado que Block va a sobrevivir a todos sus hipotéticos amos, cosa que también lo emparenta con Odradek. A fin de cuentas, esta es la preocupación del padre de familia anunciada en el título del relato sobre Odradek: «[…] la idea de que pueda sobrevivirme me resulta poco menos que dolorosa.» (Kafka, 2003: 55).

alto» se articula en *Mi vida con Block* con palabras tomadas de Kafka que el narrador atribuye, no sin cierta ambigüedad, a Ángela:[16]

> —*Instalarse en la casa, en vez de admirarla y ponerle guirnaldas.*
> ¿Qué quería decir? Abandonar el camino ancho, ser como un niño en los bosques helados de la edad viril. Estas eran sus frases preferidas. (Martín Garzo, 1997: 56)

Paradójicamente, la valoración positiva de la puerilidad se nutre de expresiones que Kafka usó para lamentarse de ella. En abril de 1921, ya enfermo de tuberculosis, escribía desde el sanatorio de Matliar al amigo Max Brod que, comparado con él y con los también amigos Félix y Oskar, se sentía como un niño vagando por los bosques de la edad adulta,[17] pero, por dos veces en la misma carta, no cifra la adultez en el matrimonio y el tener hijos, sino que considera que hay destinos con una evolución histórica y otros que no la tienen: el suyo sería de los que pasan desapercibidos, dado que, por decirlo sin ambages, no ha podido sustraerse a la ley opresiva del padre.[18] Por otro lado, la referencia a «instalarse en la casa» forma parte de una carta también dirigida a Max Brod, esta vez desde Planà y fechada del 5 de julio de 1922, en la que un Kafka definitivamente retirado de la profesión habla de su relación con la escritura. La frase completa dice: «Lo único que hace falta para vivir es renunciar a la autocomplacencia; instalarse en la casa, en lugar de admirarla y ponerle guirnaldas».[19] De nuevo Kafka deja claro que no entiende por vida tener esposa e hijos y propiedades. Vivir de verdad, es decir, instalarse en la casa de la vida, en lugar de limitarse a observarla y a inventarse cosas sobre ella, equivaldría,

16 Por una parte, Martín Garzo marca con cursivas la cita textual de Kafka; por otra, se dice que eran «las frases preferidas» de Ángela, sin aclarar si con ello se refiere a que eran las frases ajenas, quizá de Kafka, que ella más prefería o las frases propias que más gustaba de repetir.

17 « [...] so scheint es mir, daß ich umherirre wie ein Kind in den Wäldern des Mannesalters» (Kafka,1983: 313). Cabe señalar que Martín Garzo no se limita, como Kafka, a hablar de «bosques», sino que habla de los «bosques helados» de la adultez. Quizá se trate de un contagio de la conocida expresión de Kafka «el mar congelado que hay dentro de nosotros» (Kafka, 2018: 31). O de una (intencionada) contaminación del poema de José Lezama Lima «El pabellón del vacío», del que hablaré más adelante, en el que se lee: «Esconderse allí es temblar, | los cuernos de los cazadores resuenan | en el bosque congelado.» (Lezama Lima, 1978: 183).

18 Escribe Kafka que, si todos los destinos fueran como el suyo, «die Weltgeschichte wäre eingeschränkt geblieben auf zwei Zimmer der elterlichen Wohnung und die Türschwelle zwischen ihnen» (Kafka, 1983: 314). Kafka sustenta esta apreciación con un hilarante episodio apócrifo de la guerra de Troya, la del griego anónimo que llega a la contienda sin la menor intención de luchar, propulsado por un puntapié del padre y, encima, con su maldición.

19 «Nötig zum Leben ist nur, auf Selbstgenuß zu verzichten; einziehn in das Haus, statt es zu bewundern und zu bekränzen.» (Kafka, 1983: 385).

en el caso de Kafka, a escribir olvidándose de sí mismo o, dicho de otro modo, a poder elegir escribir. Igual que su ayunador, que, como descubre el lector hacia el final del relato homónimo, no es que no quiera comer, sino que *no puede* comer porque nunca encontró una comida que le gustase, Kafka sabe que no puede no escribir, y este casi imperativo conlleva un vaciamiento de la vida, además de proyectar una sombra de duda sobre la legitimidad y valía de sus producciones artísticas.[20]

En Kafka, la puerilidad, el permanecer niño o «el titubeo antes del nacimiento», por citar una de las imágenes más elocuentes de sus *Diarios*,[21] es parte esencial de su discurso autoacusatorio: «[H]e sido tan descuidado como un niño, he pasado mi edad adulta con juegos infantiles», se reprocha el roedor de «La madriguera» (Kafka, 2024: 143). Martín Garzo, en cambio, teje con las palabras de Kafka un discurso afirmativo que, finalmente, deriva en una teoría del amor. Porque el pueril es el que acepta del que ama la imperiosa petición de tomar a su cargo una criatura imposible —«Todos los amantes recibían encargos incomprensibles que tenían que cumplir» (Martín Garzo, 1997: 62)—. El amor en *Mi vida con Block* es atadura,[22] hasta el punto de que el narrador expresa que deberían ser un modelo los que lo rechazan, «[l]os que nunca fueron amados por nadie, o no quisieron aceptar el amor que les daban» (Martín Garzo, 1997: 72), pero, a la vez, la rotunda exigencia del amor aleja de las «vidas insignificantes» (Martín Garzo, 1997: 81) —es así cómo habla de las existencias de sus compañeros de hospital—. La elección del adjetivo «insignificante» no es casual, remite al poema de José Lezama Lima «El pabellón del vacío» (1976) cuyas palabras e imágenes Martín Garzo entreteje tácitamente con las suyas. Habla Lezama Lima de «inaugurarlo [el vacío] en la insignificancia» y para ese vacío recurre al *tokonoma* japonés, en la versión del poeta, un pequeño hueco que se puede hacer con la uña en la pared, en el tablero de una mesa o en el asa de una taza, y en el que, a pesar de su pequeñez, se puede entrar y

20 Como señala Ulrich Plass, que lee *Ein Hungerkünstler* como una ocasión en la que Kafka intenta comprender su relación con la escritura, el ayunador transfigura el no poder comer en un arte, el arte de saber ayunar, del que espera la admiración del público. El ayunador no elige no comer, se ve obligado ciegamente a no comer. ¿Es eso arte? ¿No es una estafa esperar la recompensa de la admiración por algo que es inevitable, que es casi instinto (destructor)? La pregunta abre un dilema que queda camuflado por la compasión que Kafka suscita en el lector al presentar el ayunador como un incomprendido, puesto que el arte de ayunar pasó de moda (Plass, 2009: 114-119). De forma comparable, en su carta a Brod, Kafka dice que los escritores como él son como chivos expiatorios, permiten a los otros disfrutar de sus culpas, sin sentir culpa alguna, o casi sin sentirla (Kafka, 1983: 386).

21 El apunte completo reza: «El titubeo antes del nacimiento. Si hay una transmigración de las almas, yo aún no estoy ni siquiera en el escalón más bajo. Mi vida es el titubeo antes del nacimiento.» (Kafka, 2000: 667).

22 Una afirmación que probablemente es extensible a toda la obra de Martín Garzo.

acceder al reverso de la realidad, (Lezama Lima, 1978:181-183). En *Mi vida con Block*, es Ángela[23] el ser fronterizo —para Martín Garzo algo intrínseco en las mujeres, «misteriosas e impredecibles» (Martín Garzo, 1997: 77)— que, por medio de su legado, tira del hilo hacia «otro mundo» (Martín Garzo, 1997: 80). A su vez, el narrador, que ha asumido su responsabilidad sucesoria, busca relevo, y parece que la nueva enfermera del hospital, por sus actitudes coincidentes con las que evoca el poeta cubano,[24] bien podría ser la futura heredera de Block.

Obviamente, en esta pieza de *Bestiario* no se llega a concretar qué sería el otro mundo, la vida más alta, pero, a juzgar por el proceso de animalización que, en contacto con Block, experimenta el narrador[25] —se tumba en el suelo y se abre paso entre las galerías de cajas (Martín Garzo, 1997: 56, 84)— sería un mundo adánico, un mundo de reunión entre animales y hombres, entre niños y adultos, entre todo lo creado. Significativamente, Ángela, le hace notar al narrador los latidos del corazón de Block y le comenta «que esos latidos eran iguales en todos los seres vivos, y que hablaban tal vez de un origen y un destino común». (Martín Garzo, 1997: 67)

Mientras que en *El lenguaje de las fuentes* el cordero-gatito de Kafka es un personaje secundario, aunque no insignificante, en *Mi vida con Block* es el protagonista. Además, Martín Garzo lo ha retornado a las localizaciones típicas de Kafka —el extraño y enigmático Block habita en casas comunes— y, de ese modo, ha conseguido invertir el juego de fuerzas de *La transformación*: los Samsa arrinconan a Gregor en su habitación, convertida en cuarto de los trastos, y tras su muerte celebran la desaparición del estorbo a su ideal de vida pequeñoburgués, en cambio, Block señorea en las casas de sus respectivos amos, que se adaptan a sus necesidades motrices, soportan el mal olor que desprende y sufren lo indecible cuando desaparece. A diferencia de los Samsa, que no están a la altura del encargo que han recibido, en la pieza de *Bestiario*, Ángela, el narrador, la futura heredera, son sensibles a la «nostalgia de una humanidad perdida», a juicio

23 A estas alturas del relato su nombre parece más que nunca emparentarla con los ángeles de *El lenguaje de las fuentes*, los emisarios del más allá que tienen enormes dificultades para adaptarse a la vida terrenal.

24 «Rasca, se oculta. Tiene la cualidad de los moradores de los bordes de los agujeros. Block podría sentarse a esperar en una de sus manos.» (Martín Garzo, 1997: 84). La condición fronteriza, la capacidad de empequeñecer para poder colarse en otro mundo, la tiene también Marta en *Las historias de Marta y Fernando* (Martin Garzo, 1999: 117, 229), entre otras figuras femeninas de Martín Garzo. Por otra parte, la delgadez de Kafka, como estrategia de desaparición, interesa especialmente a Martín Garzo, que, en eso, sigue a Elias Canetti. (Martin Garzo, 2003c: 9-14).

25 El narrador adopta los comportamientos de Block, igual que Ángela había tenido comportamiento de gato y de abeja (Martín Garzo, 1997: 61).

de Martín Garzo (2003b: 40), aquello que mueve a todos los personajes de Kafka, Gregor inclusive.

Escribir por encargo

Martín Garzo confiesa que, en literatura, un «exceso de apego a la realidad» le produce fatiga; a él le interesan los «[s]eres que parecen reales, pero no existen» (2023a: s. p.), lo cual encaja a la perfección con su apego al animal de «Un cruzamiento». Con el relato de Kafka, más allá de su obra de ficción, Martín Garzo reflexiona también sobre el oficio de escribir, porque, según él, «no se escriben buenos libros porque se domine el oficio o se tenga una gran ambición. Tiene que haber alguien […] que, en secreto, recibe un encargo.» (Martín Garzo, 2003a:15). Tras esa visión del escritor como el que cumple un encargo está la narración kafkiana y, además, *La leyenda del Santo Bebedor*, de Joseph Roth. Por desemejantes que sean ambos textos, Martín Garzo los asimila y en ellos halla —o más bien fabula— los componentes que le permiten exponer su personal «teoría de la literatura como encargo» (Martín Garzo, 2003a:14). El escritor es alguien que se ve obligado a satisfacer una exigencia tan inevitable como incomprensible, atado a una tarea que lo angustia pero que también lo colma de felicidad y que le permite «renovar los vínculos con la comunidad» (Martín Garzo, 2003a:15), —piensa Martín Garzo en aquellos niños del vecindario que los domingos llenan la casa del narrador de Kafka o en todos los encuentros tabernarios que hace el mendigo de Roth—. La atadura al dinero del *clochard* de Roth o a la extraña criatura del narrador de Kafka se corresponden con la ineludible atadura al libro del escritor, que debe olvidarse de sí mismo para dedicarse al cuidado de su obra, pues Martin Garzo concibe el escritor como una figura mediadora que, en cierto modo, escribe como si las palabras no le pertenecieran (Martín Garzo, 2013: 45) o que, en cualquier caso, no busca en la escritura literaria la prolongación de su personalidad. Su compromiso con la creación literaria, eso sí, tiene su reflejo en la incondicionalidad por parte de los receptores, que siguen sus historias «como nos pasaría con alguien que, en plena noche, llevara una lámpara» (Martín Garzo, 2003a:15), una imagen que, a su vez, se corresponde con su visión de la literatura: la literatura no nos permite comprender lo real, sino que lo ilumina epifánicamente (Martín Garzo, 2010), lo muestra en su anhelo hacia lo verdadero.

En un relato de corte autobiográfico titulado «El enfermo tranquilo», el escritor vallisoletano escribe: «Siempre que pienso en mi padre, sobre todo

en los últimos años de su vida, pienso en Kafka» (Martín Garzo, 2003: 219). La asociación nada tiene que ver con aquel padre colosal tendido sobre el mapamundi que Kafka evoca en *Carta al padre* (Kafka, 2000: 851), sino con un padre que habría deseado ser escritor y que, aquejado por la enfermedad, tiende a hacerse pequeño, a desaparecer, como tantos personajes kafkianos. Y cuenta Martín Garzo cómo una tarde, en la habitación del hospital, su padre le señaló la pared desnuda y con la mano hizo el gesto del que tiene una pluma y se dispone a escribir, una escena que comprendió al instante: «Supe que con sus gestos me estaba pidiendo que ocupara su lugar en aquel sueño de ser escritor» (Martín Garzo, 2003: 229). Esta es la última variación del motivo del encargo en el mundo literario de Martín Garzo a la que me refiero aquí, la más heterodoxa, al menos desde el punto de vista kafkiano.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1981). «Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages». En: *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Edición de Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 9-38.

Benjamin, Walter (2014). «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte». En: *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Editado por Hermann Schweppenhäuser. Traducción, prólogo y notas de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 25-64.

Dieterle, Bernard (2010). «Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 2». En: Engel, Manfred/ Auerochs, Bernd (eds.). *Kafka. Handbuch. Epoche - Werk-Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 260-280.

Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (eds.) (2010). *Kafka. Handbuch. Epoche - Werk-Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Fingerhut, Karl-Heinz (1969). *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspiele*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag.

Kafka, Franz (1983). *Briefe 1902-1924*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (1990). *Bestiario. Once relatos de animales*. Selección, prólogo y notas de Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama.

Kafka, Franz (2000). *Diarios. Obras completas II*. Edición dirigida por Jordi Llovet. Traducción de Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Kafka, Franz (2003). *El libro del hambre*. Selección y nota introductoria de Gustavo Martín Garzo. Traducciones de Joan Parra y Rodolfo Häsler. Barcelona: Sirpus.

Kafka, Franz (2018). *Cartas 1900-1914. Obras completas IV*. Edición dirigida por Jordi Llovet, basada en la edición crítica de Hans-Gerd Koch, al cuidado de Ignacio Echevarría. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Kafka, Franz (2024a). *Cuentos de animales*. Posfacio de Reiner Stach. Traducción de José Rafael Hernández y Luis Fernando Moreno Claros. Barcelona: Arpa.

Kafka, Franz (2024b). *«Tú eres la tarea» Aforismos*. Edición, prólogo y comentarios de Reiner Stach. Traducción de Luis Fernando Moreno Claros.

Lezama Lima, José (1978). *Fragmentos a su imán*. Prólogos de Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo. Barcelona: Lumen.

Llovet, Jordi (1990). «Notas». En: *Bestiario. Once relatos de animales*. Selección, prólogo y notas de Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama, 113-149.

Martín Garzo, Gustavo (1993). *El lenguaje de las fuentes*. Barcelona: Lumen.

Martín Garzo, Gustavo (1994). *Marea oculta*. Barcelona: Lumen.

Martín Garzo, Gustavo (1996). *La vida nueva*. Barcelona: Lumen.

Martín Garzo, Gustavo (1997). «Mi vida con Block». En: Joan Fontcuberta et al. *Bestiario*. Madrid: Siruela, 53-84.

Martín Garzo, Gustavo (1999). *Las historias de Marta y Fernando*. Barcelona: Destino.

Martín Garzo, Gustavo (2002). *El amigo de las mujeres*. Barcelona: Plaza&Janés.

Martín Garzo, Gustavo (2003a). *El libro de los encargos*. Barcelona: Areté.

Martín Garzo, Gustavo (2003b). «Mi biblioteca: La Fascinación». *El Ciervo*, Año 52, No. 625, 40-41.

Martín Garzo, Gustavo (2003c). «Presentación». En: Kafka, Franz. *El libro del hambre*. Selección y nota introductoria de Gustavo Martín Garzo. Traducciones de Joan Parra y Rodolfo Häsler. Barcelona: Sirpus, 9-14.

Martín Garzo, Gustavo (2007). «La casa del lector». *Idea La Mancha: Revista de Educación de Castilla-La Mancha*. Nº. 5, 14-25.

Martín Garzo, Gustavo (2009). *El hilo azul. La pasión de contar, el secreto placer de leer*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Martín Garzo, Gustavo (2010). «El pintor de iconos» Conferencia de Gustavo Martín Garzo. Canal March (20.04.2010). https://canal.march.es/es/coleccion/gustavo-martin-garzo-i-pintor-iconos-21889 (23.01.2024).

Martín Garzo, Gustavo (2013). *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos*. México: Océano.

Martín Garzo, Gustavo (2020). «Estimado Franz Kafka». *El País*. 25.12.2020.

Martín Garzo, Gustavo (2020a). *Elogio de la fragilidad.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Martín Garzo, Gustavo (2021). *El árbol de los sueños*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Martín Garzo, Gustavo (2023a). «Yo nunca sé el libro que estoy escribiendo. Es como si estuviera leyendo un libro que todavía no existe». Entrevista con Juan Cruz. *El Periódico de España* (13.05.2023). https://www.epe.es/es/cultura/20230513/gustavo-entrevista-martin-garzo-nuevo-libro-ultimo-atardecer-87257471 (07.02.2024)

Martín Garzo, Gustavo (2023b). *El último atardecer*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Neumann, Gerhard (2013). *Kafka-Lektüren*. Berlín, Boston: De Gruyter.

Noyaret, Natalie (2009). «Dos calas en un bestiario contemporáneo: *Mi vida con Block* (Gustavo Martín Garzo) y Papilio Síderum (José María Merino)» En: López Pellisa, Teresa; Ángel Moreno Serrano, Fernando (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 717-730.

Ortega, Carlos (1999). «No perturbéis la paz de los amantes». En: Martín Garzo, Gustavo; Ortega, Carlos. *Sobre «El lenguaje de las fuentes».* Santander: editoriaLímite, 9-30.

Plass, Ulrich (2009). *Franz Kafka*. Viena, Colonia, Weimar: Böhlau.

Stach, Reiner (2024a). «El mundo animal de Kafka». Traducción de Luis Fernando Moreno Claros. En: Kafka, Franz (2024a). *Cuentos de animales*. Barcelona: Arpa, 173-196.

Bartleby y compañía: Enrique Vila-Matas lee a Kafka

Inge Stephan

> Borges dijo que dejaba a los demás la gloria de los libros que había escrito y que su gloria, en cambio, eran los libros que había leído.
>
> Claudio Magris (2010: 14)

Descubrí a Enrique Vila-Matas hace unos años, por casualidad. Mientras investigaba para mi libro *Verweigerte Männlichkeit: Antihelden in Literatur und Kunst vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*,[1] di con el libro *Bartleby y compañía (*2000) de Vila-Matas, que en 2009 apareció en alemán bajo el título *Bartleby & Co*. Leerlo me electrizó, porque en ese momento estaba estudiando el relato «Bartleby» (1853) de Herman Melville, que quería tomar como punto de partida para mis reflexiones sobre los «escritores del rechazo».

Huelga decir que Bartleby es el nombre de ese hombre callado, extraño y enigmático que trabaja como copista en el bufete de un abogado ubicado en Wall Street y que, tras un breve periodo de diligente trabajo, se niega sistemáticamente a realizar cualquier tarea, hasta que finalmente rehúsa incluso comer y, demacrado, muere en la cárcel. La fórmula educada pero resuelta con la que rechaza todas las órdenes de su jefe, «I prefer not to» («prefiero no hacerlo»), se ha convertido en el punto de referencia de multitud de discursos y adaptaciones. La «lectura literal» ofrecida por Gilles Deleuze en *Bartleby o la fórmula* (1989) sigue siendo indispensable y constituye el subtexto de la novela de Vila-Matas.

Bartleby es para mí un personaje que, además de sabotear el espíritu de trabajo del capitalismo temprano, con su autodestrucción también socava las concepciones de masculinidad de su época. Es un hombre que carece de familia y de porte varonil. Su «resistencia pasiva» no encaja en ningún

1 Véase especialmente el capítulo «Vom Verschwinden: Franz Kafkas Erzählung “Ein Hungerkünstler”» (Stephan, 2024: 273-291).

patrón reconocido de comportamiento masculino (Melville, 2005: 26). El abogado para quien trabaja no solo se siente desarmado ante la «asombrosa mansedumbre» con que el empleado ignora todas sus órdenes, sino también, en cierto sentido, despojado de su propia hombría (Melville, 2005: 30). Impotente, el abogado permite que Bartleby viva en el despacho como en un «piso de soltero» (Melville, 2005: 31) y que se retire a su «ermita» (Melville, 2005: 43) sin decir nada, hasta que solo la policía podrá sacarlo de la oficina. La interpretación de Deleuze atribuye especial relevancia a la figura del abogado, subrayando el estrecho vínculo que une a jefe y empleado. En su ensayo, el filósofo francés habla de una «locura contagiosa», de una fatal «duplicidad» y de una «relación homosexual casi confesada» (Deleuze, 2005: 70).

Los paralelismos con los hombres que trataba en mi libro, pues, saltaban a la vista. Bartleby puede verse como un descendiente de aquellos hombres inhibidos y reprimidos que hallaron su expresión en los textos de J. M. R. Lenz, Jean Paul, Hölderlin, Kleist y Stifter, que nos siguen fascinando hasta el día de hoy, pero también puede concebirse como un predecesor de los protagonistas de Robert Walser y Franz Kafka, quienes han dejado huella en textos contemporáneos como los de W. G. Sebald y Peter Handke. El libro de Vila-Matas parecía haber estado esperándome: estaba lleno de estímulos para mi investigación y, además, me llevó a conocer a un autor cuyos numerosos libros —*Bartleby y compañía* solo es una de las primeras novelas dentro de una gran producción que se extiende hasta la actualidad—[2] conforman un universo propio de alusiones literarias y parentescos poéticos que en su incansable escritura giran en torno al «síndrome de Bartleby».

«Al pensar en Kafka…»

Bartleby y compañía es una obra híbrida. El subtítulo que figura en la cubierta de su traducción alemana, «Novela», resulta sorprendente, ya que el texto no satisface las expectativas habituales del género: que tenga un argumento, capítulos, personajes y un narrador. Aunque se insinúa una historia de fondo, que se esboza en el primer párrafo de la novela, el texto no la desarrolla más:

> Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre

2 En las obras posteriores se reducen mucho las referencias a Bartleby y a Kafka. En su lugar, Vila-Matas emplea paredes, puertas y habitaciones como motivos para encontrar nuevas vías narrativas que le permitan abordar los temas del rechazo y la desaparición.

> solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys. (Vila-Matas, 2000: 11)

¿Qué pensar de un comienzo tan lleno de contradicciones? La presunta felicidad queda en entredicho por la vida solitaria, una penosa joroba y la pavorosa oficina. Se habla de un diario, que en realidad solo contendrá notas sobre un texto invisible cuya existencia está rodeada de misterio y oscuridad. En el párrafo siguiente nos enteramos de que el autor publicó en su juventud una «novelita sobre la imposibilidad del amor», pero que «a causa de un trauma» renunció «radicalmente» a escribir para volverse «un bartleby» (Vila-Matas, 2000: 11). Al parecer, buscando otros bartlebys se distrae de su penosa existencia, aunque su investigación no hace sino multiplicar la desgracia, cosa que recuerda a la temprana miniatura de Kafka «La desventura del soltero» (1911). Los dos primeros párrafos ya nos sitúan, pues, en una maraña kafkiana de afirmaciones contradictorias y sentimientos encontrados.

Esta observación vale también para la forma del texto, que oscila entre la novela, el diario y las notas, tendiendo hacia el género del ensayo, pero incluso esta etiqueta se ajusta solo en parte a la intrincada mezcla de citas y nombres de otros autores —y, entre ellos, algunas pocas autoras—. El texto consta de ochenta y seis entradas numeradas de extensión variable. Quien toma las notas, un copista en el sentido más estricto de la palabra, se deja llevar por los recuerdos de lecturas pasadas. A partir de pasajes de cartas y diarios ajenos surge así una red de citas, paráfrasis y anotaciones que desafía cualquier categorización formal. Los dos apéndices que figuran al final de la traducción alemana de la novela —una ambiciosa bibliografía titulada «Pequeña biblioteca de referencia de Marcelo para bartlebys» y el extenso índice onomástico «Bartlebys mencionados en las notas de Marcelo, con sus parientes, amigos y conocidos»— nos llevan a pensar en un tratado científico, que el texto más bien parodia, pero resultan útiles para orientarse en la selva de citas y nombres. Parecieran obra de Vila-Matas, que actuaría, por así decirlo, como albacea de Marcelo, cuyo nombre de pila así por lo menos conocemos. Como puntos de referencia teóricos, por supuesto, figuran ahí los dos famosos tratados *Bartleby o la fórmula* (1989) de Gilles Deleuze y *Bartleby o de la contingencia* (1993) de Giorgio Agamben, ambos mencionados explícitamente en las notas. A nadie extrañará que el autor con más entradas en la bibliografía sea Kafka, seguido de los dos Roberts: Walser y Musil.

Para dar una impresión del texto, quisiera citar un breve pasaje en que el autor de las notas, al levantarse por la mañana, se da cuenta de que «en

realidad más del 99 por ciento de la humanidad prefiere, al más puro estilo Bartleby, no hacerlo, prefiere no escribir» (Vila-Matas, 2000: 58), y de repente se pone a hablar sobre Kafka:

> Al pensar en Kafka me he acordado de aquel Artista del Hambre de un relato suyo. Ese artista se negaba a ingerir alimentos porque para él era forzoso ayunar, no podía evitarlo. He pensado en ese momento en que el inspector le pregunta por qué no puede evitarlo, y el Artista del Hambre, levantando la cabeza y hablando en la misma oreja del inspector para que no se pierdan sus palabras, le dice a éste que ayunar siempre le resultó inevitable porque nunca pudo encontrar comida que le gustara. (Vila-Matas, 2000: 59)

De este relato se pasa a una segunda narración de Kafka que también se encuentra en el volumen *Un artista del hambre* (1924). Se trata del relato «Primer sufrimiento», que al igual que «Un artista del hambre» está ambientado en el medio circense:

> Y me ha venido a la memoria otro artista del No, también salido de un relato de Kafka. He pensado en el Artista del Trapecio, que era aquel que rehuía tocar el suelo con los pies y se pasaba día y noche en el trapecio sin bajar, vivía en las alturas las veinticuatro horas del mismo modo que Bartleby no se iba nunca de la oficina, ni siquiera los domingos. (Vila-Matas, 2000: 59)

La percepción de Marcelo funde al Bartleby de Melville, al artista del hambre y al trapecista de los cuentos de Kafka en un tipo común de rechazo, negación y desaparición, volviendo borrosas las fronteras entre autores y personajes. Tal y como lo percibe Marcelo, el *alter ego* de Enrique Vila-Matas, Melville describe en *Bartleby* «su propio síndrome» (Vila-Matas, 2000: 111), Bartleby deviene el «antecedente de los personajes de Kafka» (Vila-Matas, 2000: 109) y Kafka posee «el síndrome de Bartleby» (Vila-Matas, 2000: 69), cerrando así un sistema de referencias mutuas en el que, como si de una jaula se tratara, está atrapado el compulsivo narrador:

> Kafka y Bartleby son dos seres bastante insociables a los que desde hace tiempo tengo tendencia a asociar. No soy, por supuesto, el único que se ha sentido tentado de hacerlo. Sin ir más lejos, Gilles Deleuze, en *Bartleby o la fórmula*, dice que el copista de Melville es el vivo retrato del Soltero, así con mayúscula, que aparece en los *Diarios* de Kafka, ese Soltero para el que «la felicidad es comprender que el suelo sobre el que se ha detenido no puede ser mayor que la extensión

> cubierta por sus pies», ese Soltero que sabe resignarse a un espacio para él cada vez más reducido; ese Soltero las dimensiones exactas de cuyo ataúd, cuando muera, serán justamente lo que necesite. (Vila-Matas, 2000: 70)

La breve cita de Kafka que está integrada en el texto y alude a los pies procede del ensayo *Bartleby o la fórmula*. Deleuze aparece ahí como el «abogado de Bartleby»,[3] a quien presenta como un «hombre sin referencias, sin posesiones, sin propiedades, sin cualidades, sin particularidades», remitiéndose a los diarios de Kafka para apoyar su tesis de que el autor praguense era otra «versión de Bartleby» (Deleuze, 2005: 68).[4] Vila-Matas retoma las ideas de Deleuze, pero les da otro giro haciendo que del «cruce entre el Soltero de Kafka y el copista de Melville» surja un «ser híbrido», al que llama «Scapolo», que significa «célibe en italiano» (Vila-Matas, 2000: 71).

> Parece este Scapolo un bonachón suizo (al estilo del paseante Walser) y también el clásico hombre sin atributos (en la esfera de Musil) […] Scapolo es un ser extraño a nosotros, mitad Kafka y mitad Bartleby, que vive en el filo del horizonte de un mundo muy lejano: un soltero que a veces dice que preferiría no hacerlo y otras, con la voz temblorosa de Heinrich von Kleist ante la tumba de su amada, dice algo tan terrible y al mismo tiempo tan sencillo como esto:
> —Ya no soy de aquí. (Vila-Matas, 2000: 71s.)

Con Walser, Musil y Kleist se incorporan al texto tres bartlebys más, mientras que Scapolo («mitad Kafka y mitad Bartleby») parece ser un «cruce» surgido del texto de Kafka «Un cruzamiento», en el que el narrador recibe de su padre, como una pesada herencia, un animal sin nombre («mitad gatito, mitad cordero») (Kafka, 2003: 552). La figura avasalladora del padre incapacita para vivir al hijo, que intenta inútilmente escapar del mundo y la violencia paternos a través de metamorfosis —piénsese, por ejemplo, en el relato «La transformación» (1912)—. Vila-Matas rechaza explícitamente participar en las especulaciones a que dan pie estos temas; en vez de ello, pone a su valedor Marcelo tras la pista de los bartlebys de la literatura como si fuera un sabueso y se contenta con recopilar una impresionante lista de bartlebys que volveremos a encontrar en obras posteriores. El texto, que puede revisitarse como una paráfrasis y una recopilación de «obras clásicas» sobre el «síndrome de Bartleby» y como la semilla de libros posteriores de

3 En la edición alemana del ensayo figura una fotografía de Deleuze cuyo pie reza «El abogado de Bartleby» (Deleuze, 1994).

4 El pasaje de Kafka al que alude Deleuze puede encontrarse en Franz Kafka (2000: 116).

Vila-Matas, hace uso de un humor que ya estaba presente en el *Bartleby* de Melville y en los textos de Kafka (véase Rehberg, 2015).

Ahora dejaré la lectura de *Bartleby y compañía* para centrarme en las novelas *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005), en las que Kafka desempeña de nuevo un papel decisivo —de forma implícita o explícita— como un autor del rechazo.

«La memoria andante de la literatura»

En comparación con *Bartleby y compañía*, la novela *El mal de Montano* se ajusta mucho más a las convenciones narrativas del género. Hay una trama y unos personajes claramente definidos, pero que en el transcurso de la novela se disuelven en una multitud de dobles, aunque tienen algo en común: todos ellos padecen una incurable «enfermedad literaria» (Vila-Matas, 2002: 23). El primer párrafo de la novela no augura nada bueno:

> A finales del siglo xx el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico. (Vila-Matas, 2002: 15)

La novela puede leerse de formas muy distintas: como un estudio sobre dobles y escisiones o como una historia familiar en que las posiciones de madre, padre e hijo se renegocian constantemente: «Estoy de acuerdo con matar al padre siempre y cuando el padre no sea yo» (Vila-Matas, 2002: 38). Las fronteras generacionales y de género se vuelven porosas cuando el narrador, padre del joven Montano, se presenta con el nombre de su madre, Rosario Girondo, a quien da el lugar y año de nacimiento de Vila-Matas —«Barcelona, 1948»— (Vila-Matas, 2002: 125). *El mal de Montano* me interesa sobre todo en tanto que novela sobre literatura, siendo en ella las referencias a Kafka aún más claras que en la novela anterior. El padre del joven Montano, que unas veces se describe a sí mismo como crítico literario y otras como un conocido narrador, lleva en sus viajes un diario a partir del cual pretende compilar una enciclopedia que incluirá los nombres de algunos diaristas que aprecia especialmente. Naturalmente, Kafka ocupa un lugar de honor en esta enciclopedia. La entrada «Kafka, Franz (Praga 1883-Kierling 1924)» (Vila-Matas, 2002: 157) empieza con las siguientes frases:

> «Al tacto el pabellón de mi oreja se notaba fresco, áspero, frío y jugoso, como una hoja de árbol», escribe Kafka en su diario de 1910. Su frase me lleva a otra, me lleva al recuerdo de una que le escuché a Claudio Magris, una noche en Barcelona: «Puede que la literatura sea también parte del mundo del modo que lo son, por ejemplo, las hojas.» (Vila-Matas, 2002: 157)

Al principio, Montano sénior se siente un poco reconfortado por estas frases, pero luego recuerda varias «kafkerías» (Vila-Matas, 2002: 159) de su vida y se ve arrastrado cada vez más al mundo y los textos de Kafka:

> No creo que haya enfermo de literatura más grande que Kafka. Su diario es aterrador. Por la mañana, a las ocho, llegaba puntual a su despacho. Escribía documentos e informes, hacía inspecciones. Sus superiores no sabían que él trabajaba allí, entre esa multitud de trabajadores y empleados desdichados, sólo porque sabía que no debía dedicar todo su tiempo a la literatura. Temía que la literatura lo chupase, como un remolino, hasta hacerle perderse en sus comarcas sin límites. No podía ser libre, necesitaba una limitación, tener todo el tiempo para escribir le parecía peligroso, terrible. Volvía a casa de sus padres hacia las dos y cuarto de la tarde. Decía que se sentía como un extranjero aunque fuese grande el amor por la familia, los padres y las hermanas. De vez en cuando le llegaba la idea de que debía apartarse de los amigos y hacerlo sin la más mínima consideración, enemistarse con todos, no hablar con nadie. En otras lo contrario: buscaba a los amigos o a sus escritores favoritos para establecer un diálogo y ponerse a comentar de forma interminable el mundo, como si buscara llegar a las fuentes de la escritura. (Vila-Matas, 2002: 161)

Pero Montano no solo se sumerge en los diarios, sino que también relee *El castillo* de Kafka y siente confirmado el juicio que ha adoptado de Justo Navarro, paisano y contemporáneo de Vila-Matas, según el cual la novela sería «el tormento de un comentario» (Vila-Matas, 2002: 162) que trataría de la búsqueda de la fuente de la escritura, que uno nunca podría encontrar solo: «—Lo sé, necesitamos ser dos. —Pero ¿por qué dos? ¿Por qué dos palabras para decir una misma cosa? —Es que quien la dice es siempre el otro» (Vila-Matas, 2002: 162).

En el cuarto capítulo, titulado «Diario de un hombre engañado», el narrador vuelve a hablar sobre Kafka largo y tendido. Recuerda su visita a Kierling, el pueblo donde falleció el 3 de junio de 1924. Siguiendo los pasos de Claudio Magris, cuyas notas sobre la visita que hizo a la habitación donde murió el autor praguense le acompañan en su viaje hacia Kafka,

entra en el cuarto de la Hauptstrasse 18 y se alegra cuando una «amable señora» (Vila-Matas, 2002: 260) que vive en la casa y resulta ser una apasionada no lectora se dirige a él como «señor Walser» (Vila-Matas, 2002: 260) y le invita a su piso para tomar una taza de té. Cuando Montano, alias Walser, vuelve a mirar el último jardín que Kafka vio, la anciana le dice una frase asombrosa: «Vivimos no para vivir, señor Walser, sino para ya haber vivido, para ya estar muertos» (Vila-Matas, 2002: 262). Pero esto no es el desenlace de la novela. A continuación se desarrolla una «Acción Sin Paralelo» (Vila-Matas, 2002: 258), una extraña paráfrasis de la «acción paralela» de Musil en *El hombre sin atributos*, en la que Walser, Musil y Kafka se reúnen como «luchadores contra la destrucción de la literatura» para juntos «poner bombas mentales contra los falsos escritores» (Vila-Matas, 2002: 258). Esta acción conjunta fracasa y al final Montano, que ya se ha transformado completamente en Walser, se encuentra al borde de un precipicio junto con Musil.

La novela termina con las siguientes frases:

> Ante nosotros no había más que vacío, la Acción Sin Paralelo y otros enemigos de lo literario nos tenían rodeados. «Es el aire del tiempo, amenazan al espíritu», le dije. Musil miró hacia el incierto horizonte. A lo lejos, muy lejos, más allá de todo, como un espejismo de salvación surgido del vacío y del abismo, se veía el mar, con sus bandadas, con sus enjambres de velas blancas, triangulares. «Praga es intocable», dijo, «es un círculo encantado, con Praga nunca han podido, con Praga nunca podrán.» (Vila-Matas, 2002: 315s.)

Este círculo mágico, sin embargo, remite a Kafka, cuya obra constituye el centro secreto en torno al cual gira Vila-Matas también en su segunda novela. Sin que se mencione a Agamben, se nota aquí la cercanía de las reflexiones de *Bartleby o de la contingencia*. Aquello de lo que se trata es del escribir y el no escribir, de la relación entre el ser y el no-ser, entre escritura y copia, y del significado de la literatura como lugar de fantasía y de memoria.

«Un creador que escribía para ausentarse»

En su novela *Doctor Pasavento*, Vila-Matas retoma los temas, personajes y planteamientos de las obras precedentes. Esta vez, sin embargo, el foco no está en Kafka, sino en Robert Walser, su hermano espiritual, de forma que, en el fondo, sigue tratándose de Kafka. El narrador, cuyo nombre «Doctor Pasavento» hace referencia a lo fugaz y transitorio (Vila-Matas, 2005: 326), sale de viaje para visitar los últimos lugares en los que estuvo Walser. Así como Montano

se guio por las notas de Claudio Magris para visitar Kierling, el pueblo donde falleció Kafka, los recuerdos de Carl Seelig de los paseos que dio con Walser se convierten para Pasavento en una guía de viaje indispensable en su peregrinaje hasta Herisau. La novela puede leerse como un homenaje a Robert Walser, quien, estando dotado de una «personalidad de antihéroe» (Vila-Matas, 2005: 206) y en tanto que «escritor secreto» (Vila-Matas, 2005: 177) y «odiador del poder» (Vila-Matas, 2005: 153), representa a todos los bartlebys que ya hemos encontrado en *Bartleby y compañía*, aunque el círculo de «discreto[s] hombre[s] de letras» (Vila-Matas, 2005: 135) que escriben «para ausentarse» (Vila-Matas, 2005: 153) se amplía considerablemente con los nombres de Elfriede Jelinek, Thomas Pynchon, Emmanuel Bove y otros más.

A continuación me abstendré de presentar la novela en su conjunto y me limitaré a algunos pasajes que evocan explícitamente a Kafka. El narrador no es solamente un lector irrefrenable de sus textos, sino que también se propone escribir un ensayo sobre él:

> Era uno de mis autores favoritos y no había que perder de vista que él había abarcado como nadie el tema de la desaparición, lo había hecho, por ejemplo, en su novela *América* (título que arbitrariamente le había puesto Max Brod), novela que en realidad debería haberse llamado *El desaparecido*, o, para decirlo tal vez con mayor literalidad, *El que se da por desaparecido*. (Vila-Matas, 2005: 82)

Por supuesto, este proyecto queda en nada, ya que otras figuras de la desaparición pasan al primer plano y el narrador se enfrasca cada vez más en la lectura de *Jakob von Gunten* de Walser y se pregunta si no sería «un texto que anticipa al Kafka de *Deseo de convertirse en indio*» (Vila-Matas, 2005: 203). En la percepción de Pasavento, Walser y Kafka se funden en una sola figura, hasta el punto de que el narrador ya no puede distinguir con claridad entre lo que lee y los textos que surgen de su propia imaginación (cfr. Vila-Matas, 2005: 208), ni entre él mismo y personajes literarios como Gregor Samsa (cfr. Vila-Matas, 2005: 213). Los giros «como en Kafka» (Vila-Matas, 2005: 234) o «que diría Kafka» (Vila-Matas, 2005: 375) muestran como los límites que separan al narrador del autor praguense se van volviendo cada vez más difusos, de forma que Pasavento sufre una breve crisis de identidad (véase 361) que, de nuevo, le hace pensar en Kafka:

> Me acordé de unas palabras de Kafka, escritas (y luego tachadas) al comienzo de su novela *El proceso*, unas palabras en las que él decía: «Hace falta viveza para cogerlo todo, al abrir los ojos, por así decir en el mismo punto en que uno lo ha dejado la noche anterior.» Y también recordé que algo más adelante, Josef K. se decía a sí mismo:

> «El despertar es el momento más peligroso. Si uno consigue superarlo sin ser arrastrado de su posición, puede estar tranquilo para el resto de la jornada.» (Vila-Matas, 2005: 375)

El recuerdo de estos pasajes de Kafka es para Pasavento un punto de apoyo para orientarse entre los distintos planos ficcionales. A la angustiosa pregunta «¿Quién era yo?», el narrador se da a sí mismo una respuesta tan reconfortante como melancólica: «Alguien que recordaba palabras de Kafka» (Vila-Matas, 2005: 375).

«[A]sfixiado por mi memoria literaria»

El narrador de *El mal de Montano* se había preguntado con angustia si no era una simple enciclopedia andante de citas:

> De seguir así, ésta [la literatura] podría acabar tragándome, como un pelele dentro de un remolino, hasta hacer que me pierda en sus comarcas sin límites. Me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas. (Vila-Matas, 2002: 16s.)

A veces, el narrador se siente «asfixiado» (Vila-Matas, 2002: 95) por los recuerdos de textos de otros autores, de los que, como él mismo tiene la perspicacia de constatar, se alimenta cual vampiro para sentirse vivo como escritor. El narrador se muestra plenamente autocrítico cuando aborda las ambivalencias que se dan entre su fascinación por los escritores del rechazo y su necesidad desmedida de escribir y recordar. En parte desconfía de su deseo de desaparecer en la literatura ajena, pero por otro lado los textos de Kafka y compañía representan para él una fantástica oportunidad de conseguir un lugar en la sociedad de los bartlebys e inscribirse así en una tradición que da importancia al yo propio.

En efecto, estas tres novelas —que pueden leerse como el deseo de desaparecer en el texto y en los otros autores, pero también como una protesta contra esta misma desaparición— no se agotan por fortuna en la citación y la paráfrasis, sino que desarrollan diferentes estrategias narrativas para convertirse en novelas. Kafka y sus textos constituyen el centro misterioso en torno al cual gira Vila-Matas, el núcleo al que vuelve una y otra vez, como un manantial que marca su ánimo y le brinda inspiración.

Si estos movimientos circulares no resultan cansinos, es sobre todo porque las tres novelas discurren de forma irónica y están llenas de

situaciones cómicas. Forman, igual que los textos de Kafka, un remolino del que es difícil escapar. Al mismo tiempo, son una mina de citas remotas, procedentes de diarios y cartas que se toman en serio como obras literarias. Hacen que el público lector tome conciencia de las fascinantes conexiones entre autoras y autores del pasado y del presente e inspiran una nueva mirada sobre la escritura y la historia de la literatura.

Traducido por Joan Ferrarons i Llagostera

Bibliografía

Deleuze, Guilles (1994). *Bartleby oder die Formel*. Bernhard Dieckmann (trad.). Berlín: Merve-Verlag.

Deleuze, Guilles (2005). «Bartleby o la fórmula». En: Herman Melville *et al. Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-textos.

Kafka, Franz (2000). *Obras completas*, vol. II: *Diarios*. Jordi Llovet (ed.), Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2003). *Obras completas*, vol. III: *Narraciones y otros escritos*. Jordi Llovet (ed.); Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Magris, Claudio (2010). *Alfabetos: ensayos de literatura*. Pilar González Rodríguez (trad.). Barcelona: Anagrama.

Melville, Herman (2005). «Bartleby el escribiente». En: Herman Melville *et al. Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-textos.

Rehberg, Peter (2015). *Lachen lesen: Zur Komik der Moderne bei Kafka*. Bielefeld: Transcript.

Stephan, Inge (2024). *Verweigerte Männlichkeit: Antihelden in Literatur und Kunst vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript.

Vila-Matas, Enrique (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2005). *Doctor Pasavento.* Barcelona: Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2009). *Bartleby & Co*. Petra Strien (trad.). Zúrich: Nagel & Kimche.

Vila-Matas, Enrique (2022). *Montevideo*. Barcelona: Seix-Barral.

Sobre el montaje *Metamorfosis*, de La Fura dels Baus

Àlex Ollé

Me gustaría iniciar esta presentación mencionando algunos de los temas centrales de la literatura de Kafka que, particularmente, me han atraído siempre y que, con toda humildad, querría relacionar con La Fura dels Baus. Se trata de temas universales que han constituido un motor permanente para las creaciones de nuestra compañía: el miedo, la angustia, el poder, la muerte, la soledad, el sexo o los sueños. Todos estos temas están muy presentes, desde mi punto de vista, en los trabajos de la Fura dels Baus y en la obra de Kafka.

Hay un aspecto relevante en el que quisiera incidir, y es el momento histórico en que nació La Fura dels Baus, en la época postfranquista. Después de cuarenta años de dictadura llegó la democracia, se constituyeron los primeros ayuntamientos democráticos y, en 1982, el PSOE ganó las elecciones. La cultura volvió a las calles, llenó los teatros y se crearon nuevos festivales. Como otras compañías de teatro independiente, La Fura nace con la voluntad de romper con el pasado y apostar por el futuro. Y, en este sentido, cabe destacar la eclosión de compañías de teatro independiente que se produjo en Cataluña desde los sesenta hasta los ochenta. Se trata de un fenómeno único en España —y me atrevería a decir, en el mundo— que bien merece ser estudiado; lo cierto es que en aquel período nacieron compañías de la relevancia de Els Joglars, Comediants, El Tricicle, Dagoll-Dagom, La Fura dels Baus, etc..: todas ellas desarrollaron lenguajes escénicos completamente diferentes entre sí y, al mismo tiempo, con un carácter colectivo que las identifica. Pero de entre todas aquellas iniciativas, tal vez sea la de La Fura dels Baus la propuesta más transgresora.

Cuando en 1975 muere Franco, los miembros del grupo tenemos entre catorce y dieciséis años. La Fura se crea en 1979, cuando nosotros ya tenemos entre diecinueve y veinte. En aquel momento, en Europa y

en Estados Unidos destacaban propuestas de teatro urbano y de música industrial. Lo comento porque aquellas estéticas pueden relacionarse fácilmente con Kafka.

Desde el inicio, actuábamos sin barreras, compartiendo el mismo espacio con los espectadores, sin un único escenario, sino mediante diversas áreas de acción que repartíamos por todo el espacio disponible, en medio de los mil o mil doscientos asistentes a los que movilizábamos con nuestras acciones y provocaciones. Lo llamamos «teatro de impacto»: pretendíamos romper con todos aquellos años de pasividad, de espectadores aletargados, adormecidos; buscábamos imágenes contundentes con las que romper la coraza de cada espectador y, así, hacerlo vulnerable. En el momento en que el espectador es más vulnerable es cuando podemos provocar emociones: emociones intensas que van desde el miedo al asco, pero que pueden ser sublimes, instantes de belleza. Es ahí donde también veo el nexo con la obra de Kafka, en esa voluntad de llegar al otro a partir de las emociones.

Por lo menos eso es lo que a mí me provocó la lectura de *La metamorfosis* a los dieciocho años. Es una lectura que, entre otras cosas, me llevó a plantearme siendo un adolescente lo que significa sentirte diferente o ser especial; y a partir de ahí conocer el aislamiento en una sociedad de consumo, una sociedad de alienación. A mi entender, en *La metamorfosis* hay algo de esto: la marginación a la que te condena la sociedad por el hecho de ser diferente.

Kafka y el teatro yiddish

En los aspectos que destacaba anteriormente sobre el teatro de La Fura dels Baus, hay algo de «teatro ritual», elementos de catarsis que compartíamos, sin saberlo, con el teatro yiddish, la escena tradicional judía. Trabajando en la puesta en escena de *La metamorfosis*, descubrí la intensa relación que había tenido Kafka con el teatro yiddish. Y siguiendo con la definición del teatro de La Fura dels Baus en relación con Kafka, a los pocos años de nuestra andadura apareció el adjetivo *furero* para definir nuestra estética teatral, y la crítica hablaba ya del «lenguaje furero» para definir un teatro provocador, transgresor y kafkiano en la medida en que lo absurdo, lo grotesco, lo incomprensible, lo angustiante, y lo opresivo adquirían protagonismo en nuestros montajes. Es curioso que, sin ansias de compararnos con Franz Kafka, surgiera ese adjetivo para definir un estilo, del mismo modo que mucho antes apareció el adjetivo *kafkiano;* adjetivos que se han incorwporado al lenguaje cotidiano.

Preparando esta intervención recuperé, al cabo de veintidós años del estreno, una cita que había leído entre tantísimas otras cosas mientras estaba preparando el montaje de *La metamorfosis* y que pertenece a un volumen que compila varios textos de Kafka y lleva por título *Aforismos, visiones y sueños*. El libro tiene una introducción del traductor José Rafael Hernández Arias, donde puede leerse: «El carácter fragmentario e inédito de muchos de sus escritos», dice refiriéndose a Kafka, «su imperfección simbólica refuerza la enigmática identidad que se crea entre el lector y el autor.» (Hernández Arias, 1998:12). Para mí estas palabras implican que la naturaleza abierta a interpretaciones de los textos kafkianos lleva a sus lectores a identificarse más claramente con las emociones y las experiencias, creando un vínculo, como decía Hernández Arias, entre el lector y el autor. Y esto sucedía también de alguna manera con los espectáculos de La Fura dels Baus. Por supuesto, nosotros partíamos de una dramaturgia pautada, pero siempre existía una clara voluntad de dejar esos espectáculos abiertos a la libre interpretación del espectador, para crear algo vivencial, una experiencia singular, y llegar a la gente a través de las emociones. Y quiero repetir que, en mi caso, la lectura de Kafka, a diferencia de otros escritores, me provoca no tanto una reacción intelectual, que también, sino sobre todo visceral. La lectura de *La metamorfosis* siendo adolescente provoca un gran impacto: uno acababa mirándose las extremidades mientras lee para ver cómo se movían…

Es interesante remarcar que para Kafka el teatro fue un motor creativo muy importante, especialmente el teatro yiddish, al generarle muchas preguntas acerca de su propia condición de judío. La escena yiddish se basa en una estética muy ritualizada que impactó a Kafka en 1911, cuando vio al actor polaco Jizchak Löwy en el sórdido Café Savoy de Praga protagonizando la obra *El salvaje*, del dramaturgo Jakob Gordin. Kafka asistió a más de treinta representaciones y se hizo amigo de Löwy, que interpretaba el papel de un idiota, de un ser animalizado, grotesco, centrando su interpretación en el registro corporal, algo que yo utilicé también en mi montaje de *La metamorfosis*, y ese componente de corporeidad, carnal, también está muy presente en la trayectoria de La Fura dels Baus. Así, en nuestros primeros espectáculos no había texto y la dramaturgia se basaba en los cuerpos, la música y en las imágenes. Lo que quiero resaltar aquí es que en la génesis de la obra de Kafka existe ese impacto físico, ese impulso que le dio el teatro yiddish a través de la interpretación extrema de Löwy.

Trayectoria de La Fura dels Baus

Pero antes de seguir con Kafka, me gustaría hacer un breve repaso de la evolución de La Fura dels Baus. Además de lo corporal, otros elementos importantes, constitutivos del lenguaje de La Fura fueron, por ejemplo, la idiosincrasia de los espacios a los que nos adaptábamos: antiguas funerarias, mataderos, prisiones en desuso, fábricas... Espacios que permitían ser ocupados por el público y en los que nosotros organizábamos diferentes acciones en escenarios diversos.

No hay duda de que en el lenguaje *furero* hay reminiscencias de los años sesenta: happenings, performances, *body art*, que hemos reciclado. Porque reciclar, lo hemos reciclado todo. Nos hemos dejado contaminar por todo: lecturas, vivencias que te empapan y que surgen después en los procesos creativos. La primera obra fue *Accions*, en un momento en que la música industrial y el movimiento *punk* en Gran Bretaña tenían gran importancia. Fue una apuesta de trabajo físico: llevábamos los cuerpos cubiertos de barro, un poco al estilo del *butoh* japonés y su dimensión ritual, influenciados por el grupo Sankai Juku, que había actuado en Barcelona. Se trataba de una propuesta casi escultórica: destrozábamos un coche en cada representación, y eso en más 30 ciudades de todo el mundo. En Buenos Aires no pudimos hacerlo, dada la escasez que reinaba, y tuvimos que utilizar televisores, neveras, etc.

Pero insisto, lo que nos importaba era generar sensaciones. Hacer aflorar del interior de cada espectador, como consigue Kafka, esos sentimientos de angustia, miedo, provocando una especie de catarsis colectiva. En aquel espectáculo, los actores también usábamos bolsas de agua que emulaban secreciones corporales, bolsas con pintura de colágeno vegetal que estampábamos contra un muro, además de efectos pirotécnicos debidamente controlados: a pesar de lo inofensivo de aquellos efectos, la gente entraba en pánico, huía y se lanzaban contra el suelo. Estoy convencido de que a Kafka le hubiese encantado La Fura dels Baus, quizá igual que iba a ver a diario a Löwy, hubiese hecho lo mismo con nosotros.

También es verdad que actualmente aquellas propuestas, tal como lo hacíamos nosotros, estarían prohibidas. Parecían peligrosas, pero todo estaba pautado y bajo control: realmente nunca sucedió ningún accidente destacable. Pero el uso de la pirotecnia hoy no es posible, las normativas de seguridad en teatros y salas lamentablemente no permiten la realización de este tipo de espectáculos. Después de *Accions* vino *Suz/O/Suz*, y después Tier *Mon*, una puesta en escena sobre la guerra, el éxodo, el hambre.

El público que nos venía a ver era un público muy variopinto. Básicamente observábamos tres tipos de público: el que participaba excitado y loco por

lo que vivía; el que se pegaba a los muros y lo observaba todo de lejos; y luego había una pequeña parte que se iba al cabo de pocos minutos.

Retomando *Tier Mon*, encontramos en aquella producción un tema muy kafkiano, el de la alienación: en aquel caso la alienación del hombre por la máquina. Teníamos la «máquina de follar» porque se follaba a través de una máquina. También teníamos el «ojo de Dios», un artefacto al que incorporábamos el uso del vídeo, algo absolutamente inusual en aquel entonces.

Y llegaron las Olimpíadas de Barcelona'92. Nos encargaron a Carlos Padrissa y a mí el diseño de la parte central de la ceremonia de apertura de las Juegos Olímpicos, a la que llamamos *Mar Mediterrània, mar olímpic* en la que escenificamos, siguiendo el modelo de las naumaquias romanas, el viaje en barco de los fundadores de la ciudad con todos los peligros que les acechaban: la guerra, la contaminación, el SIDA… En el barco nos atrevimos a colocar un personaje que iba ensangrentado, elemento que se nos criticó por negativo, pero para nosotros era importante recordar que en esos momentos seguía activa la guerra de los Balcanes. Lo cierto es que esa ceremonia marcó un antes y un después en la historia de las ceremonias olímpicas: antes de 1992 todo era estética tipo Walt Disney, y después las ceremonias se encargaron a destacados artistas de cada país. En Beijing, su responsable fue el director de cine Zhang Yimou; en el caso de Londres fue la dramaturga y directora de escena Katie Mitchell. Se entendió a nivel internacional que las ceremonias olímpicas se podían dotar de contenido creativo y no tenían por qué reducirse solamente a algo folklórico.

En 1996, iniciamos nuestra trayectoria en el mundo de la ópera. *L'Atlàntida*, de Manuel de Falla, fue nuestra primera puesta en escena operística que realizamos junto con el escultor Jaume Plensa, responsable de algunos de los diseños escénicos. Entonces entró en nuestra vida Gérard Mortier, que en aquellos momentos era el director del Festival de Salzburg —uno de los festivales de ópera más importantes en todo el mundo— y aquel mismo 1996 nos encargó el montaje de la ópera *La condenación de Fausto*, de Berlioz, para ser estrenada en la programación de Salzburg 1999. Aquel reto nos llevó a plantearnos varias puestas en escena paralelas a partir del *Fausto* de Goethe, que adaptamos para teatro de sala con el título de *Fausto 3.0* (1997), y un tiempo después nos plantearnos llevar a la gran pantalla ese mito al dirigir la película *Fausto 5.0* (2001). La ópera *La condenación de Fausto* para nosotros debería llamarse *Fausto 4.0*, pero no le podíamos cambiar el nombre a una ópera de repertorio. A medida que íbamos profundizando en el mito —siguiendo el modelo de perfeccionamiento de un software— íbamos rebautizando cada nueva versión: 3.0, 4.0, 5.0… Más tarde escenificamos la ópera *Fausto* (2018), de Gounod, después *La historia de un soldado* (2019), de Stravisnky y,

finalmente, el *Mefistófeles*, de Boito (2020). En cierto modo, puedo decir que el mito fáustico me ha perseguido durante décadas.

Después de las Olimpíadas, empezamos a hacer espectáculos de gran formato para todos los públicos, con un gran número de actores y medios involucrados. Y haciendo una selección de títulos que, de un modo u otro, pueden relacionarse con Kafka, me gustaría hacer referencia a algunas producciones de La Fura dels Baus. En 2008, montamos *Boris Godunov*, recreando el secuestro que sufrió en 2002 el teatro Dubrovska de Moscú a manos de un grupo armado. En aquella producción quise reproducir la situación real con pregrabados de la intervención policial en el exterior del teatro; me pareció interesante mezclar la ficción de la obra original de Pushkin, que trata sobre el poder, y los hechos del asalto al teatro a manos de los terroristas chechenos.

Un año más tarde, destaca la producción de la ópera contemporánea *Le Grand Macabre* (2009), de Ligeti, con textos de Michel de Ghelderode, autor que, como Gogol, se puede relacionar con Kafka, a mi entender, por el valor de lo simbólico en sus obras. En aquel período, trabajamos frecuentemente con proyecciones de vídeos: *Mahagonny* (2009), de Kurt Weill y Bertolt Brecht; *Quartett (*2011), de Heiner Müller, basada en la novela de *Les liaisons dangereuses*, de Chloderlos de Laclos, con nueva partitura de Luca Francesconi.

Después vinieron *Erwartung* (2013), de Schönberg, una obra profundamente kafkiana, e *Il prigionero* (2013), de Luigi Dallapiccola, que trata de la relación de poder entre un inquisidor y un preso. De un lado, me interesa lo simbólico presente en todas estas obras y, de otro lado, considero muy importante su contemporización, sobre todo si hablamos de ópera. Los libretos son a menudo muy misóginos y a mí lo que me gusta es mirarlos desde un punto de vista actual, entre otras cosas para que pueda interesar a un público más joven —no hay que olvidar que la ópera todavía tiene algo de elitista, con un público a menudo muy burgués y reaccionario—. Esa resistencia se percibe con propuestas como las mías: ¡cuántas veces no me habrán abucheado! Por ejemplo, en el montaje que hice de *Norma*, de Bellini, ¡en el que no salían romanos!

Norma (2016) me da pie también para hablar sobre cómo me gusta conducir mi proceso creativo. Me gusta ahondar en el contexto de creación de una obra, empaparme de ese momento histórico, para entender los motivos contextuales de su génesis: el amor desaforado y romántico en el caso de *Norma*, que lleva a la protagonista casi a matar a sus hijos, como Medea. Analizando la obra más a fondo, uno se da cuenta del gran peso que tiene sobre ella el fanatismo religioso, y ahí es donde pienso en el papel que el fanatismo religioso ha tenido en mi propia educación (yo fui

a una escuela de curas durante los últimos años del franquismo), pienso entonces en la losa del pecado en mi educación y en mi formación como persona. Mi postura no es la de criticar la religión, pero sí el fanatismo. A veces me echan en cara que no critique otros fundamentalismos, como el islámico, pero yo prefiero hablar de las cosas que me han afectado a mí directamente y que conozco bien, y en este caso quería hablar de hasta qué punto la intransigencia religiosa ha condicionado nuestra manera de ser, la de varias generaciones.

Más tarde, en *Pelléas et Mélisande* (2015), de Debussy, con libreto de Maeterlinck, partiendo del personaje de Mélisande, que ha perdido la memoria, exploramos dramatúrgicamente la idea de la memoria humana comparándola con la caja negra de un avión, donde queda todo registrado y que solo se abre cuando hay un accidente. Me interesa destacar de qué modo un motivo provoca nuevas interrelaciones, nuevos temas, y cómo éstos evolucionan hasta llegar a su plasmación escénica. Por ejemplo, en *Rusalka* (2021), de Dvořák, trabajé con la idea de que la invisibilidad de Rusalka venía dada por la diversidad funcional: ella y su entorno eran gente con diversidad funcional, eran gentes invisibles para la sociedad. Ellos viven entre nosotros, están en nuestros edificios, pero no los vemos. Eso los acerca a Gregor Samsa quien, por el hecho de ser diferente, la sociedad lo margina.

La metamorfosis en escena

Retomamos *La metamorfosis*. Para mí, la idea central de esta obra es la deshumanización. En lugar de animalizar a su protagonista Gregor Samsa, lo que hice fue deshumanizarlo. Me gustaría empezar recordando algo que leí sobre esa obra tan famosa de Kafka, de las muchas que se han escrito, en el momento en que estaba trabajando en su puesta en escena. Según parece, la fantasía del insecto le llegó a Kafka leyendo las cartas de su novia Felice Bauer estando alojado en un hotel de Berlín. Mientras leía, deprimido, sin saber qué decisión tomar, vio un chinche en la cama y se sintió como eso: como un chinche —no se pueden olvidar los insultos que su padre le profería a menudo: cerdo, gusano, etc.—. Lo que me importa de este episodio, sea o no cierto, es el valor de la imagen. El valor de concentrar en una sola imagen toda la experiencia de lo que se está viviendo. Una imagen puede ser el detonante de la creación de toda una dramaturgia. Reiner Stach, editor y biógrafo de Kafka, destaca el valor de las imágenes como detonantes para la escritura de Kafka.

Pero mentiría si dijera que la idea rectora de nuestro montaje de *La metamorfosis* me llegó a través de una imagen. Tenía grabada la obra en la cabeza desde la adolescencia, como comentaba antes. Estudiando, encontré en el periódico un artículo que hablaba sobre el fenómeno del *hikikomori* que me impactó mucho. El *hikikomori* afecta a un porcentaje nada desdeñable de gente joven en Japón, sobre todo chicos, que se encierran en su habitación durante meses e incluso años, sin salir de ella, eludiendo cualquier compromiso o contacto social. Y, efectivamente, aunque la obra se representó en muchísimos países, me interesaba especialmente que el estreno de *Metamorfosis* pudiera tener lugar en Japón, como así ocurrió: en Nagoya en el año 2005. Después del estreno, llevamos el montaje a Osaka y Tokio.

En la sociedad japonesa no está bien visto exteriorizar emociones; un japonés jamás confesaría que su hijo está encerrado en casa y no quiere salir. Pero el fenómeno adquirió tales dimensiones que hubo que tratarlo públicamente. Yo saqué muchísimas informaciones de este fenómeno para mi *Metamorfosis*. Recuerdo como se describía que los padres dejaban la comida en la puerta de las habitaciones de sus hijos y estos la recogían cuando los padres habían desaparecido, para no verlos. Los chicos estaban conectados casi permanentemente a internet; su único contacto con el mundo exterior. Es un fenómeno que ya podemos encontrar en nuestra sociedad europea y que también ha empezado a afectar a las chicas. Realmente el *hikikomori* me inspiró profundamente para mi puesta en escena de la obra de Kafka.

Recupero en este punto mi idea inicial: yo quería deshumanizar a Gregor Samsa en vez de animalizarlo. Es cierto que la animalización es un tipo de deshumanización, pero ésta no es siempre sinónimo de bestialidad. Sin embargo, ambos procesos son el reflejo de actitudes peligrosas que pueden llevar a la violencia, al odio y a la discriminación. Los insultos que el padre de Kafka usaba para humillarlo, como decía antes, recogen esa comparación con animales: gusanos, burros, moscas, perros… *La metamorfosis* no solo se refiere a la alienación del ser humano, también trata de la percepción que los demás tienen de aquel que es diferente, de la fragilidad de los vínculos de la comunicación, de la pérdida de la libertad, de la esperanza. La obra de Kafka se refiere en última instancia a la esencia de los individuos y esa esencia parece ser el miedo. Gregor Samsa vive en el horror, sometido por el miedo, conformado y atado por las convenciones, ¿acaso no es el miedo lo que ha sometido a los seres humanos de todas las épocas? Actualmente todo tiende a estar regido por los modelos regularizados del bienestar y el consumismo. Cuando alguien pretende diferenciarse, se convierte en un «bicho raro». La enfermedad del siglo XXI es la de la mente: trastornos bipolares, esquizofrenia, ansiedad, depresión, pánico. En algún lugar leí

acerca del diagnóstico que un médico aventuraba para Kafka, quien no descartaba, a partir de la lectura de sus materiales autobiográficos, que hubiese tenido algún brote esquizoide. Gregor puede ser cualquiera de nosotros, en la medida en que todos en algún momento de la vida nos sentimos diferentes, excluidos, por nuestras propias percepciones y por lo que el entorno nos devuelve.

Hablemos un momento de la fisicidad de Gregor Samsa: aquí volvemos al referente de Löwy, del actor yiddish que se retorcía en *El salvaje*, y que yo recupero al final de mi *Metamorfosis*, cuando Samsa ya se encuentra casi completamente deshumanizado y adquiere una gestualidad no necesariamente animalesca, pero sí menos humana. Existen referentes previos en los que me inspiré; especialmente en Steven Berkoff, el dramaturgo, director y actor británico que, en 1969, llevó a la escena una emblemática *Metamorfosis* basada en la idea de fisicidad, protagonizada por Tim Roth. Aquel fue un montaje extraordinario que llegó a filmarse, que estudié en su momento y que me ayudó mucho en mi trabajo de construcción del personaje. También me sirvieron los dibujos mismos de Kafka, esas figuras humanas contorsionándose encima de una mesa, por ejemplo.

Mi montaje empezaba con un vídeo —hice mucho uso del vídeo en esta obra— que reproducía el sueño de Gregor; un sueño en el que se mezclaban realidad y ficción. Ese vídeo mostraba parte de la habitación de Gregor, que filmamos en una casa de verdad, combinado con unas tomas en cenital. Al abrirse la pantalla se veía el cubo que teníamos instalado en el escenario, un cubo transparente inspirado en un terrario. Me parecía un procedimiento idóneo para que tuviésemos a Gregor Samsa encerrado pero que lo pudiésemos observar. Jugando con la convención teatral, la familia no lo podía ver —solamente cuando Gregor abría la puerta—, pero el espectador si lo veía todo. La habitación que reproducíamos era la habitación convencional de un joven urbano: con una televisión colgada, un armario, etc.

En relación con el texto, intenté mantenerme fiel al desarrollo del argumento original. Por supuesto introduje algunas modificaciones: suprimí, por ejemplo, las figuras de los tres viajantes por motivos logísticos y económicos, y las sustituí por la figura de un amigo del trabajo que se presentaba en la casa de los Samsa para interesarse por Gregor y por su estado. La familia, que, hasta el momento de la transformación, se había sustentado económicamente con los ingresos de Gregor, le ofrecía una habitación en la casa, y poco a poco este amigo iba suplantando a la figura del hijo. Este personaje me ayudó a crear una tensión dramática necesaria respecto al desarrollo argumental. El chico nuevo y la hermana de Gregor empezaban a enamorarse y, al mismo tiempo,

él iba ocupando el lugar del hijo original, hasta que llegaba un momento en que Gregor se rebelaba en su contra.

Dado que opté por no animalizar sino deshumanizar a Gregor, me interesaba recalcar los pasos que seguía en ese proceso. En un momento dado, Gregor escribe una carta a sus padres donde les comunica que, a partir de aquel momento vivirá en su habitación y nadie podrá entrar en ella. Les ordena dejarle comida en la puerta dos veces al día y les da instrucciones para hacerlo de modo que no puedan coincidir. Les prohíbe llamar a médicos o especialistas, y les notifica que su forma de comunicación a partir de entonces momento será, siempre que se produzcan cambios, a través de notas escritas. Exige a la familia respeto por su decisión, y ese respeto será la condición para seguir viviendo. Amenaza con el suicidio en caso de que ocurra lo contrario.

El uso del vídeo amplía las posibilidades narrativas. Es algo a lo que suelo recurrir. En el montaje, introduje una secuencia añadida: se trataba de una salida al cine de la familia para, en medio de esa situación tan angustiosa, distraerse un poco. Los actores que representaban a la familia de Gregor se sentaban entre los espectadores y asistían junto a ellos a la proyección de su propia historia y la de Gregor. En la película, veíamos a Gregor en el trabajo, en una gran estación de trenes (era la de Sants de Barcelona), se le veía también consiguiendo una pistola, que en la obra adquiriría una importancia argumental más adelante; también, en clave onírica, sus relaciones y fantasías con las mujeres. Al acabar la proyección, los actores volvían al escenario y comentaban qué les había parecido la película: el padre mostraba su decepción, y la hija le remarcaba que todo era una metáfora.

De regreso a la normalidad de la vida cotidiana, me interesaba mostrar las ideas que le pasaban a Gregor por la cabeza: imaginado su propia muerte al lado del amigo, etc. Introdujimos después escenas de violencia en las que Gregor destrozaba todo lo que tenía en su habitación. Entonces, Grete, la hermana, proponía a la familia vaciar la habitación y suplicaba a Gregor que mientras tanto se escondiera en una caja. Así ocurría, de modo que una vez los operarios habían vaciado la habitación de Gregor de muebles y enseres, el espacio se asemejaba cada vez más a un terrario. En aquellas escenas, destacaba un trabajo muy minucioso con la iluminación.

Hicimos avanzar el conflicto a través de un encuentro fortuito de la madre con Gregor. A raíz de verse inesperadamente, Gregor la atacaba e intentaba estrangularla y —recurriendo al humor negro—, ella se defendía con un spray anti-insectos. El padre, al presenciar la escena, atacaba a Gregor con un palo hasta que conseguía reducirlo.

Finalmente, el amigo se instalaba en la casa familiar, apropiándose de los muebles desechados por Gregor. Al reorganizare la escena, instalamos las camas donde dormían ambos a un lado y a otro de la pared del terrario. En las paredes de ese terrario habíamos instalado unos hierros que permitían a Georg simular que reptaba por las paredes, completando así su transformación. Es a partir de aquella imagen cuando Kafka iniciaba la historia de su Gregor Samsa, pero para mí era importante describir cómo se llegaba ahí. Aprovechamos esos movimientos de Gregor ya metamorfoseado para hacerle trepar hasta lo más alto de su terrario, desde donde divisaba la nueva situación familiar: feliz y proyectándose hacia el futuro, con el amigo ocupando su lugar. En ese momento, Gregor tenía un brote agresivo y se abalanzaba sobre la mesa, los comensales y la comida. No había vuelta atrás.

Hacia el final de la historia de Gregor, añadimos algunas escenas que no respondían al texto original: una secuencia de sexo entre los padres, un micro-monólogo en el que el padre reflexionaba (gracias al uso del vídeo) sobre su relación con el hijo, planteándose qué habría hecho mal para que su hijo se hubiese convertido en lo que era ahora, y , en una de las escenas finales, el amigo de Gregor acababa abandonando la casa, puesto que veía imposible quedarse en ella conviviendo con la agresividad de Gregor. Prácticamente al final, Grete, ante la transformación irrevocable de Gregor, concluía que aquel ser ya no era su hermano. Y era la madre quien, en un acto de piedad, cogía el arma que Gregor había escondido entre los muebles y ella había encontrado al vaciar la habitación, y lo mataba de un disparo, liberándolo de todo ese tormento. Tal como sucede en la obra original, queríamos ofrecer un final luminoso, queríamos mostrar como la alegría volvía a la casa: y lo hicimos a través de un nuevo film. De repente, los padres se daban cuenta de que Grete, su hija, se había convertido en una mujer y de que la vida continuaba.

Metamorfosis tuvo un largo recorrido, se programaron doscientas ochenta funciones en más de veinte países, y la crítica reaccionó unánimemente de forma entusiasta. Para concluir, decir que partimos de una idea y de una dramaturgia ideadas por mí, y que conté con la colaboración de Javier Daulte, un escritor argentino, para la escritura de los diálogos.

A pesar de que la dramaturgia contenía cambios en relación con el texto original, como hemos ido viendo en esta presentación, intentamos que nuestro montaje fuese fiel al espíritu de la obra de Kafka, y que se mantuviesen esos sentimientos de angustia y miedo que la lectura de *La metamorfosis* provoca.

Texto transcrito por Jordi Jané-Lligé y revisado por el autor

Bibliografía

Kafka, Franz (1998) *Aforismos, visones y sueños* (traducción e introducción de José Rafael Hernández Arias). Madrid: Editorial Valdemar.
Stach, Rainer (2003) *Kafka: los años de las decisiones*. Madrid. Editorial Siglo xxi.

III TRASLADOS

Kafka a l'ús d'una petita nació

Josep Murgades

Sobre el present títol

És l'aquí proposat un títol que remet de manera inequívoca a l'entrada que llegim en els *Tagebücher 1910-1923* de Kafka amb data 25.XII.1911:

> Das Gedächtnis einer kleinen Nation ist nicht kleiner als das Gedächtnis einer großen, es verarbeitet daher den vorhandenen Stoff gründlicher. Es werden zwar weniger Literaturgeschichtskundige beschäftigt, aber die Literatur ist weniger eine Angelegenheit der Literaturgeschichte als Angelegenheit des Volkes, und darum ist sie, wenn auch nicht rein, so doch sicher aufgehoben. Denn die Anforderungen, die das Nationalbewußtsein innerhalb eines kleinen Volkes an den einzelnen stellt, bringen es mit sich, daß jeder immer bereit sein muß, den auf ihn entfallenden Teil der Literatur zu kennen, zu tragen, zu verfechten und jedenfalls zu verfechten, wenn er ihn auch nicht kennt und trägt (Kafka, 1980: 131).

Aquesta remarca de Kafka, amb la subsegüent amplificació teòrica (Kafka, 1980: 131s.), no va ja passar desapercebuda a Ricard Torrents (1965: 89, n. 12), que, després de fer avinent que «en els anys de batxillerat i d'universitat [Kafka] participà amb poc entusiasme en reunions de socialistes txecs», subratlla que «més interès sentí pel moviment ídisx [*sic*], al qual dedicà un assaig remarcable, amb el títol "Sobre la literatura de les nacions petites".»

Al marge de si, com aventura Ricard Torrents, en qui prou òbviament pensava Kafka era en la literatura escrita en la llengua germànica històricament parlada pels jueus asquenasites: el jiddisch (ara transcrit: ídix), el fet és que el raonament de Kafka al respecte resulta ben aplicable al cas de la literatura catalana.

Així, Ackermann (1990: 173), pel seu compte, reprodueix les dues primeres frases del passatge de Kafka adés citat, qualificant-les com «den Katalanen

unvergeßlichen Worte», i ho fa a tall de conclusió del capítol que dedica a fer el resseguiment de la recepció catalana de Kafka durant el franquisme.

En l'endemig de l'un i de l'altre (i fins als nostres dies), qui més circumstanciada atenció hi ha parat és Jordi Llovet (1979 i 1981b).

Aquest pren en consideració la totalitat del text de Kafka al·ludit, però no ho fa tant en relació amb el jiddisch, com tampoc amb la literatura txeca dins el molt més ampli context germànic, sinó que l'interpreta en clau personal, biogràfica, de Kafka, atès que, segons Llovet (1979: 12), «Kafka no escribió su programa sobre las pequeñas literaturas nacionales para ofrecérselo a un pueblo del que se hallara [*llegiu*: hallaba] desvinculado, sino pensando en sí mismo, tratando una vez más —en su más neta línea de aspiraciones y deseos imposibles— de hallar compañía, sostén, amistad y contexto en algún lugar concreto y de límites visibles, en algún territorio acotado».

És també el mateix Llovet (1981b) qui, després d'inferir coherentment del text en qüestió que, segons Kafka, «tales literaturas "menores" no comportan, en suma, más que ventajas», acabava interpel·lant el context cultural nostrat: «...la gran lección que Cataluña puede sacar hoy todavía de la literatura kafkiana: una literatura "menor" no tiene porque ser una literatura timorata, endeble o eternamente apresurada, sino todo lo contrario».

K. en traduccions catalanes

En qualsevol cas, allò de què aquí es tracta és de fer un mínim resseguiment (gens exhaustiu doncs) de traces significatives de l'obra de Kafka en la tasca de traductors, de crítics i de creadors en la literatura catalana.[1] Amb el benentès que totes tres activitats, des de l'especificitat respectiva, acostumen a transcórrer ben de bracet, essent sovint com són indestriablement complementàries.[2]

Tenim, doncs, baldament sigui per raó de precocitat cronològica, tot un Carles Riba traduint, ja el 1924, la narració de Kafka *Ein Brudermord* («Un fratricidi»),[3] on apareix sota l'indicatiu epígraf de «Literatura expressionista».

1 Val a dir que la present contribució, com qualsevol altra que es vulgui emprendre sobre el particular, és deutora en part gens negligible de l'estudi d'Ackermann (1990).

2 A remarcar com és d'habitual —més que en altres tradicions culturals?— que els traductors catalans, si més no els de Kafka, acompanyin llur feina d'un pròleg on també es prodiguen com a lectors de l'obra anostrada (veg. més avall).

3 A la revista *La mà trencada*, núm. 4 (24.12.1924), 64 i 66. Reproduïda després a *Els Marges*, núm. 7 (juny 1976), 57s., i reeditada més recentment, el 2013, per Edicions Cal·lígraf de Figueres. Aquest «Ribas Pioniertat», en paraules d'Ackermann (1990: 156), és tanmateix desconegut de l'altrament completa i útil monografia de Birgit Friese *Carles Riba als Übersetzer aus dem Deutschen* (Frankfurt del Main: Verlag Peter Lang, 1985).

Una aportació, aquesta de Riba, que va ser «probablemente la primera como recepción en la península del legado kafkiano», segons suggeria Izquierdo (1983:35),[4] el qual, després d'un breu apunt sobre traduccions catalanes posteriors, n'extreia «la continua dedicación a Kafka que, en su tejido cultural cotidiano, ha representado siempre Barcelona de alguna manera» (1983:35).

Una flor, tanmateix, que no va fer bo i cap gaire estiu. Com a molt, una columna de Focius (1935), reveladora de la curiositat extramurs enllà de qui n'és autor (J.V.Foix), es feia ressò de Kafka a partir del que n'havia llegit —i del que en glossava— en un crític italià, Francesco Orlando, i en un de francès, Félix Bertaux, tot inferint-ne, de manera ben genèrica, que «el valor de l'obra de Kafka és principalment humà».

I, encara, en l'únic número aparegut de la revista *Aplec* (abril de 1952),[5] hi sortia la traducció catalana d'«Un metge de poble» (3-5),[6] precedida d'una breu explicació introductòria a càrrec de J[acques] Mettra,[7] de qui, gràcies a la Viquipèdia, sabem que era professor de l'Institut Francès de Barcelona des del 1949 fins al final de la dècada dels anys cinquanta.

De l'erm d'aquesta «difícil recepción», en fa Llovet (1981a) responsable, primerament, a «el hecho que el alemán es una lengua poco conocida en nuestro país» (circumstància encara prou vigent per desgràcia avui dia); i, segonament, en una formulació més el·líptica que no caldria, al fet que «todas las recepciones de literatura extranjera quedaron, en 1939, colapsadas en Cataluña».

Doncs sí. O més aviat: brutalment i especialment reprimides. Com bé assentava Maria Josepa Gallofré (1991: 263): «les "*normas restrictivas*

4 Suposició que trobem corroborada per Sánchez Zapatero (2016: 2) i, sobretot, per Ródenas de Moya (2016: 4), quan escriu: «La primera traducción de Kafka en España fue madrugadora, se publicó a los seis meses del fallecimiento de[l] escritor, en diciembre de 1924, en versión catalana del poeta Carles Riba», el qual, sempre segons Ródenas de Moya, hauria llegit la narració al·ludida, compresa dins *Ein Landartzt* (1919), «durante su estancia en la Universidad de Múnich el primer semestre de 1922, donde fue alumno de Karl Vossler en varias materias y con el que trabó una relación amistosa que duraría muchos años». El mateix autor afegeix a continuació que «unos meses más tarde, *Revista de Occidente* ofrecía, en dos números consecutivos, los de junio y julio de 1925, una temprana y anónima traducción de *La Metamorfosis*, la primera que se hacía de ese relato crucial».

5 Sobre aquesta publicació i sobre com va sucumbir en mans de la censura franquista, veg. Bacardí, (2019: 81-90).

6 Publicada anònimament, «va responsabilitzar-se'n» Maria Dolors Orriols, «que sempre va assegurar que era la primera de Kafka publicada a l'Estat durant la postguerra» (Bacardí 2019: 83).

7 On aquest, a propòsit dels «relats simbòlics» de Kafka, deia encertadament que hi «trobem moltes significacions possibles; sense excloure'n cap, remarquem aquest immens esforç espiritual de viure sense il·lusions i condensadament el destí de l'home, exiliat dins d'una vida, en un món ple de misteris i de terrors».

en materia de idiomas regionales" recolzaven de forma prioritària —dins l'àmbit de la "*creación literaria"*— en la prohibició de traduccions».

De manera que Josep Maria Castellet (1987: 52) sentenciava rotundament que «el general Franco no havia pogut eliminar definitivament la llengua catalana, però n'havia provincianitzat l'ús i la lectura. No perquè els nostres autors fossin provincians, sinó, òbviament, perquè havia aconseguit de reduir les fronteres lingüístico-culturals catalanes a uns àmbits mínims».

A començaments de la dècada dels seixanta, però, atesa «la tolerància que alguns dels homes forts del govern de Madrid propugnaven a fi de donar a l'estranger una imatge fictícia de llibertat i de pluralisme [...] amb una cínica intenció de demostrar que el català no era perseguit i gaudia de bona salut» (Massot i Muntaner, 2016a: 7), és que, el 1963 concretament, «cessaren les darreres mesures discriminatòries respecte a les traduccions catalanes», i així, doncs, «el volum de les traduccions gairebé triplicà el de l'any anterior» (Bacardí, 2012: 51).[8]

És llavors en el marc d'aquesta nova dinàmica que la recepció de Kafka en la llengua del país assoleix ja unes cotes pròpiament remarcables, homologables amb les de qualsevol altre gran context cultural.

N'és la primera fita la traducció d'*El procés* (1966) a cura de Gabriel Ferrater.[9] Motiu perquè el crític Joan Triadú n'aclami l'aparició amb un article de títol ja més que explícit: «Sobre l'oportunitat de llegir Kafka avui» (*Serra d'Or*, novembre de 1966, 47-49).[10] Segueixen després la d'*El castell* (1971), obra de Lluís Solà i Sala; la de la *Carta al pare* (1974), de Ricard Torrents; *Cartes a Milena* (1975), de Lluís Solà i Sala; la de *La transformació* (1978) de Jordi Llovet; la de les *Narracions completes* (amb exclusió d'aquesta última, 1982) de Josep Murgades.[11]

8 En la biografia d'un dels empresaris d'aquella represa, Joan B. Cendrós, llegim: «Era un moment d'una gran empremta editorial. Poder editar aquells noms internacionals, Miller, Moravia, Kafka, que per culpa de la censura no es podien editar en castellà, però que arribaven traduïts de Sud-amèrica, i nosaltres miràvem de trobar la manera de tenir la possibilitat de fer-ho en català» (Sinca, 2016: 405).

9 Segons Ackermann (1990: 158), després d'una primera fase en la recepció catalana de Kafka, caracteritzada per la controvèrsia entorn del concepte d'absurd a França, de Camus fins a Ionesco, «setzt dann mit Ferraters *Procés* eine zweite Phase ein, die vom Streben nach einem unmittelbaren, philologisch gesicherten Zugang zu Kafkas Werk geprägt ist und die Indienststellung Kafkas als Zeugen für philosophische Konzeptionen anderer einzudämmen sucht».

10 En la mateixa línia, només que més de mig segle després, vegeu: Fèlix Edo Tena, «Franz Kafka, la persistent vigència d'un clàssic modern», *Serra d'Or* (febrer de 2024, 44 i 46).

11 A ponderar també, en l'endemig, el compendi divulgatiu *Franz Kafka en els seus millors escrits* (Editorial Miquel Arimany: 1976), amb apunts de lectura escrits per Albert Tugues, Àlex Broch, Ricard Torrents, Miquel Porter Moix i Miquel Arimany, així com amb reproducció de fragments traduïts d'*Un metge de poble*, d'*El procés*, d'*El castell*, del *Dietari* i de les *Cartes*.

I així en un sostingut contínuum fins als nostres dies (Francesca Martínez, Heike van Lawick, Joan Fontcuberta, Feliu Formosa, Clara Formosa Plans, Guillem Calaforra, Carme Gala, Pilar Estelrich, Anna Punsoda, Joan Ferrarons, ...) i de què ja no es fa aquí detallat esment.

Presentacions i representacions de K. en català

En moltes d'aquestes aportacions, i com ja s'ha apuntat més amunt, el torsimany s'hi desdobla igualment en crític lector a les pàgines amb què sol fer la presentació de l'obra.

En un d'aquests casos, el de Jordi Llovet, destaca la valentia de restituir en la traducció del títol, *La transformació*, el sentit del terme fet servir per l'autor, *Die Verwandlung*, en contra de la innecessària pompositat cultista amb què s'ha difós habitualment: *La metamorfosi* (!).[12] Tot i amb això, per repensament del mateix Llovet o per imposició mercantil de l'editorial, les reedicions que se n'han fet han recuperat el títol traduït primigèniament consagrat: *La metamorfosi*.[13]

La fortuna experimentada doncs per Kafka en el clos literari català fa bona un cop més l'afirmació programàtica de George Steiner (1999: 127): «La traducció és l'oxigen de les comunitats de parla limitada i les tradicions oblidades».

O també, en una formulació més domèstica, el que ja n'assenyalava Ramon Pla (1982) arran de la publicació de les *Narracions completes*: «El terror de la cultura catalana al provincialisme [*llegiu*: provincianisme] —un terror nascut en una con[s]ciència de perill que l'ha immunitzada— ha fet que la nostra cultura sigui modèli[c]a en aquest terreny de les traduccions. També en el cas de Kafka».

I sempre a partir de la traducció prèvia del text narratiu de Kafka, és que aquest s'ha vist, en alguns casos, reconvertit en una escenificació dramatúrgica: és a dir, en «Una temptació per al teatre», com intitulava Joaquim Vilà i Folch (*Avui*, 06.06.1983, *Lletres*, III) la revisió que feia d'alguna d'aquestes *mise en scène* arreu.

12 Explicava Llovet (1986) que va ser el poeta Joan Oliver, llavors director literari de les Edicions Proa, qui va convèncer l'editor empresarial, J.B.Cendrós, perquè acceptés la seva proposta, com a traductor, de girar fidelment el títol de Kafka per «transformació»; sembla que Oliver, amb la sàvia causticitat que el caracteritzava, hauria argumentat que «una metamorfosi és una cosa massa elevada per a una desgràcia tan habitual».

13 Sense referir-se al perquè d'aquest canvi, Llovet (2011: 147) reconeix que aquella seva primera traducció de l'obra «era plena d'errors; de manera que, durant vint anys, cada vegada que el llibret s'ha reeditat, l'he corregida: ara comença a ser una traducció solvent, després de cinc o sis revisions».

I aleshores, pocs anys després, la tardor de 1987, el Talleret de Salt, sota la direcció de Quim Massó, i amb interpretació de Xicu Massó, duia a les taules de diferents indrets *Ein Bericht für eine Akademie*, en traducció de Josep Murgades.[14] I el 1989 la mateixa comesa, en traducció ara de Feliu Formosa, era duta a terme per l'actor Xavier Capdet sobre una dramatúrgia de Boris Ruiz.

Com que l'actualitat del producte —i la de tot Kafka en general— sembla més que assegurada, han tingut cura, ja entrats en el present segle, de recrear novament per a l'escena el monòleg del simi pervingut al rang d'acadèmic, el 2004, l'actor Quimet Pla, l'adaptador Albert Mestres i la traductora Victoria Solina. I, el 2013, l'actor i traductor igualment Ivan Benet, amb codirecció de Xavier Ricart i ambientació musical de Sílvia Pérez Cruz. *Kafka für ewig*.

Recepcions lectores de K. en català

No hauria de costar llavors gaire de convenir que l'obra de Kafka es presta també a exemplificar d'allò més bé el que deixà escrit Terencià Maure (a *De Syllabis*, I. 2360), però no en la seva versió més difosa: «Habent sua fata libelli» —que sembla concernir només el destí material dels llibres—, sinó en la versió completa: «Pro captu lectoris, habent sua fata libelli».[15]

I és que, com més de lectors ha anat fascinant la prosa del praguenc, més d'interpretacions, d'exegesis, de valoracions, se n'han fet —i se'n fan.

14 Aquesta feia –i fa– *Un report per a una Acadèmia*; podria discutir-se fins a cert punt l'opció de «report» en lloc d'«informe», tot i com aquest darrer sembla més indicat per a l'àmbit del periodisme i, aquell, per al d'una corporació científica; però el que no admet discussió és suprimir, del tot innecessàriament, l'article indeterminat de l'original. Ara: el fet és que des d'aquesta pionera escenificació del Talleret de Salt, i en totes les posteriors (vegeu més amunt), totes s'han decantat pel títol *Informe per a una Acadèmia*. Per què? Doncs per acatament mesell de la versió popularitzada en espanyol: *Informe para una Academia*. D'això, en sociolingüística, se'n diu interposició, és a dir, mirar-se tota realitat externa a la pròpia a través de l'enquistat prisma establert per la llengua hegemònica.

15 A tall d'anècdota patètico-jocosa, i per a qui cregui encara en la pertinència absoluta del *reader's power*, paga potser la pena de reproduir aquí la nota que, sota l'epígraf de «Safareig», reportava el setmanari *El Món* (14.04.1982, núm. 22, 33): «¿I també de "Solidarnosc"? Un conegut poeta i escriptor català, col·laborador assidu d'una emissora de ràdio, integrant del grup de poetes d'El Mall (¿qui serà, serà? [Xavier Bru de Sala]), va dedicar una estona del seu programa radiofònic a parlar de la recent aparició de les narracions de Franz Kafka en català. Potser el perfil literari de l'autor txec, mort l'any 1924, va quedar ben clar, però no pas el biogràfic: "el genial escriptor polonès que va escriure sota la dominació alemanya", segons que va dir. ¿Quina mena de metamorfosi mental el deu haver dut a una errada tan kafkiana?» [l'afegit nominal entre claudàtors és de l'autor del present escrit].

D'un tal *feedback* (que diuen ara que n'hem de dir), n'hi ha també mostres en aquest país que, sense aportar bo i res de substancialment original, donen prou compte de la vària i representativa receptivitat que hi ha obtingut la literatura de Kafka. Heus-ne ací algunes a continuació.

El text introductori de Gabriel Ferrater a la seva traducció d'*El procés* (1966) és possiblement la primera lectura de Kafka d'un cert gruix en la lletraferidura d'aquest país.[16] És llavors, a partir d'algun dels aspectes que sumàriament hi apunta, que pot fer-se aquí una breu relació de què n'han dit alguns comentaristes posteriors, amb independència de si han tingut o no en compte les apreciacions ferraterianes.

Així, el de Reus arremet contra el fet que «a Kafka, se li han atribuït no sé pas quins motius estranys», dels quals tindria «una part de culpa» qui n'havia estat el seu marmessor, Max Brod, per «haver tendit a presentar Kafka com una mena de redemptor religiós, i no com el que era: un escriptor molt hàbil i molt conscienciós» (Ferrater, 1966: 23).

A la saga, deliberadament o involuntària, de les reserves expressades per Ferrater, Víctor Ripoll [pseudònim de Lluís Bonada] en deduïa amb encert (*Avui*, 6.07.1983, *Lletres*, I) que «estudiar, doncs, l'aparent senzillesa de Kafka és més important, per al gremi de la literatura, que no fer-ne interpretacions religioses».[17]

De manera més eclèctica, entre la visió transcendentalista i la formalista, Emili Teixidor, en la seva ressenya amb motiu de la publicació dels *Aforismes de Zürau* en traducció de Feliu Formosa (2005), concloïa que «ningú ha sobrepassat Kafka en l'expressió de la frontera entre religió i nihilisme» (*Avui*, 14.12.2005, 81).

D'altra banda, en la mateixa obra conjunta de DD.AA. adés citada (1976: 15, n. 5), Albert Tugues porta a col·lació el fet que «Thomas Mann, en un quadre literari que data de l'any 1941, qualifica Kafka d'"humorista religiós".»

L'observació no pot ser més aguda i, en el seu moment, més oportuna, ja que aparella dues realitats incompatibles només als ulls de la crosta més obtusa.

16 En estricte rigor cronològic, potser ho fóra la de Ricard Torrents, datada a Tubinga el 1965, en la seva traducció de la *Carta al pare*, no publicada tanmateix, per Editorial Lumen, fins al 1974.

17 Unes «interpretacions religioses» que, com de les altres de més habitualment establertes, se n'havia fet ja ressò Àlex Broch en la seva divulgativa síntesi panoràmica sobre «L'obra narrativa de Franz Kafka» (DD.AA., 1976: 25-44).

Era també Ferrater (1966: 25) qui en un tal sentit advertia, en contra de la visió mecanicista i pueril[18] que té segons qui de la literatura de Kafka, que aquest «és molt còmic, i no sé veure que una obra "seriosa" no hagi de fer riure».

En la mateixa línia, Lluís Solà i Sala (1971: 10) expressava que «en aquest modern «inferno» kafkià l'humor és l'única escapatòria [...] l'humor que és producte del fatal esclafament de les esperances humanes contra l'opaca materialitat de la inconsistència de cada dia».

Ja més en els nostres dies, en una seva breu nota sobre «Kafka i nosaltres» (*El Temps*: 16.06.2009, 25), Sebastià Alzamora (molt de tant en tant aquest també pot ensopegar-la) subratllava que les obres de Kafka «destil·len un humor fort i exigent, que mira el diable als ulls i, a continuació, se'n riu a la cara. Cal que recuperem Kafka, per a recuperar amb ell la capacitat de riure de veritat». Doncs això mateix.[19]

Religió, humor i, doncs, també, indestriablement, la història. O per no moure'ns encara de Ferrater (1966: 19): es resistia aquest a veure una de les narracions més esborronadores del nostre autor, *A la colònia penitenciària*, «com una profecia del nazisme» i no, simplement, «com una al·legoria de la guerra», tot reblant-ho amb l'afirmació que «la gent d'ara tendeix a creure que tot va començar abans-d'ahir, fins la ferocitat».

I bé, més fàcil potser aquella, més genèrica potser aquesta, totes dues interpretacions resulten tanmateix força viables, no gens excloents.

Per fonamentar-ho n'hi hauria d'haver prou d'invocar l'autoritat de Jorge Luis Borges quan assenta, a propòsit tot just de Kafka, i amb valor gairebé de llei, que «cada escritor *crea* sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» (Borges, 2007: 171).

O sigui: no és tant que Kafka hagi profetitzat els horrors —i els errors— esdevinguts després de la seva mort, sinó que no podem estar-nos

18 Com la manifestada en el muntatge escenogràfic —talment el túnel de la bruixa del Tibidabo per fer por a la canalla— de l'exposició celebrada al CCCB entre el juliol i l'octubre del 1999, a cura d'un tal Juan Insúa, desconeixedor deliberat o insipient de la recepció de Kafka en les lletres d'aquest país, atès el fet que les citacions de la seva obra ho eren totes només en la corresponent traducció espanyola, no pas en cap de catalana. Ben a diferència, doncs, del cicle sobre «La recepció de Kafka a Espanya en els darrers anys», organitzat per l'Institut Alemany de Barcelona el març-abril de 1981, on hi havia una nòmina prou nodrida de conferenciants i de representacions a l'entorn de la petja de Kafka en el món cultural català.

19 D'entre l'oceànica bibliografia existent sobre Kafka a hores d'ara, n'és una aportació més que recomanable la d'un altre praguenc, Milan Kundera, concretament la cinquena part, «En algun lloc allà darrere», del seu assaig *L'art de la novel·la* (1987), on parla també de com «la comicitat és inseparable de l'essència mateixa del *kafkià*» (1987: 133).

de veure'ls si no és a través d'algunes de les seves narracions; és la història viscuda la que influeix en aquestes, no elles les que han augurat aquella.

L'escriptura de Kafka té així valor de paràbola, atemporal, d'una virtualitat omnipresent, atès el fet que la «ferocitat» (per dir-ho amb la mateixa paraula que Ferrater), com la guerra (i la injustícia, l'opressió, la barbàrie, etc.) s'han donat en totes les èpoques.

Només que *i posteri* coneixedors de Kafka ens ho mirem a través del prisma de la seva obra (¿o no era ja Oscar Wilde qui, a *The Decay of Lying*, 1889, ens va deixar clar que és la vida qui imita l'art molt més que no pas l'art imita la vida?).

Així és, per exemple, com Josep Maria Castellet, en coetaneïtat i davant la imminent irrupció dels tancs soviètics per esclafar-ne la primavera d'aquell any, podia escriure «vivim aquests dies de juliol de 1968 pendents del destí de Txecoslovàquia, on tantes coses estan en joc, des del socialisme fins al dret dels pobles de disposar d'ells mateixos...» i intitular la seva columna «Kafka era a Praga...» (*Serra d'Or*, agost de 1968, 43).

I Jordi Llovet (2011: 322), des de la retrospecció, asseverava com «les democràcies han lliscat, imperceptiblement, malgrat totes les garanties que ofereixen els actuals Estats de dret, cap a una forma subtil de totalitarisme: aquest és el diagnòstic que va fer Kafka de les societats burocratitzades fa cent anys».

Des de Catalunya també, on hi està arrelada, per bé que igualment originària de Praga, és que Monika Zgustová retia dolgut testimoni (*Avui*: 6.07.1983, *Lletres*, III) de com «actualment [1983, l'any en què es commemorava el centenari del naixement de Kafka] la "kafkologia" és un dels principals pecats a Txecoslovàquia», i de com ho era perquè Kafka «pensava que la veritat no és unívoca, que cap autoritat no et pot ensenyar el sentit de la vida, sinó que això és una qüestió més aviat individual».

Pocs anys abans, en el seu *Bildungsreise*, Jordi Llovet ho havia pogut comprovar també personalment (2011: 64): «En aquell temps, dedicar-se a Kafka i voler gratar, a Praga, en totes les circumstàncies de la seva persona i de la seva obra era una tasca perillosa, a més de quasi impossible, perquè Praga era, llavors, una ciutat ocupada per les tropes i per la ideologia soviètiques, que havien prohibit la difusió de l'obra de l'autor».

Així doncs, l'escriptor és proscrit des del totalitarisme comunista; les seves germanes són immolades en l'holocaust del totalitarisme nazifeixista: kafkianitat en la vida real d'una literatura en què, com bé assenyala Milan Kundera (1987: 131), a diferència del Raskólnikov de *Crim i càstig* de Dostoievski, en què és la falta qui busca el càstig, aquí en Kafka és el càstig qui busca la falta.

I continuem sense trobar-la, cabria afegir pel nostre compte.

Rareses i naturalitats kafkianes

Remarca Ferrater (1966: 25) —i tot prosseguint encara amb ell— que «si he de jutjar per les traduccions franceses, [Kafka] representa una constant temptació a corregir-lo».

Oh i tant!; basta tenir present que el desficaci de girar *Die Verwandlung* en *La Métamorphose* va ser obra del seu primer traductor absolut en cap altra llengua, el francès Alexandre Vialatte, el 1927. Tot «corregint-lo» així, «a l'alça», com escau a la gent de la *civilisation*. I tothom després a imitar-la.

En aquest sentit, Miquel Arimany (a DD.AA., 1976: 115), addueix l'enraonat criteri d'una kafkòloga eminent, Marthe Robert, la qual reconeix si més no que «Kafka ha tingut la dissort que l'expansió mundial, anys després de la seva mort, del seu nom i literatura vagi ésser feta des de l'àmbit cultural francès», de manera que «la interpretació de l'obra kafkiana [...] fos feta donant a tot una transcendència, uns valors metafísics, que no sempre corresponen a la realitat d'aquestes al·legories o símbols».

«Dins la mesura que és lícit d'atribuir sentits concrets a les imatges de Kafka» apuntava Ferrater (1966: 18), amb una prevenció a tall d'antídot contra el que podríem anomenar «profetisme» inherent a certes exegesis de Kafka. Com ara les franceses adés recusades. O com qualsevol altra que tendeixi a l'*overreading* (o, en pla, a la sobreinterpretació).

Segons això, és doncs del tot lícit el que ja suggeria Jordi Llovet (1982) en parlar d'«unes rareses del tot naturals» a propòsit de Kafka, tot destacant-ne «l'extrema naturalitat amb què va traslladar a la seva obra —tota ella feta de narracions— les seves rareses».

Posteriorment, en les seves memòries (2011: 67),[20] Llovet incidiria en aquesta seva constatació: «moltes de les situacions estranyes que es troben als llibres de Kafka, aquelles situacions que anomenem justament "kafkianes", i especialment la gestualitat dels seus personatges, no eren una cosa deguda solament al geni de l'autor, sinó senyals d'uns costums familiars, o dels jueus de l'Est, que havien de ser, per força, de caràcter ancestral».

En l'endemig de totes dues observacions llovetianes, Lluís-Anton Baulenas (*Avui*, 27.01.1990, *cultura/Literatura*, VIII), amb motiu de la traducció d'*Amèrica* a cura de Joan Fontcuberta, i tot remetent-se al llibre d'Anthony Northey *El clan de los Kafka* (Editorial Tusquets 1989; ressenyat per Llovet: 1990), coincidia igualment a subratllar com «Kafka rarament inventava res, sinó que es limitava a agafar i refer persones i situacions de la seva vida real més pròxima».

20 La ponderació en positiu aquí d'aquestes no ha d'invalidar el sentit últim de la ressenya que els va ser dedicada al número 94 d'*Els Marges*, primavera de 2011, 108-114.

Tot un *understatement* (abans n'hauríem dit atenuació litòtica), doncs, que contribueix a fer més plausible la proximitat del llegat literari de Kafka, fins al punt que podríem aquí encara esbossar un aspecte no assenyalat per Ferrater, aquell d'enquadrable en el vell tòpic del «tua res agitur» (Horaci, *Epistulae*, 1, 18, 84).

En trobem ocurrències en Joan Triadú (*Serra d'Or*, novembre de 1966: 49): «[Kafka] un escriptor la lectura del qual ajuda a comprendre'ns a nosaltres mateixos, amb l'art, el pensament i el caràcter del món en el qual vivim».

En Ricard Torrents (1965: 76): «la difícil marxa intel·lectual a través dels propis camins interiors per acostar-se i familiaritzar-se amb els monstres que l'inquieten [a Kafka], que inquieten els homes: la por, el tedi, l'autofòbia, la incapacitat, el sentiment de culpa, etc.».

En Alfred Sargatal (*Avui*, *Cultura / Literatura*, 25.11.1989, 7): «Cal llegir, doncs, aquesta *Carta* [l'adreçada per Kafka al seu pare i traduïda per Ricard Torrents] més com una obra literària que no pas com un document autobiogràfic —tot i que també ho és, i de primer ordre—. Aleshores és quan ens adonem que el conflicte que Kafka planteja té una dimensió més general i no és exclusiva d'ell, sinó que ens afecta a tots».

K. en la literatura catalana de creació

A partir llavors de l'oportú resseguiment que, si més no fins a la data de la seva publicació (1990), fa Ackermann al seu estudi sobre la petja de Kafka en, especialment, la literatura dita creativa d'autors catalans, ha de ser aquí possible de plantejar, a molt grans trets, la vària tipologia d'una tal recepció, d'acord amb el grau d'influència textualment detectable.

Primerament: escriptors que, d'una o altra manera, invoquen Kafka com a possible font d'inspiració de certs aspectes de llurs obres.

Fóra el cas de Jordi Maluquer, que, en declaracions recollides per Estanislau Torres a *Els escriptors catalans parlen* (Editorial Nova Terra, 1973: 245), i a propòsit d'un conte, «El tren» (dins el seu llibre *Tina, interludis*, Editorial Selecta, 1956: 131-153), diu que «em va influir Kafka, l'escriptor que més admirava en aquell moment».

També el cas de Mercè Rodoreda, que, en el seu pròleg datat a Romanyà de la Selva el 1982, amb motiu de l'enèsima edició de *La plaça del Diamant*, escriu

que «la volia kafkiana, molt kafkiana, absurda, és clar, amb molts coloms; volia que els coloms ofeguessin la protagonista del començament fins a la fi».[21]

I bé, igual que qualsevol lector, tot autor és lliure de pretendre's impressionat o influït per qui més s'estimi; però una altra cosa és l'objectivitat comprovable del model autoatribuït.

No tot vagareig mig fantasiós, mig oníric (el del conte «El tren» de Maluquer) ha de ser remissible per força a Kafka.

I, pel que fa a Rodoreda, sembla evident que aquesta es limita a identificar «kafkià» amb la irrupció d'animals en un imaginari abocat a expressar la manca de sentit de tot.

Segonament: associacions, més o menys fonamentades, que el lector pot establir entre l'obra que es porta entre mans i les lectures de Kafka de què tingui coneixement previ.

Cabria llavors distingir entre les afinitats tipificables per raó de motius i les afinitats que ho són per raó de distopia i d'atemporalitat.[22]

És el motiu de la transformació en el conte «La salamandra» de Mercè Rodoreda (1978: 265-273), «das am stärksten kafkaeske Werk aus der Feder der Autorin» segons Ackermann (1990: 165s.), el qual remarcava encertadament que «die Heldin in dieser Erzählung wird vor ihrer Verwandlung wegen eines Verstoßes gegen den frauenfeindlichen Moralkodes aus ihrer sozialen Umwelt ausgeschlossen» (Ackermann, 1990: 165s.).

Carme Arnau, pel seu compte (1976: 33), precisava tanmateix que la metamorfosi del conte al·ludit «no és esborronadora com en el cas de Kafka per exemple, sinó que en més d'una ocasió la metamorfosi esdevé alliberadora. Perquè si en la Rodoreda, com en l'escriptor txec, es tracta d'un símbol de la mort, en aquella l'aniquilació no acaba mai de ser total, sinó que és, també, símbol de pervivència: mort sí, però alhora renaixement».[23]

Atès el període en què centra Ackermann el seu estudi («Während der Franco-Zeit»), és plausible que estableixi un paral·lelisme entre «die Rezeption der mythenhaften zeitlosen Welt Kafkas in Katalonien, ebenso wie im Frankreich der Nazi-Unterdrü[c]kung» (Ackermann, 1990: 159).

21 Citat aquí a partir de l'edició de *La plaça del Diamant* a Club Editor (2016: 9), a cura de Meritxell Talavera.

22 Amb el benentès que sempre n'hi ha alguna que no es deixa encasellar del tot en cap d'aquests dos grans blocs tipificables. Fora el cas de la novel·leta de l'editor, doblat ocasionalment en escriptor, Miquel Arimany, que a *Una taca de sol* (Ediciones Alfaguara 1967), a tall de «Nachzeichner der bürokratischen Gleichgültigkeit» (Ackermann, 1990: 169), situa la seva continguda denúncia d'una administració estatal laberíntica, incompetent i alienadora en el context urbà de la Barcelona real i coetània, amb l'única concessió a l'absurd pròpiament existencial d'un atropellament mortal que, per tota constància, deixa en la calçada simplement una «clapa» on el sol hi fa com una «taca» (d'on el títol de l'obreta).

23 Per una anàlisi encara més circumstanciada, vegeu de la mateixa Carme Arnau (1998: 235).

Com és així mateix perfectament comprensible que, a diferència de la recepció en les lletres catalanes d'altres autors alemanys, Ackermann (1990: 170) es refereixi a la «nicht übertroffene Ausstrahlungskraft und Aura Kafkas» en el si d'aquestes, i ho justifiqui adduint que aquesta «findet in entscheidender Weise ihre Erklärung darin, daß die von Kafka gestaltete Fiktion einer antwortlosen, feindlichen Welt bis in die 50er Jahre hinein in Katalonien —und erheblich stärker als im Frankreich Camus'— mit der absurden Realität einer verriegelten Kultur übereinstimmte, in der der schriftstellerische Gebrauch der Muttersprache von vornherein ein frustrierend mühseliges Unterfangen darstellte» (Ackermann, 1990:170).

I llavors, d'acord amb aquests supòsits, és que, sempre segons Ackermann (1990: 168), s'explicaria el fet que «die Zensur [...] drängte die katalanischen Schriftsteller, unabhängig von ihrer künstlerischen Konzeption, als zusätzchliche Zwangsjacke hin zur Symbolsprache und zur Hermetisierung des Inhalts bzw. in die Nähe Kafkas».[24]

Cosa que valdria en general, tot i llur respectiva especificitat, per a diferents autors catalans per qui Kafka «der vermeintliche Pate dafür direkt verantwortlich ist oder nicht». (1990: 159)

Heus-ne ací alguns dels considerats.

Pere Calders: el qual «gestaltet Rätsel, Absurdität, Angst und Frustration wie Kafka, aber verhaltener, und trotz aller biographischen Bedingtheit ist sein Erzählstil —Humor beweist Überlegenheit— nicht so obsessiv ich-zentriert wie derjenige von Kafka». (1990: 165)

Una opinió coincident amb la ja expressada per Joan Triadú (1982: 128): «del seu [de Calders] realisme cal dir només que Kafka no se'n desentendria perquè és un realisme enriquit, com es diu en termes de física, per la saviesa de l'humor».

Jordi Sarsanedas: ponderat per Ackermann (1990: 163) perquè va ser «mit seinen *Mites* [1953] einer der frühesten und genuinsten Zeugen für das Kafka-Klima in katalanischer Literaturproduktion». Una valoració que el mateix Ackermann (1990: 162s.) justifica perquè en aquesta obra «gemäß Kafkas Vorbild sind hier Reales und Irreales, bzw. mehr oder weniger rational Nachvollziehbares, innerhalb eines recht alltäglichen Handlungsumfeldes unmittelbar ineinander verquickt».

24 A tenir en compte llavors com Massot i Muntaner (dins Vilardell, 2016: 9-33) rebat amb sobrat coneixement de causa la pretensió del «director literari d'una important editorial catalana» [Josep Maria Castellet] segons el qual «la censura no havia tractat pitjor els llibres escrits en català que els llibres escrits en espanyol»; els hi havia tractat, i proscrit, i mutilat, i com!, de pitjor.

A remarcar llavors com ja en el moment de la publicació de *Mites*, Antoni Vilanova,[25] demostrant un bon coneixement d'una de les claus en què consisteix l'art de Kafka, advertia al llavors «jove poeta» Jordi Sarsanedas de la conveniència de «prescindir per sempre del llast surrealista i de la irrefrenable tendència a relatar els fets lògics amb imatges absurdes, en comptes de descriure els fets absurds amb pensaments lògics que, tal com va demostrar molt bé el geni de Kafka, no han estat mai renyits amb la més detonant modernitat».

Manuel de Pedrolo: de qui «gehören doch auch Kafka-nahe Themen zu seinem beständigen Repertoire» (Ackermann, 1990: 167), i del qual «die politischen und kulturellen Umstände nach Francos Umsturz machten die existentielle Meditation zum Ausgangspunkt seines Denkens uns Schreibens —und Kafka zum literarischen Bezugspunkt» (Ackermann, 1990).

Tot i aquesta constatació, prou evident, és el mateix Ackermann (1990: 169) qui remet preventivament a una encertadíssima remarca de Maurici Serrahima,[26] on aquest avisava de com «seria massa fàcil atribuir a *Totes les bèsties de càrrega* (1967) una ascendència kafkiana: la influència és en tot cas més aviat genèrica —la que Kafka ha tingut sobre una bona part de la novel·lística actual— que no pas específica del tema i de l'obra».

No és llavors gens casual que Ackermann es demani a continuació, molt més que retòricament, «Kafka überall und nirgends?». Doncs sí, Kafka a tot arreu i enlloc.

Tot just per allò apuntat ja més amunt: perquè veiem la realitat a través de les arts i de la literatura, cosa que no vol dir que sense el coneixement d'aquestes la realitat —la que sigui— no hagués ja existit prèviament.[27]

És per això també que Gabriel Ferrater, en una seva ressenya recentment exhumada,[28] i arran de la publicació d'un recull de *Proses* de Ramon Reventós (1953), podia subratllar, a propòsit d'aquest a hores d'ara oblidat autor, com la seva «fantasía torturada, tímida y a la vez exasperada [...] recuerda obviamente a la de Franz Kafka. No es cosa de aplastar a Reventós

25 En una seva ressenya publicada d'antuvi, evidentment en castellà, a *Destino*, núm. 869 (03.04.1954), i en traducció catalana a la *Guia de literatura catalana contemporània* (Edicions 62, 1973: 361-363), que és d'on aquí se cita.

26 En un article sobre «L'obra de Manuel de Pedrolo», *Serra d'Or* (agost de 1968, 54-55).

27 Així ho assenyalava Mario Benedetti quan, en un article sobre «Vicisitudes de lo kafkiano», *El País* (04.07.1983, 9s.), escrivia que «la paradoja es que lo kafkiano es más antiguo que Kafka», i que «existen en el mundo muchos rasgos kafkianos anteriores a Kafka», per estendre's després sobre la deixatadora trivialització en què ha degenerat l'adjectiu derivat del cognom del txec, ja de sempre en boca de «muchos de sus usuarios [que] no han leído probablemente a Kafka».

28 Als seus *Papers sobre literatura* (Edicions 62, 2023, 305-307), originàriament publicada a *Correo Literario*, núm. 10 (febrer-març 1955).

con una equiparación desorbitada; faltan en sus prosas las resonancias éticas de las de Kafka; pero, como el gran judío de Praga, sabe animar la narración de un perfecto absurdo [...] conmoviéndonos con el patético contraste entre los extraordinarios sucesos narrados y el tímido conformismo o la ingenua petulancia del narrador».

Tercerament: aquelles peces que més inequívocament exemplifiquen no ja tan sols la dimensió pròpiament intertextual de la literatura, sinó també sobretot la seva dimensió més explícitament i deliberadament autotròfica. La literatura es nodreix de si mateixa. I pot fer-ho a còpia de «revisitar» (anglicisme sembla ja del tot arrelat) l'obra que sigui, a còpia de molt diverses manifestacions.

Directament referibles al concepte d'intertextualitat en el seu sentit més ampli (citacions, al·lusions, recreacions...) ho són les documentables en els dietaris de Pere Gimferrer.

Des de simples esments més o menys ocasionals (veient el barri de Kafka a Praga (Gimferrer, 1981:83), fins a associacions imaginatives per analogia: amb Ulrich, el personatge central de *Der Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil, aquell «tan marginal i intensament lúcid com el K. protagonista de les principals novel·les de Kafka» (Gimferrer, 1982:56); amb les pel·lícules de Fritz Lang, capaces com les novel·les de Kafka «de fer-nos veure la poesia, insòlita, de la vida urbana (1981: 273); amb «la desolació humana» en general, que pot trobar-se en «unes ratlles repetitives, lacòniques i grisoses de Franz Kafka». (Gimferrer, 1981: 203)

I tot passant per aquell moment en què la simple reproducció del començament d'*El castell* de Kafka permet al dietarista d'establir-hi un desdoblament dialògic («D'on venia K? A on va arribar K? Quan va passar tot això[...]?), que es clou amb la lapidària sentència de «Nosaltres som K.» (Gimferrer, 1981: 188).

Altres manifestacions, a tall de reescriptures, i tot partint del personatge possiblement més conegut de la literatura kafkiana, són: *El tren de cristall*, d'Agustí Bartra (1987: 423-468),[29] i *Gregor*, de Quim Monzó (1996: 49-57).

Totes dues derivades de *La transformació* de Kafka, amb un protagonista d'idèntic nom al de *Die Verwandlung*. La caracterització que fa Ricard Salvat (1987: 28s.) de la primera com a «reinterpretació», «adaptació-recreació» és també perfectament aplicable al conte de Monzó, tot i constituir productes del tot diferents.

En el cas d'Agustí Bartra es tracta d'una peça teatral, en tres actes i un quadre, a partir de la narració kafkiana, amb una auto-«presentació» de

29 Datada en l'exili mexicà el 1963 i editada per primer cop el 1979 per les Edicions Robrenyo de Mataró.

l'autor (Bartra, 1987: 425-427) que, així mateix com la lectura que en fa Ricard Salvat (1987: 28s.), tendeixen, tan legítimament com hiperbòlica, a una certa transcendentalització de l'obreta.

Interpretable aquesta també, de manera més continguda, com una simple dramatització de la insolidaritat familiar i, per extensió, del conjunt de la societat. I no pas tant com un «símbol de l'ànima individual» elevable a «símbol general de l'ànima humana», segons Bartra (1987: 427), i dotada a més segons Salvat (1987: 29) amb un «monòleg de Samsa [que] aconsegueix una grandesa esquiliana o goethiana» (!).

En el cas de Quim Monzó es tracta d'un breu conte que, segons assenyalava oportunament i precisa Joan Triadú (2011: 27),[30] «ens fa perdre el respecte, tot homenatjant-lo, al Kafka de *La metamorfosi*, amb la màxima elegància narrativa».

Recolza tota la gràcia del *Gregor* monzonià en el vell *topos* del món al revés o, en un tecnicisme propi de la retòrica, en el recurs a l'adínaton (o impossible). Ja que aquí la transformació opera en sentit contrari i, doncs, qui es troba tot d'una convertit en altri és un escarabat en ésser humà, en un «noi fati» per més detalls. Les situacions que llavors se succeeixen oscil·len entre la sensació d'hilaritat, d'estranyesa i d'angúnia. Cap transcendentalisme, doncs; ans ben altrament: relativització irònica, si no fins i tot paròdica, de tot plegat.

K. com a clàssic també per a una nació petita i en llengua subordinada

Les traces més significatives del sumari rastreig efectuat aquí sobre la presència de Kafka en la literatura catalana no haurien de diferir, bo i gens, de les detectables a propòsit de qualsevol altre gran autor estranger en aquesta mateixa literatura.

La d'una nació petita, demogràficament parlant, però no tanmateix per això incapacitada per a la comunió amb els grans corrents culturals de l'àmplia escena internacional. Ans segons com ben al contrari: dotada, segons anotava Kafka (vegeu més amunt), per agusar encara més la memòria col·lectiva i elaborar-ne més a fons els materials existents.

30 En la ressenya que va fer dels *Vuitanta-sis contes* de Quim Monzó, apareguda d'antuvi a l'*Avui* (25.03.1999, 70-71.

Sovint, a més, en el cas d'una nació com la catalana, a la contra de les imposicions d'un Estat regularment hostil, si no fins i tot periòdicament dictatorial.

Amb el resultat paradoxal que els entrebancs factuals derivats d'una tal condició —de legislació, de censura, de mercat— poden tanmateix indirectament subvenir al sorgiment de poètiques més imaginatives, més enginyoses, més suggerents.

Les quals, d'altra banda, per més creatives que es mostrin, no sempre poden sobreposar-se satisfactòriament a les limitacions d'una llengua minoritària —o, més aviat, minoritzada— que, tot i la seva absoluta validesa formal, ha de bregar, amb més obstinació que d'altres llengües del tot establertes, enfront de la insuficient competència idiomàtica de molts dels seus usuaris.[31]

Amb el subsegüent retret, per part de consumidors i de crítics diguem-ne més «realistes», d'artificiositat excessiva per mor de solucions lingüístiques en certes traduccions que no fan sinó reproduir literalment les pròpies del text original, només que en la llengua d'aquest hi estan molt més naturalitzades, molt més espontàniament acceptades.

Altrament, i pel que fa a interpretacions i anàlisis sorgides en el context català de la recepció de Kafka, cal dir que, tant les més divulgatives com les més aprofundides, són perfectament homologables amb les proposades des de qualsevol altra tradició cultural.

És a dir, amb totes aquelles que, ça com lla, en contraposició amb certs deliris autorials, fan del tot pertinent aquella observació de Theodor W. Adorno a les seves *Aufzeichnungen zu Kafka* sobre el fet inapel·lable (referit a Kafka, o al creador que sigui) que: «Der Künstler ist nicht gehalten, das eigene Werk zu verstehen, und man hat besonderen Grund zum Zweifel, ob Kafka es vermochte» (Adorno, 1977: 256).

Validesa aquí sí, doncs, també en el context català, no sols per part de l'autor, sinó igualment per part del lector competent a l'hora de (re) construir i dotar de renovada significació l'artefacte literari.

Tot comptat i debatut, doncs, i a tall de balanç conclusiu, la literatura catalana, amb la nació que hi ha al darrere, pot sentir-se també plenament

31 Heus-ne ací un exemple menor d'entre tants, però no per això menys indicatiu: escriu Kafka (1980: 10, 233), d'acord amb l'ús llavors habitual si més no en l'espai germanòfon del Sud, el gal·licisme *Trottoir*. El traductor català de Kafka (1982: 9, 239) es decanta per servir-se d'idèntic barbarisme en la llengua d'arribada: «acera», en lloc del normatiu *vorera*. Cal llavors advertir el corrector del text que la tal «falta» és deliberada i, doncs, que cal respectar-la. Quants de lectors estan en condicions de detectar-la? I si sí, quants no l'atribuiran a incompetència per part de traductor, corrector o, cosa pitjor, a militància d'aquests en les files dels partidaris del català *light*, del *barco* o, directament, del *catanyol*? Vegeu els darrers § de Murgades (1983: 26).

partícip d'aquella definició de «clàssic» formulada per Jorge Luis Borges i que tan bé s'ajusta amb allò que ha estat i que és, aquí i arreu, el llegat literari de Kafka:

> Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término [...] es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (Borges, 2007: 297,299).

Doncs això mateix: en la recepció que ha fet de Kafka, la nació catalana tampoc no s'ha quedat enrere.

Bibliografia

Ackermann, Gerhard (1990). *Von Carles Riba zu Bertolt Brecht. Die Rezeption der deutschen Literatur in Katalonien während der Franco-Zeit*. Bonn: Romanistischer Verlag.

Adorno, Theodor W. (1977). *Kulturkritik und Gesellschaft. I*. Frankfurt del Main: Suhrkamp Verlag.

Arnau, Carme (1976). «Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda», dins Mercè Rodoreda (1976). *Obres completes I (1936-1960)*. Barcelona: Edicions 62, 5-45.

Arnau, Carme (1998). «Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències», dins *Actes del I Congrés Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 215-239.

Bacardí, Montserrat (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum.

Bacardí, Montserrat (2019). *Maria Dolors Orriols, viure i escriure*. Vic: Eumo Editorial.

Bartra, Agustí (1987). *Obres completes. IV. Narrativa, 2. Teatre*. Edició a cura de Llorenç Soldevila. Introducció de Ricard Salvat. Barcelona: Edicions 62.

Borges, Jorge Luis (2007). *Otras inquisiciones*. Barcelona: Ediciones Destino.

Castellet, Josep Maria (1987). «Una editorial impossible (1962/1969)», dins *Edicions 62. Vint-i-cinc anys (1962-1987)*. Barcelona: Edicions 62.

DD.AA. (1976). *Kafka en els seus millors escrits*. Barcelona: Editorial Miquel Arimany.

Ferrater, Gabriel (1966). «Franz Kafka», dins Kafka, Franz (1966). El procés. Traducció de Gabriel Ferrater. Barcelona: Aymà-Proa, 5-25.
Focius [pseud. de J.V.Foix] (1935). «Franz Kafka», *La Publicitat* (26.04.1935), 4.
Gallofré i Virgili, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Gimferrer, Pere (1981). *Dietari 1979-1980*. Pròleg de J[osep] M[aria] Castellet. Barcelona: Edicions 62.
Gimferrer, Pere (1982). *Segon Dietari 1980-1982*. Barcelona: Edicions 62.
Izquierdo, Lluís (1983). «Volviendo a Kafka». *La Vanguardia* (08.03.1983), 35.
Kafka, Franz (1966). *El procés*. Traducció de Gabriel Ferrater. Barcelona: Aymà-Proa.
Kafka, Franz (1971). *El castell*. Traducció de Lluís Solà i Sala. Barcelona: Aymà, S.A. Editora.
Kafka, Franz (1974). *Carta al pare*. Traducció de Ricard Torrents. Barcelona: Editorial Lumen.
Kafka, Franz (1978). *La transformació*. Traducció de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Aymà-Proa.
Kafka, Franz (1980). *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt del Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
Kafka, Franz (1982). *Narracions completes*. Traducció de Josep Murgades. Barcelona: Quaderns Crema.
Kundera, Milan (1987). *L'art de la novel·la*. Barcelona: Ediciones Destino.
Llovet, Jordi (1978). «Pròleg» dins Franz Kafka. La transformació. Traducció de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Aymà-Proa, 7-36.
Llovet, Jordi (1979). «Franz Kafka y su proyecto de una pequeña literatura nacional», *Camp de l'arpa*, núm. 63 (maig), 10-18.
Llovet, Jordi (1981a). «Franz Kafka y Cataluña (I)». *La Vanguardia* (20.03.1981) 17.
Llovet, Jordi (1981b). «Franz Kafka y Cataluña (y II). El contexto literario de «una gran literatura»». *La Vanguardia* (21.03.1981), 10.
Llovet, Jordi (1982). «Unes rareses del tot naturals», *Avui* (16.05.1982) 23.
Llovet, Jordi (1986). «Joan Oliver». *La Vanguardia* (24.06.1986), 44.
Llovet, Jordi (1990). «Los parientes de Franz Kafka», *La Vanguardia* (02.03.1990), 55.
Llovet, Jordi (2011). *Adéu a la Universitat. L'eclipsi de les humanitats*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
Massot i Muntaner, Josep (2016). «Pròleg» a Vilardell, Laura (ed.). *Traducció i censura en el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 5-8.

Massot i Muntaner, Josep (2016). «Les publicacions de l'Abadia de Montserrat i la censura», a Vilardell, Laura (ed.). *Traducció i censura en el franquisme.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 9-33.

Monzó, Quim (1996). *Guadalajara*. Barcelona: Quaderns Crema.

Murgades, Josep (1983). «Sobre la gosadia de les traduccions», *El Món* (08.07.1983), 25s.

Pla i Arxé, Ramon (1982). «Totes les narracions de Kafka». *Hoja del lunes* (21.11.1982), IV.

Ródenas de Moya, Domingo (2016). «Ángel Flores, kafkista: un recordatorio», *Ínsula*, núm. 839 (novembre), 4-9.

Rodoreda, Mercè (1976). *Obres completes I (1936-1960)*. Barcelona: Edicions 62.

Rodoreda, Mercè (1978). *Obres completes II (1960-1966)*. Barcelona: Edicions 62.

Salvat, Ricard (1987). «Introducció» dins Bartra, Agustí (1987). *Obres completes. IV. Narrativa, 2. Teatre.* Edició a cura de Llorenç Soldevila. Barcelona: Edicions 62, 5-29.

Sánchez Zapatero, Javier (2016). «Una relación kafkiana», *Ínsula*, núm. 839 (novembre), 2s.

Sinca, Genís (2016). *El cavaller Floïd. Biografia de Joan B. Cendrós*. Barcelona: Edicions Proa.

Solà i Sala, Lluís (1971). «Kafka: una escriptura processada», dins Kafka, Franz (1971). *El castell.* Traducció de Lluís Solà i Sala. Barcelona: Aymà, S.A. Editora, 5-12.

Steiner, George (1999). *Errata. Una vida a examen*. Traducció d'Albert Mestres. Barcelona: Edicions Proa.

Torrents, Ricard (1965). «Entorn de La carta al pare», dins Kafka, Franz (1974). Carta al pare. Traducció de Ricard Torrents. Barcelona: Editorial Lumen, 65-91.

Triadú, Joan (1982). *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62.

Triadú, Joan (2011). *Atentament. Lectures crítiques*. Barcelona: Edicions Proa.

Vilardell, Laura (ed.) (2016). *Traducció i censura en el franquisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

«Kafka és un autor clar i confús alhora»

Una conversa amb el traductor Joan Ferrarons i Llagostera

Jordi Jané-Lligé

Cent anys després de la mort de Franz Kafka encara no disposem de tota la seva obra en versió catalana, però sí que tenim una bona colla de títols rellevants com *La transformació*, *El castell* o *Carta al pare* traduïts —i retraduïts— al català. Joan Ferrarons i Llagostera pertany a una nova generació de traductors literaris i ha entomat el repte de tornar a traslladar els textos de Kafka al català. En aquesta conversa parlarem amb ell sobre l'ofici de traduir, sobre la caducitat de les traduccions i sobre la diversitat d'enfocaments traductològics.

[Jordi Jané-Lligé] La primera pregunta que et voldria fer té a veure amb l'ofici de traduir. Molts dels traductors de Kafka no han estat traductors de formació, sinó que han acabat sent traductors per motius diversos. En canvi, tu pertanys a una generació —deu ser de les primeres— que us heu format acadèmicament com a traductors i, a més, en el teu cas, ets algú que s'ha doctorat en traducció. La meva pregunta seria: com ha influït la teva formació acadèmica a l'hora d'abordar la traducció de Kafka? Com es combina la recerca i la pràctica? Quines interferències hi pot haver o quin suport es pot trobar en aquests estudis de traducció específics?
[Joan Ferrarons] Pel que fa a la formació, jo diria que encara és força diversa. Encara hi ha molts de traductors literaris que venen de la filologia, també de la filologia clàssica, a més de la formació específica com a traductors. De fet, una vegada una editora em va confessar que per a segons quin tipus de traducció es fiava més d'un filòleg, preferentment clàssic, que no pas d'un llicenciat en traducció. Suposo que això té a veure amb el poc pes que té la literatura en els plans d'estudis dels graus de traducció. Sovint no hi

ha cap assignatura específica i som alguns professors lletraferits que anem introduint dins el temari alguns textos més literaris.

Quant a la combinació de la recerca i de la pràctica de la traducció, cal dir que és precària, perquè totes dues activitats ja són, en si mateixes, precàries. Ni com a professor associat ni com a traductor literari ningú es fa ric. Malgrat ser ocupacions precàries, però, combinar-les és molt fructífer. Evidentment, es poden fer reflexions sobre la traducció amb un grau d'abstracció elevat, allunyades de la pràctica, que també siguin fecundes, interessants, rellevants, però en el meu cas és més aviat al revés: no entenc una teoria de la traducció deslligada de les qüestions que sorgeixen en la pràctica mateixa i, personalment, em semblaria trist dedicar tant de temps a la pràctica de la traducció sense poder-hi pensar, sense poder-hi reflexionar.

Per a mi la influència va en tots dos sentits: d'una banda, la recerca es nodreix de la pràctica; de l'altra, el fet de treballar en un pla més teòric i llegir altres autors o traductòlegs també enriqueix la pràctica. Després de fer la tesi (veg. Ferrarons, 2022), per exemple, ara quan tradueixo en part tinc més resolta la qüestió dels noms propis, tot i que en part se m'obren més dubtes dels que tenia abans. En tot cas, però, la teoria enriqueix molt la pràctica de la traducció.

Pel que fa al tema de la teva tesi, la traducció de l'onomàstica ídix, és remarcable que siguis un dels primers traductors directes d'aquesta llengua al català. Fa poc ha sortit la teva traducció d'una novel·la de Leyb Rochman (2023), *A passes cegues per la terra*. Tot i que ens centrarem en Kafka, no em puc estar de preguntar-te per la teva experiència amb l'ídix, per la via que t'hi va portar. Com va anar això?

Hi vaig arribar sobretot a través de la música. Jo ja sabia que l'ídix existia, però no sabia ben bé si era una llengua o un dialecte, per exemple. Va ser coneixent música en ídix que m'hi vaig començar a interessar, primer en un pla lingüístic, per la curiositat que em despertava una llengua tan peculiar. Llavors, quan vaig tornar a viure a Berlín, la vaig començar a estudiar.

Aquesta traducció concreta de Leyb Rochman va ser una aventura, tot un viatge, en part perquè és una traducció força llarga. Si l'has tinguda als dits, ja saps que té unes vuit-centes pàgines. Quan jo em vaig llançar a aquesta tasca, és clar, no estava preparat; més aviat m'hi vaig anar preparant a mesura que traduïa. És una feina que es va allargar uns quants anys i que vaig fer en paral·lel al doctorat —el que dèiem abans de la teoria i la pràctica—: als matins traduïa i a les tardes anava fent recerca. Ho vaig compaginar així. En ídix, evidentment, està tot per traduir el català.

Ets tu que ho hauràs de fer, segurament… Un dels aspectes que crida més l'atenció és la gran quantitat de traduccions que genera l'obra kafkiana. En

aquest sentit, estàs d'acord que cada generació necessita noves traduccions dels autors clàssics?
Potser no «necessitar» en un sentit imperatiu… Em ve al cap una reflexió interessant de la Simona Škrabec (2021), que desenvolupa a partir de Lawrence Venuti: no és que els clàssics necessitin ser retraduïts, sinó que el fet que no deixem de traduir-los els converteix en clàssics. És aquesta retraducció que, per dir-ho així, els posa en un pedestal.

També hi ha la idea que els originals i les traduccions envelleixen d'una manera diferent. L'original també envelleix, però no hi ha tant aquesta temptació d'actualitzar-lo, tot i que a vegades també es fa. En el cas de la literatura medieval, sí que s'adapten obres, com ara *Tirant lo Blanc*. En general, però, aquest envelliment es percep d'una manera molt diferent.

Jo diria que, en el fons, darrere de les retraduccions hi ha la sospita que l'obra original encara ens pot oferir en traducció alguna cosa que no ens han donat les traduccions precedents, perquè les traduccions no deixen de representar un punt de vista, potser no una interpretació, però sí un punt de vista que el traductor inevitablement projecta sobre la seva traducció. En el cas de Kafka diria que aquesta sospita està plenament justificada.

Això donaria fe, també, de la quantitat de traduccions. És sorprenent que en català hi hagi, per exemple —i això és una cosa que jo havia estudiat—, onze traduccions de *Die Verwandlung* (veg. Jané-Lligé, 2017). Per a una llengua tan petita, sembla una barbaritat. D'altra banda, això contrasta amb el fet que no disposem de tota l'obra de Kafka traduïda al català, cosa que per als estudis filològics i per als creadors en certa manera crea un buit. Sense anar més lluny, l'Àlex Ollé, de la Fura dels Baus, em comentava que per a ell Kafka havia estat un autor de referència després d'haver llegit *La metamorfosi* amb divuit anys.

En aquest sentit, et volia preguntar pels projectes editorials, per les editorials que s'han posat en contacte amb tu per a traduir Kafka. No és cap secret que estàs traduint *El procés*, de fet l'estàs a punt d'enllestir, la qual cosa ens dona una certa esperança que hi hagi una continuïtat amb el Club Editor, en aquest cas, per tal de continuar publicant Kafka.

Com et tracten les editorials —que t'haurien de tractar molt bé? Quins terminis et posen? Quina projecció hi ha de continuar publicant Kafka, ara que has fet *El castell* per a Club Editor i seguiràs amb *El procés*?
Kafka és un autor que continua despertant molt d'interès, fins i tot entre les generacions de lectors més joves, i, per tant, per a les editorials en cert sentit és una aposta segura. Darrere de l'interès per publicar Kafka també hi ha, però, una qüestió simplement material: el fet que algunes obres, en traduccions anteriors, ja no es troben a les llibreries i han deixat de ser accessibles.

La primera traducció que vaig fer va ser *El castell*, per a Club Editor (Kafka, 2019). L'editorial em va donar força temps i és una feina que vaig fer i refer unes quantes vegades, perquè vaig sucumbir a la «temptació» de corregir Kafka,[1] almenys quan feia aquesta primera versió, i llavors vaig tenir feines a desfer aquestes correccions que jo li havia anat fent. També en vaig tenir perquè entretant havia llegit alguns textos de Malcolm Pasley (1995), que parlava molt de qüestions estilístiques concretes, com ara la puntuació, i després de llegir-los em semblava que eren molt importants i que, per dir-ho així, no podia «planxar» el text. Com deia, l'editora, la Maria Bohigas, va ser molt generosa, perquè em va donar molt de temps per a treballar-hi. També hi va haver un contacte molt estret en el moment de la revisió, perquè no hi hagués més canvis en la línia que deia de corregir Kafka.

Les altres dues traduccions són més curtes. Després d'*El castell* vaig fer la *Carta al pare* per a Angle Editorial (Kafka, 2020), que és un text que a l'editora, la Rosa Rey, l'havia marcada… De fet, això m'ho han dit altres lectors. Una vegada vaig participar en un club de lectura dedicat justament a la *Carta al pare* i em va impressionar veure com a la gent li arriba al cor i com hi poden descobrir coses prou diferents llegint-lo amb vint anys i rellegint-lo més endavant, quan ja han tingut fills i ho veuen tot d'una altra manera. És un text que vaig traduir força més ràpid, perquè tot i ser molt diferent d'una novel·la, també hi ha molts de punts en comú pel que fa a l'estil. Hi havia moltes decisions que prenia amb més seguretat que no pas en *El castell*.

L'última traducció és *Paràboles i paradoxes*, un recull de contes i relats molt peculiar que va publicar Flâneur fa un parell d'anys (Kafka, 2022). És més breu del que sembla, perquè és bilingüe i, per tant, és el doble de gruixut. El vaig traduir relativament ràpid, i haig de dir que amb el corrector, Álvaro Muñoz, hi va haver molta complicitat i vam fer una feina molt bona. M'agraden els llibres curts perquè pots tenir la sensació que el llibre és perfecte. De llibres perfectes no n'hi ha, és clar, però t'hi pots acostar una mica més que amb els llibres llargs.

Aquestes tres obres tenen característiques textuals completament diferents, obren diverses dimensions dins de l'obra de Kafka i traductològicament deuen presentar reptes diferents i provocar solucions diferents. Parlant de reptes, en quin sentit és un repte traduir Kafka en general? I en quin sentit ho és traduir-lo al català? Quins són els problemes més importants que t'has trobat en aquests dos sentits?

1 En referència a una observació de Gabriel Ferrater al pròleg de la seva versió d'*El procés* (Kafka, 1976: 25): «Kafka no és pas difícil de traduir; però, si he de jutjar per les traduccions franceses, representa una constant temptació de corregir-lo.»

Un ja s'ha abordat i no cal insistir-hi: és el fet que moltes de les seves obres, fins i tot les principals, no van ser editades en vida seva i, per tant, hi ha tot de particularitats, errors o fins i tot badades que un no pot deixar de preguntar-se si Kafka mateix no ho hauria corregit si hagués pogut intervenir en l'edició. D'altra banda, el fet que aquests textos no haguessin passat per un corrector, per un procés d'edició, també ens pot fer pensar que hi veiem Kafka d'una altra manera, més nítida, sense tants de filtres. Això, doncs, planteja la necessitat de trobar un equilibri entre reproduir la sensació d'estar llegint un manuscrit, una obra inacabada o que no ha estat ben polida, i la consciència que no se n'està fent cap edició crítica, sinó que s'està traduint per exemple una novel·la adreçada al públic lector en general.

Un altre tema és l'estranyesa que provoca llegir Kafka avui, fins i tot en alemany, per la distància temporal o per qüestions dialectals. Després, però, hi ha una altra estranyesa, que són les peculiaritats de l'estil kafkià. Cal afinar molt bé quina estranyesa es vol reproduir en la traducció i quina estranyesa no cal, perquè no es deu a una tria estilística, sinó a una idiosincràsia d'aquell moment, de com era l'alemany a Praga.

Pel que fa a les particularitats concretes de traduir al català, cal parlar de la dimensió: tenim una nació petita amb una llengua petita, i una cosa que de vegades passa per alt és justament que aquestes dimensions fan que traductors més joves es puguin encarar a aquest tipus de traducció. No crec pas que la primera traducció al francès d'una obra de Kafka, a partir d'una edició crítica o canònica, s'encarregui a un traductor novell, de vint-i-cinc anys. Això, és clar, és un risc, però també és un privilegi per al traductor. Evidentment, es tradueix diferent en edats diferents. Jo he après moltíssim traduint Kafka i per a mi és molt valuós haver fet aquest aprenentatge amb vint-i-pocs anys, més que no pas més tard.

Llavors hi ha la qüestió —sempre més problemàtica— de la llengua estàndard en les llengües minoritzades. Les llengües que tenen una tradició literària més sòlida, més ferma, no s'han de plantejar tot un seguit de coses que nosaltres ens plantegem constantment. En el cas del català, l'estàndard ha patit més fluctuacions durant els últims cent anys que altres llengües de cultura del nostre entorn. Això també té a veure amb el que dèiem abans sobre l'envelliment. Quan agafem la traducció de Ferrater, que tampoc és tan vella, ens sobta la llengua literària que empra, que ja ens queda una mica lluny. Traduir al català no és aliè a aquestes qüestions.

De fet, les teves traduccions són, en bona mesura, retraduccions, tant la *Carta al pare* i *El castell* com bona part dels textos recollits a *Paràboles i paradoxes*. Què ha significat per a tu retraduir aquests textos? Has tingut

en compte les traduccions catalanes anteriors? Has consultat traduccions a altres llengües?
Sí, i segurament tots els traductors fan el mateix. Per començar, fas una «Rohübersetzung», una primera traducció, i llavors la vas repassant, la vas polint, la vas millorant, en la mesura del possible i del temps de què disposis. Durant aquesta primera versió no vaig espiar altres traduccions, ni catalanes ni en altres idiomes. En canvi, quan revisava la feina, sí que anava donant cops d'ull a altres traduccions.

En el cas d'*El castell*, m'agrada força una traducció anglesa d'Anthea Bell, que va sortir no fa pas tant en els clàssics d'Oxford (Kafka, 2009). La versió de Lluís Solà (Kafka, 1989a), en canvi, la vaig mirar relativament poc, ben bé per coses concretes. Em van cridar molt l'atenció solucions completament diferents, però encara més les coincidències exactes, paraula per paraula, de certes frases. No deixa de fer il·lusió que, cinquanta anys després, un altre traductor arribi a la mateixa solució, que no vol dir que sigui millor pel fet d'aquesta coincidència, però per a mi eren moments curiosos.

Pel que fa a la *Carta al pare*, no vaig consultar tant altres versions. Vaig mirar la traducció de Ricard Torrents (Kafka, 1989b), també la castellana de Carmen Gauger (Kafka, 2014) i, si no recordo malament, una traducció anglesa.

El volum de *Paràboles i paradoxes* té una peculiaritat, i és que aquest recull es va fer als Estats Units i originalment ja era bilingüe. Per tant, en traduir, jo també anava donant un cop d'ull a les versions angleses. Quan es va fer aquesta edició nord-americana, no es va encarregar la traducció dels relats a una sola persona, sinó que es van anar aplegant traduccions ja publicades i les que no s'havien traduït es van encarregar a una altra persona. Per tant, també tenia interès a veure com diferents traductors havien enfocat la traducció. A més, per a aquest volum vaig haver de tornar a l'original, a l'edició crítica, perquè hi havia parts en què el manuscrit no era clar i alguns mots s'havien llegit de manera diferent. Recordo un *Freunde* ['amics'] que també podia ser *Freude* ['alegria'].

Un altre tema recurrent, que afecta especialment la traducció de Kafka, és el volum d'interpretacions que se n'ha fet. Fins a quin punt condicionen la perspectiva del traductor? Et priven, d'alguna manera, d'una certa llibertat traductològica que altres autors tenen?
Humilment, intento que no m'afectin gaire totes aquestes interpretacions. Tampoc no vull plasmar una interpretació determinada a la traducció. En cert sentit és inevitable aportar-hi una lectura, un punt de vista, però no vull agafar una interpretació, per exemple, de tipus religiós, com un dogma de fe, i llavors traduir així, amb aquestes ulleres posades. Això, personalment, intento evitar-ho.

L'altra constatació és que Kafka és un autor genial *amb independència* de les interpretacions que se n'ha fet. De vegades ho oblidem. Aquestes lectures poden ser molt interessants, ens poden portar a un grau de profunditat molt enriquidor, però si avui llegim tant Kafka és perquè la gent hi va veure alguna cosa *abans* de passar per les interpretacions. En català es pot gaudir i es pot fer una lectura profunda i interessant de Kafka sense necessitat de conèixer-les.

D'altra banda, se n'ha escrit tantíssim que avui dia és impossible ser expert en Kafka. La quantitat de literatura secundària sobre Kafka ara per ara ja és oceànica. Val a dir que Malcolm Pasley, que va codirigir l'edició crítica alemanya, té alguns escrits que m'han interessat molt, perquè es fixa en qüestions d'estil molt concretes. Aquest tipus de lectures sí que em semblen molt útils per al traductor. No és ben bé una interpretació, sinó fixar-se en qüestions estilístiques per a donar-los el pes que poden tenir.

En última instància potser sí que hi ha una certa pressió a l'hora de traduir Kafka. Quan un el retradueix en principi ha d'aportar alguna cosa millor o diferent que no hagin aportat les traduccions precedents, perquè altrament no tindria sentit retraduir. Així mateix hi ha una certa pressió quan et fiques en aquesta jungla de kafkòlegs i fans de Kafka. Però vaig intentar traduir amb una certa independència d'aquestes interpretacions i de les meves preferències.

Kafka no era gaire amic de parlar de gèneres literaris i a les seves cartes hi barreja estils molt diversos —des del més literari fins al personal—, però justament aquests tres textos que has traduït reuneixen característiques molt diferents. Abans d'abordar-los, creus que vas adoptar, conscientment o inconscientment, una perspectiva diferent a l'hora de traduir-los?
Conscientment no, inconscientment no ho sé… Els vaig abordar d'una manera semblant, tot i que anticipava que la *Carta al pare* seria un text molt diferent, i en realitat no ho és tant. El que fa Kafka amb aquest text és molt diferent, sí, però l'estil té moltes semblances. Potser és menys treballat literàriament, però és un text molt ben acabat, i un hi retroba la veu pròpia de Kafka.

La traducció de Paràboles i paradoxes va ser una altra cosa, perquè són textos molt breus. Alguns d'aquests relats són d'un paràgraf, fins i tot d'una sola frase, i això t'impedeix fer compensacions, allò que, si en un passatge no ho acabes d'afinar, després ho pots acabar d'afinar més en un altre, que d'alguna manera ho compensa. Quan els textos són tan breus, però, no pots, ho has de resoldre tot en unes poques frases i això em va obligar a ordenar les prioritats d'una altra manera. De vegades, per a acostar-me ben bé a l'estructura o als girs que Kafka donava a la narració, havia de

sacrificar una mica la naturalitat en català. Això en els altres llibres no ho vaig fer. En general, però, els vaig encarar d'una manera semblant.

Kafka era molt partidari de llegir els seus textos. Així, per a introduir cadascuna de les teves traduccions, et proposo que en llegim un fragment i, després, en comentem les singularitats. Comencem per *El castell*.

> Era tard al vespre quan K. va arribar. El poble estava cobert de neu. El turó del castell no es veia per enlloc, l'envoltaven la boira i la tenebra, ni la més tènue claror indicava el gran castell. K. es va quedar una bona estona al pont de fusta que duia de la carretera al poble amb la vista alçada a un buit aparent. (Kafka, 2019: 5)

Lluís Solà, com dèiem, va traduir aquest text l'any 1971 i es va basar en un altre original que el teu. Quines diferències presentaven? I quines conseqüències té això per a la traducció?
Solà va traduir a partir d'una edició de Max Brod. No ho he comprovat, però suposo que era la tercera. Brod va fer tres edicions diferents d'*El castell* i, en la segona i la tercera, va desfer alguns dels canvis que havia introduït en la primera de totes. Els canvis més evidents són que Brod alterava l'estructura en capítols tal com l'havia pensada Kafka. Brod va dividir alguns capítols en dos o fins i tot més fragments; d'altres, en canvi, els va ajuntar. També cal dir que Kafka va posar títol a la majoria de capítols, de vegades no al text mateix, sinó en un índex a part. Brod, però, els va eliminar, tot i que els va preservar dins d'un capítol amb apartats, que en realitat, tal com ho havia pensat Kafka, havien de ser capítols… Un embolic, vaja.

A part d'això, cap al final de l'obra, Brod inclou alguns passatges que Kafka havia descartat, que havia ratllat, cosa que en les edicions posteriors, a partir de la crítica, ja no es fa. Llavors hi ha un altre tipus de canvis que probablement són més interessants, però més difícils de concretar, que tenen a veure amb la puntuació, els temps verbals i la sintaxi. A més, Brod va estandarditzar alguns mots dialectals —no sé si va posar *Bürgersteig* ['vorera'] en lloc de *Trottoir*, però aquest tipus de canvi.

Vegem ara alguns fragments de la traducció de Solà i de la teva per a comentar-ne les diferències a partir de l'original de Kafka.
Abans volia parlar del tema dels diàlegs. Kafka escrivia seguint la tradició alemanya, que és posar les intervencions entre cometes, dins d'un paràgraf, de manera que pot canviar l'interlocutor sense salt de paràgraf. És veritat que Kafka ho portava una mica a l'extrem en aquelles «parrafades» que ocupen pàgines i pàgines, aquells diàlegs interminables amb els advocats, amb l'alcalde del poble, etc. Solà això ho reprodueix al peu de la lletra,

amb paràgrafs igualment interminables, mentre que jo vaig preferir fer-ho «a la catalana», per dir-ho així: amb guions llargs i marcant sempre amb un canvi de paràgraf la persona que parla. És un canvi substancial, tot i que per a mi era el més natural, en el sentit que nosaltres ho fem així. Kafka no trencava cap tradició fent-ho com feia —simplement l'exagerava—; jo tampoc no volia trencar la tradició i vaig pensar que de «parrafades» n'hi ha igualment al llibre, no calia que n'hi hagués en tots els diàlegs.

Vejam el primer exemple:

- **Kafka:** In welches Dorf habe ich mich verirrt? Ist denn hier ein Schloß? (Kafka, 1983: 8)
- **Solà:** ¿A quin poble m'he anat a perdre? No hi ha un castell, aquí? (Kafka, 1989a: 5)
- **Ferrarons:** ¿En quin poble he anat a raure? ¿Que hi ha un castell, aquí? (Kafka, 2019: 5)

Aquestes frases surten al principi. K. arriba al poble, li diuen que hi ha un castell i ell contesta: «Ist denn hier ein Schloß?», com si no ho hagués sabut a la bestreta. En la lectura de Solà, en canvi, és com si donés per fet que sí que hi ha un castell i després ho posés en qüestió. Per a mi això és rellevant, perquè tal com jo ho llegeixo aquesta pregunta posa en qüestió la credibilitat del protagonista, fa pensar si no s'ho està inventant tot. Potser no sap on ha anat a parar i després diu que sí que ho sabia; primer no sap que hi ha un castell i després diu que sí, que a més l'han cridat des del castell. Fins i tot hi podria haver un joc de paraules quan diu: «Ich bin kein Landstreicher, ich bin ein Landvermesser», dient que és agrimensor i no pas un rodamon. Em pregunto si K. no s'està agafant a la paraula, que comença amb *Land*, per a inventar-se una cosa sobre la marxa. Aquest exemple era simplement per a mostrar un cas en què llegim el text clarament d'una manera diferent.

L'exemple següent té a veure amb la puntuació:

- **Kafka:** Dann gieng er ein Nachtlager suchen; im Wirtshaus war man noch wach, der Wirt hatte zwar kein Zimmer zu vermieten, aber er wollte, von dem späten Gast äußerst überrascht und verwirrt, K. in der Wirtsstube auf einem Strohsack schlafen lassen, K. war damit einverstanden. (Kafka, 1983: 7)
- **Solà:** Després anà a buscar un lloc on passar la nit; a l'hostal encara estaven desperts, l'hostaler no tenia cap cambra per llogar; però, sorprès i desconcertat per aquell client tan tardà, li proposà de deixar-lo dormir a la sala en una màrfega. K. acceptà. (Kafka, 1989a: 5)
- **Ferrarons:** Llavors se'n va anar a buscar allotjament; a la fonda encara hi havia gent desperta, l'hostaler —sorprès i torbat per un hoste tan

> tardà— va dir que no quedaven habitacions, però que podia dormir al menjador, en una màrfega, K. s'hi avingué. (Kafka, 2019: 5)

Partint de la lectura de Pasley, em vaig fixar sobretot en la puntuació entre frases principals, més que no pas en les subordinades. Aquí em cridava molt l'atenció l'última coma, aquesta última frase acabada amb *einverstanden*. Solà la puntua tal com ho faríem en català amb naturalitat, posant un punt al davant. El que jo veig en la puntuació original, en el fet d'escriure coma en lloc de punt, és un reflex d'una successió «automàtica» d'esdeveniments, del fet que el protagonista no està posant en qüestió el que està passant, simplement és una successió sense interrupcions.

En canvi, l'exemple següent és de més endavant, quan la percepció del temps ja està una mica alterada. Tota la novel·la transcorre en sis dies. Quan ho llegeixes, et penses que passen mesos i mesos, però si comptes totes les nits veuràs que són sis dies i cinc nits. La percepció del temps és estranya.

- **Kafka:** Als sie […] fast beim Wirtshaus waren, war es zu seinem Erstaunen schon völlig finster. War er solange fort gewesen? Doch nur ein, zwei Stunden etwa, nach seiner Berechnung. Und am Morgen war er fortgegangen. Und kein Essensbedürfnis hatte er gehabt. Und bis vor kurzem war gleichmäßige Tageshelle gewesen, erst jetzt die Finsternis. (Kafka, 1983: 30s.)
- **Solà:** Quan eren a tocar de l'hostal […], ja s'havia fet del tot fosc amb gran sorpresa seva. ¿Havia estat fora tant de temps? Només una o dues hores, segons els seus càlculs; i havia sortit al matí, i no havia tingut ganes de menjar, i fins i tot feia molt poca estona que encara hi havia una uniforme claror diürna, i ara de sobte la foscor. (Kafka, 1989a: 20)
- **Ferrarons:** Quan eren a tocar de la fonda […], va advertir amb sorpresa que era completament fosc. ¿Tanta estona havia estat fora? Només havien estat una o dues hores, segons el seu càlcul. I encara era de matí quan havia sortit. I no li havia vingut gana. I fins feia poc el dia havia estat d'una claredat uniforme. Tot just ara s'havia fet fosc. (Kafka, 2019: 25)

Aquí ens hem de fixar en els punts. Kafka escriu «und … und … und» i la lògica ens portaria a pensar que aquí no hi hauria d'haver una puntuació tan forta. Solà, des del meu punt de vista, llima una mica això, posant un punt i coma abans de la primera «i» i comes en la successió de frases. Jo, en canvi, vaig preferir posar-hi punts, perquè entenia que, si abans vèiem un automatisme, aquí els punts reprodueixen una perplexitat, una manca de connexió lògica entre les coses que percep el protagonista. (Ara que ho veig,

al final de la meva traducció hi surt un punt abans de «Tot just ara s'havia fet fosc»… Però ara no sé si va ser cosa meva o del corrector, no ho recordo.)

Aquestes grans novel·les són obres que Kafka va considerar inacabades i va demanar que fossin destruïdes. Això el traductor ho sap i, potser, aquest voler corregir o millorar o normalitzar el text, com se'n vulgui dir, és fruit d'això. En quina mesura t'ha condicionat ser conscient que és un text no acabat, tenint en compte especialment el caràcter meticulós de Kafka?
És veritat: hi ha aquesta pulsió, aquesta tendència a corregir-lo i, d'alguna manera, cal prendre consciència que són obres inacabades i, per tant, cal refrenar-se, no intentar donar a l'obra un aire més acabat del que realment té. Parlant d'errors, hi ha un personatge d'*El castell*, l'Olga, una dona del poble, que primer és rossa i després és morena. També hi ha un personatge que canvia de nom, que Kafka després escriu d'una altra manera. A la novel·la hi ha dues fondes, i una també canvia de nom a mig llibre. Això, clarament, són coses que es podrien corregir i per a mi la gràcia justament és no fer-ho, sinó entendre que estàs llegint una obra inacabada. Tot això també contribueix a aquella estranyesa, aquella ambivalència, aquell desconcert que experimenta el lector.

Una característica que tenen les publicacions teves és que les acompanyes d'un epíleg, no d'un pròleg, en què expliques algunes coses. Això se sol fer en l'edició alemanya, amb el *Nachwort*. Quina és la funció d'aquests textos teus?
En primer lloc hi ha una dèria, i és que simplement no m'agraden els pròlegs. Prefereixo els epílegs. De vegades el pròleg dona a entendre que abans de llegir el text has de passar per un altre text. Sobretot els pròlegs llargs a mi se'm fan molt pesats. Prefereixo llegir-los en acabat. Tampoc no m'agraden gaire les notes, almenys en literatura, i l'epíleg permet explicar o justificar algunes coses sense necessitat de posar notes al text. A *El castell* no n'hi ha cap, a la *Carta al pare* n'hi ha algunes, perquè en un text familiar hi ha més al·lusions que el lector no entendria. En el cas de *Paràboles i paradoxes* no hi ha cap epíleg ni cap pròleg.

La funció és justificar la traducció mateixa i explicar la gènesi de la novel·la, les diferents edicions i tot el tema de Max Brod que ja s'ha comentat. A banda, també serveix per desfogar-se una mica, explicar les diferents dificultats de la traducció, entrar en una mena de diàleg amb els lectors que trenqui la soledat de la feina. També faig, jo que m'hi fixo tant, algun comentari relacionat amb els noms, que en alemany poden tenir alguna reminiscència o provocar alguna associació que en la traducció no se sol tenir en compte —menys en la literatura infantil, en què de vegades sí

que es busquen jocs de paraules. L'epíleg permet precisions d'aquesta mena sense embrutir el text amb notes.

A continuació comentarem la *Carta al pare* a partir de l'inici:

> Molt estimat pare:
> No fa gaire em vas preguntar per què dic que em fas por. Com de costum, no vaig saber què dir-te, en part precisament per la por que et tinc, però en part perquè hauria hagut d'entrar en més detalls dels que puc encabir mínimament en una conversa. I si ara intento contestar-te per escrit, també serà de manera força incompleta, perquè fins i tot escrivint ensopego amb aquesta por i les seves conseqüències i perquè la magnitud de l'assumpte supera amb escreix la meva memòria i el meu enteniment. (Kafka, 2020: 9)

En aquest text el narrador no ha estat elaborat literàriament i, per tant, entenem que l'enfocament traductològic és una mica diferent. Quines dificultats et va presentar la *Carta al pare*, tenint en compte que és un text més personal, a diferència dels altres narradors, que són clarament constructes de Kafka?
No vull semblar pretensiós, però després d'*El castell* per a mi la *Carta* feia baixada. Em sorprenien més les facilitats que no pas les dificultats. El text és més breu i molt més unitari. No hi ha el ball de registres d'*El castell*, per exemple, on tens una criada que parla com un advocat i després un advocat que diu qualsevol grolleria. En la novel·la has d'estar molt atent al joc d'estils, de registres, etc. La carta és un text molt més homogeni i, sense poder abaixar la guàrdia, no hi vaig trobar tants d'entrebancs.

L'altra cosa, que ja hem comentat una mica, és que el text és molt kafkià. Té molts de girs, moltes maneres de construir les frases, que no em venien gens de nou i que ja havia pensat molt en traduir *El castell*. És per això que en la *Carta* vaig treballar més ràpid.

En aquesta edició vas acompanyar l'epíleg amb un arbre genealògic, que va molt bé, i una fotografia de Kafka. Et va costar gaire fer l'arbre genealògic?
L'arbre l'havia trobat fet. Se'n va encarregar el maquetador, jo simplement vaig anotar com calia traduir cada cosa. Penso que facilita la lectura i orienta, precisament en un text tan familiar, en què no es diu «la cosina tal», sinó directament el nom. Això d'alguna manera calia explicar-ho. En aquest text sí que hi ha notes, perquè de vegades es fa referència a esdeveniments concrets de la vida familiar, però l'epíleg ho alleugereix. D'altra banda, l'epíleg i la foto també humanitzen Kafka. Posem l'obra de Kafka en un pedestal, al meu entendre justificadament, però de vegades també hi posem

l'autor mateix, cosa que per a mi ja és un gra massa. Hi ha tot de biografies que han contribuït a fer de Kafka un personatge molt peculiar, a donar-ne una imatge d'autor turmentat, patidor, abassegat, etc., que és una imatge una mica exagerada… cosa que potser respon al fet que Kafka devia ser un exagerat, també, però en tot cas està bé humanitzar-lo.

Arribem a l'última obra: *Paràboles i paradoxes*. Llegim-ne un petit fragment, del text que es diu «Abraham». És molt kafkià.

> És com si el millor alumne hagués de rebre un premi amb tots els honors i, enmig del silenci expectant, perquè no ho ha sentit bé, el pitjor alumne s'aixequés del seu banc llardós, l'últim de tots, i tota la classe es petés de riure. I potser no ho ha sentit malament, l'han cridat de debò, a parer del mestre la recompensa del millor hauria de ser alhora el càstig del pitjor. (Kafka, 2022: 45)

És un text que explica moltes coses de Kafka, diria… En relació amb la iniciativa de Flâneur, com és que es van fixar en aquest recull i te'n van proposar la traducció?
No sé ben bé com hi va arribar, però l'editor, David Cuscó, coneixia aquesta edició bilingüe nord-americana. Hi devia veure un Kafka diferent perquè és una tria singular que posa en relleu certes afinitats de temàtica, no necessàriament de contingut, entre alguns contes. Aplega tòpics de la tradició cristiana, de la mitologia clàssica. També hi surt de manera recurrent la idea de *Berufung*: la idea de ser cridat, de vocació. Recordem que el protagonista d'*El castell* és presumptament cridat a treballar com a agrimensor; en el cas de la *Carta al pare* també hi ha el tema de la vocació en la dimensió professional. Aquí, a «Abraham», veiem l'alumne que és cridat, però no sap si l'han cridat, igual que Abraham es pregunta davant el sacrifici d'Isaac si ha estat cridat o no. És un recull molt peculiar, en David s'hi va fixar i va pensar, al meu entendre amb molt d'encert, que tindria sentit que sortís en català.

Per acabar, després de tota aquesta feinada de traducció, com definiries la teva relació personal amb Kafka? Què és Kafka, personalment, per a tu?
Ha anat canviant amb el temps. Kafka és un autor que vaig llegir a l'adolescència, des d'una fascinació, amb el desig de comprendre'l, pensant que això era l'alta literatura, una mena d'obligació: «Si t'interessa la literatura, has de passar per Kafka». Després he passat per un moment de retrobada, fent-ne una lectura una mica més serena, segurament. Llavors, al moment de traduir, durant els primers anys vaig tenir un punt d'obsessió, de meticulositat, de fixar-m'hi moltíssim, i de desfer algunes tries, després de posar-ne en qüestió el perquè. Ara, he tornat a treballar-hi d'una manera més tranquil·la, més serena.

Per a mi Kafka és un autor clar i confús alhora. Té una textualitat, unes frases, una manera d'escriure diàfana, en el sentit que està molt ben escrit, no hi ha un lèxic rebuscat, però al mateix temps hi ha tota una confusió que et fa pensar: «Ai, mare, no sé ben bé què està passant» o «Per què ho diu, això? M'està enganyant? Aquí havia dit una cosa i ara en diu una altra…» El que és confús és més aviat contingut, el tema de fons. Hi ha una citació famosa d'una carta de Kafka que diu: «Du hast mich darin mißverstanden, ich sagte nicht, durch das Schreiben solle alles klarer werden, werde aber schlimmer, sondern ich sagte, durch das Schreiben werde alles klarer *und* schlimmer» (Kafka, 2003: 417). És a dir, al moment d'escriure no és que les coses siguin més clares i tanmateix empitjorin, sinó que s'aclareixen i empitjoren alhora. Això reflecteix aquesta meva intuïció d'una claredat i una confusió barrejades de manera orgànica en la prosa de Kafka.

Bibliografia

Ferrarons, Joan (2022). «La traducció de literatura ídix moderna: la judeïtat ídix i el trasllat d'endònims» [tesi doctoral]. Montserrat Franquesa (directora), Montserrat Bacardí (tutora). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Jané-Lligé, Jordi (2017). «Retraducció i models de llengua literària: «La metamorfosi» de Franz Kafka en català». *Anuari Trilcat*, núm. 7, 68-110.

Kafka, Franz (1976). *El procés*. Gabriel Ferrater (trad.). Barcelona: Proa.

Kafka, Franz (1983). *Das Schloß*. 3.ª ed. Malcolm Pasley (ed.). Frankfurt del Main: S. Fischer.

Kafka, Franz (1989a). *El castell*. Lluís Solà (trad.). Barcelona: Proa.

Kafka, Franz (1989b). *Carta al pare*. Ricard Torrents (trad., notes i estudi). Vic: Eumo.

Kafka, Franz (2003). *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Erich Heller i Jügen Born (eds.). Frankfurt del Main: Fischer Taschenbuch.

Kafka, Franz (2009). *The castle: A new translation by Anthea Bell*. Ritchie Robertson (introducció i notes). Oxford: Oxford University Press.

Kafka, Franz (2014). *Carta al padre y otros escritos: fragmentos de cuadernos y hojas sueltas*. Carmen Gauger (trad.). Madrid: Alianza.

Kafka, Franz (2019). *El castell*. Joan Ferrarons (trad. i epíleg). Barcelona: Club Editor.

Kafka, Franz (2020). *Carta al pare*. Joan Ferrarons (trad. i epíleg). Barcelona: Angle Editorial.

Kafka, Franz (2022). *Paràboles i paradoxes*. Joan Ferrarons (trad.). Barcelona: Flâneur.

Pasley, Malcolm (1995). «*Die Schrift ist unveränderlich*»: *Essays zu Kafka*. Frankfurt del Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Rochman, Leyb (2023). *A passes cegues per la terra*. Joan Ferrarons (trad.). Barcelona: Club Editor.

Škrabec, Simona (2021). «Retraducció i el cànon rebel». *Quaderns: revista de traducció*, núm. 28, 9-31.

Otro laberinto: la traducción de la obra de Kafka

Adan Kovacsics

I

Franz Kafka no era un autor muy conocido, no era en absoluto un escritor famoso. Cuando estaba ya cerca de la muerte y se hallaba en un sanatorio en las proximidades de Viena, los demás pacientes solo empezaron a prestarle algo de atención cuando se enteraron de que era amigo de Max Brod, porque el célebre no era él, sino Brod.

En vida, Kafka únicamente publicó los siguientes libros: *Contemplación* (1913), *La condena* (1913), *El fogonero* (1913), *La transformación* (1915), *En la colonia penitenciaria* (1919), *Un médico rural* (1919), *Un artista del hambre* (1924), que apareció tres meses después de su fallecimiento y cuyas galeradas todavía revisó antes de morir. Publicó, además, algunos textos y relatos en revistas. Max Brod, sin embargo, era consciente del enorme valor literario y humano de la obra de Kafka y conocedor también de otros escritos suyos, no solo los publicados.

Kafka falleció el 3 de junio de 1924, a punto de cumplir los cuarenta y un años. Después de la muerte de su amigo, Brod encontró entre sus papeles dos documentos, el primero de finales de 1921, el segundo del 29 de noviembre de 1922, es decir, ambos pertenecientes a una época en que Kafka ya era consciente de que su muerte no estaba lejos. Eran los llamados «testamentos kafkianos» (cfr. Stach, 2014: 514). En el primero Kafka escribía a Brod:

> Todo lo que se encuentre de mis escritos cuando yo muera (dentro de la caja de libros, en los armarios roperos, en mi mesa de trabajo, en casa o en la oficina, o en cualquier otro lugar del que tengas noticia o que se te ocurra), es decir, diarios, manuscritos, cartas —mías y de los demás—, todo lo dibujado, etcétera, incluso todo lo escrito o dibujado que tú poseas, u otros a quienes deberás pedírselo en mi nombre, debe ser quemado de forma inmediata, sin ser leído. Aquellos que posean cartas

> que no deseen entregarte deben por lo menos obligarse a quemarlas ellos mismos. (Brod, Kafka, 2022: 365. Trad. A. K.)

Y en el otro ponía: «[...] de todo lo que he escrito sólo valen los libros: *Condena, Fogonero, Transformación, Colonia penitenciaria, Médico rural* y la narración *Artista del hambre* [...].» (Brod, Kafka, 2022: 421. Trad. A. K.).

El 17 de julio de 1924, es decir, poco más de un mes después de la muerte de su amigo, Max Brod (1924: 107) publicaba estos textos testamentarios en la revista *Weltbühne* y comunicaba al mismo tiempo que no se atendría a su deseo. Es más, explicaba allí que él mismo le había dicho a Kafka, quien se lo había pedido también oralmente, que no accedería a su petición: «aunque me lo pidas totalmente en serio, yo te digo desde ahora que no accederé a tu ruego».

En la revista, Brod manifestaba además su intención de publicarlo todo, es decir, los textos literarios, los diarios, los fragmentos y apuntes. Curioso es, por cierto, que lo primero que Brod publicó del gran legado kafkiano fueran precisamente esas breves últimas voluntades de su amigo que él de alguna manera incumplía. Hay desde luego cierta ambigüedad en la petición de Kafka, que es en el fondo la de todo gran escritor: por un lado, el deseo de inmortalidad y, por otro, paralelamente, el deseo de desaparecer por completo. Lo cierto es que Brod empezó a buscar un editor, o editores, para las obras de su amigo. *El proceso* se publicó un año después, en 1925, en la editorial Die Schmiede. *El castillo* un año más tarde en la editorial Kurt Wolff. *Amerika* (título dado por Brod) en 1927, en la misma editorial. *Durante la construcción de la muralla china*, una recopilación de relatos, en 1931, en la editorial Kiepenheuer. *Descripción de una lucha*, otra recopilación, en 1936, en la editorial Mercy de Praga —téngase en cuenta que los libros de Kafka ya no podían publicarse en Alemania tras el ascenso del nazismo al poder—.

Así empezó a darse a conocer, pues, la obra de Franz Kafka. Y aquí viene un detalle de suma importancia. Los textos no se publicaron exactamente tal como los dejó su autor, pues Max Brod intervino de manera determinante. Con el fin de dar una forma cerrada a los textos del amigo y facilitar así su conocimiento y difusión, Brod realizó una serie de retoques. Un ejemplo: le puso el título *Amerika* a una novela que Kafka, en su correspondencia o en sus diarios, denominaba de otra manera: *Der Verschollene [El desaparecido]*. Otro ejemplo: en *El castillo*, una novela inconclusa, reordenó los capítulos, y la obra acababa por tanto de otra manera. Brod, además, les puso títulos a los relatos póstumos pese a que casi ninguno lo llevaba en el manuscrito. El propio Kafka lo explicaba así en su postfacio a *Durante la construcción de la muralla china*: «Los editores son conscientes de que su trabajo no podía

ni debía realizarse según los métodos habituales de las ediciones críticas filológicas» (Kafka, 1948: 238). Los retoques introducidos iban desde intervenciones en la puntuación, en la división por párrafos —los que se encuentran en *El vecino*, por ejemplo, no están en el manuscrito—, en los tiempos verbales, donde un pretérito se convierte en un presente —en *Sobre las parábolas*, por ejemplo: «Muchos se quejaban», se lee en el manuscrito, «Muchos se quejan», pone Brod—, hasta omisiones deliberadas o añadidos que no figuran en el texto original, como ocurre en *Un cruzamiento*.

Uno de los ejemplos más radicales de la edición de Brod es el relato *El cazador Gracchus*, tan importante en la obra kafkiana al situar y definir a quien se dedica a la escritura y, más concretamente, al escritor Franz Kafka —téngase en cuenta que *kavka* significa «grajo» en checo— como alguien que ha atravesado el umbral de la muerte, que está muerto, pero sigue errando aquí, en la tierra. Lo publicado en su día por Brod es en realidad la amalgama de una serie de fragmentos que Kafka escribió a principios de 1917. De hecho, Kafka realizó varios intentos, pero nunca llegó a concluir la narración. Se encuentran en un cuaderno en octavo, entre el texto luego titulado *El puente* y el relato *El jinete del cubo*, que el autor publicó en 1921. Luego, en otro cuaderno en octavo, utilizado entre marzo y abril, hallamos otro texto, el que empieza con «¿Cómo es eso, cazador Gracchus...?» y que gira en torno al mismo tema y a los mismos personajes. Max Brod, sin embargo, publicó esos fragmentos como si se tratara de un texto cerrado, concluso.

Cabe señalar de todos modos que, con su decisión de no atender al ruego de su amigo, Max Brod realizó un servicio enorme, impagable, inconmensurable a la humanidad, que nos hace pensar, además, en lo mucho que ha quedado oculto, enterrado, en el curso de nuestra historia humana en los casos en los que no hubo un Brod. Y ese servicio se manifestó no solamente en la decisión de no destruir los manuscritos kafkianos, lo cual posibilitó las primeras ediciones de las tres novelas de Kafka o de sus relatos no publicados en vida, sino también en la decisión de llevarse los manuscritos en 1939 de Praga, que acababa de ser ocupada por los alemanes. Max Brod huyó ese año de la ciudad y se llevó consigo los manuscritos a Palestina, donde se instaló, concretamente en Tel Aviv.

Kafka había muerto, como hemos señalado, en 1924. Sus padres fallecieron pocos años después. Sus tres hermanas, que eran formalmente sus herederas, les sobrevivieron, pero tuvieron un final trágico en el Holocausto. La mayor, Elli, fue deportada en 1941 con su hija Hanna al gueto de Lodz, desde donde ambas fueron trasladadas al año siguiente al campo de exterminio de Chelmno, en el que perecieron. La segunda, Valli, también fue deportada a Lodz y de allí a Chelmno. Y Ottla, la menor, la

hermana preferida de Franz, casada con un católico, se divorció en 1942, con lo cual perdió el apoyo que ese matrimonio le suponía. Deportada a Terezin, donde trabajó en una guardería, viajó en octubre de 1943 de forma voluntaria con un grupo de niños trasladados a Auschwitz, donde fue asesinada poco después. Quedaron con vida cuatro sobrinas de Kafka, una hija de la hermana mayor, otra de la mediana, y dos de Ottla, la pequeña.

En Oxford estaba Marianne Steiner, la hija de Valli Kafka. Y allí conoció ella en los años cincuenta al germanista Malcolm Pasley, quien se convirtió en el principal consejero de las herederas de Kafka. En 1956, Max Brod depositó, preocupado por la situación en Oriente Próximo, pues se preveía una guerra —recordemos que 1956 fue el año de la crisis del Canal de Suez—, parte del legado del escritor en una caja fuerte en Suiza. Se produjeron negociaciones en las que intervinieron las herederas, es decir, las sobrinas supervivientes, e intervino también Malcolm Pasley. Cinco años después, en 1961, el germanista trasladó desde Suiza esa parte del legado a Oxford, donde se depositó en la biblioteca Bodleian. Contaría luego Pasley que llevar toda esa obra de Suiza a Oxford fue una aventura que, al recordarla, le ponía los pelos de punta. Allí quedaba, pues, gran parte, pero no todo. El manuscrito de *El proceso*, por ejemplo, pasó tras la muerte de Brod en 1968 a manos de su heredera, la señora Ester Hoffe, quien en noviembre de 1988 lo vendió a través de la casa de subastas Sotheby's al Archivo Alemán de Literatura de Marbach por aproximadamente un millón de libras esterlinas. Luego, tras una sentencia judicial, la otra parte que estaba en posesión de la señora Hoffe, que vivía en un piso de Tel Aviv rodeada de gatos, pasó a la Biblioteca Nacional de Israel.

Todo esto resulta significativo porque, al depositarse esos documentos en archivos y bibliotecas públicos, el trabajo sobre la obra de Kafka ya no quedaba en las manos casi exclusivas de Max Brod, sino que se permitía el acceso a ellas a filólogos, investigadores, etcétera. Estando gran parte del legado en Oxford, un equipo de expertos en la obra de Kafka comenzó a trabajar en una edición crítica bajo la dirección, precisamente, de Malcolm Pasley. Había allí una continuidad: Brod, las sobrinas de Kafka, Pasley... ¿Y qué se descubrió? Se descubrió, como ya hemos señalado, que los textos tal como los publicó en su día Brod no figuraban exactamente igual en los manuscritos. Se puso de manifiesto también la forma de trabajar de Kafka, sin un plan, dejándose llevar por el impulso creativo, de tal manera que un texto podía tener varios arranques hasta ponerse en marcha, que entre un texto y otro podía introducirse un pequeño fragmento, un pequeño apunte. Así se llegó, pues, a la edición crítica de las obras completas de Franz Kafka, cuyo primer tomo, *Das Schloss [El castillo]*, salió en 1982. Cuarenta y pico años después todavía no se ha publicado el último volumen.

Recordemos que la primera traducción de una obra de Kafka fue la de Milena Jesenskà al checo (*Topič [El fogonero]*, 1920) y que textos breves aparecieron luego también en húngaro, en neerlandés y en catalán (*Un fratricidi*, traducción de Carles Riba, 1924).

Curioso es, sin embargo, que los enigmas y vericuetos como los que hemos señalado en relación con el legado de Kafka se dieron también luego en la traducción de alguna de sus obras al castellano. El 15 de agosto de 1938, la editorial Losada de Buenos Aires publicaba, en la colección «Pajarita de Papel», un libro en cuya portada ponía: «Franz Kafka: *La metamorfosis*, Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges.» El libro contenía los siguientes relatos: *La metamorfosis, La edificación de la muralla china, Una cruza, Una confusión cotidiana, Prometeo, El escudo de la ciudad, El buitre*... Después quedó patente que la traducción de *La metamorfosis* era idéntica, salvo ciertas variaciones, a una publicada trece años antes en la *Revista de Occidente*, donde apareció en dos partes en 1925, en los números XVIII y XIX, cuando el director de la revista era don José Ortega y Gasset. Esa misma versión en español volvió a aparecer luego, en 1945, en la editorial Revista de Occidente, sin nombre de traductor. Hay, en otras ediciones de *La metamorfosis*, referencias a esa traducción y se pone, como traductor, el nombre de Galo Sáenz. Ocurre, sin embargo, que Galo Sáenz no era un traductor, sino el nombre de la imprenta donde se imprimía la *Revista de Occidente*. Ha quedado meridianamente claro que aquella traducción publicada en Losada en 1938 y trece años antes en la Revista de Occidente no era de Borges. No podía ser de él, puesto que el lenguaje no era en absoluto el suyo. Ciertos elementos sugerían claramente que el autor era un traductor español: los pronombres enclíticos (bastóle, encontróse, hallábase); ciertas palabras no habituales en el lenguaje sudamericano; el pronombre «le» como objeto directo, algo que no es habitual en Argentina: «celebro verle a usted, señor principal» (Paz Gago, 2024: 12). El propio Borges explicó años después que él sí tradujo los otros textos, pero no *La metamorfosis*, que se usó la traducción de la Revista de Occidente y que la editorial Losada puso su nombre para simplificar las cosas, y así circuló, con su nombre, durante décadas.

Los archivos de la *Revista de Occidente* fueron destruidos durante la Guerra Civil, de modo que no existe ninguna constancia de quién pudo ser el traductor. El director de la revista desde 1943, José Ortega Spottorno, el hijo de José Ortega y Gasset y fundador décadas más tarde del diario El País, apuntó que el primer traductor de *La metamorfosis* fue una mujer; concretamente, Margarita Nelken, hija de judíos alemanes, que luego sería diputada del PSOE por Badajoz durante la República y después se exiliaría en México. Otras voces, sin embargo, sugieren otros posibles traductores; por ejemplo, Ramón María Tenreiro, traductor también de Stefan Zweig, de Goethe, de

Hebbel y de Hauff y siempre relacionado con los proyectos de Ortega, como, por ejemplo, el periódico *El Sol* (cfr. Paz Gago, 2024: 63).

De modo que, así como resultó azaroso el camino a la publicación de la obra de Franz Kafka en general, también lo fue su traducción al castellano. Se puede afirmar, de todos modos, que la española de 1925 fue la primera traducción de *La metamorfosis (La transformación)*. En francés, *La metamorfosis* sólo apareció en 1928, obra de Alexandre Vialatte. En inglés en 1933, obra de Edwin y Willa Muir. Además, la versión española fue también, lógicamente, la primera en que podía verse la controvertida traducción del título: *La metamorfosis*, pues la traducción correcta, ajustada, del original *Die Verwandlung* sería y es *La transformación*. Así figura, por cierto, en la edición de las obras completas publicada por Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Durante mucho tiempo las traducciones disponibles de la obra de Kafka en castellano fueron las realizadas en Argentina en los años cuarenta y cincuenta. Destacan traductores como David J. Vogelmann, que nació en Czernowitz, Bukovina, cuando esta región pertenecía aún a la monarquía austro-húngara y emigró en los años veinte a Argentina, donde se dedicó a la escritura y a la traducción, o Alberto Luis Bixio, también traductor de T. W. Adorno o de Albert Camus, o el poeta y traductor Juan Rodolfo Wilcock, o Vicente Mendivil. Todo ese cuerpo de traducciones es el que circuló fundamentalmente durante décadas. Se editaron unas obras completas, por Emecé, que luego, en 1972, publicó también Planeta. O asimismo Alianza.

En los años setenta se realizaron algunas traducciones nuevas en España: Feliu Formosa tradujo *El proceso* y los *Diarios*, publicados por Lumen en 1975, Pablo Sorozábal las *Cartas a Felice* (Alianza, 1977).

El gran vuelco se produjo con la publicación a finales del siglo pasado y a comienzos del nuestro de las *Obras Completas* de Kafka por Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Se produjo porque hasta entonces los textos se venían traduciendo sobre la base de lo publicado por Max Brod. Ahora en cambio el texto original era el de la edición crítica alemana que, como hemos dicho, había empezado a publicarse en 1982. Se encomendó la dirección de la edición a Jordi Llovet y la traducción a reconocidos traductores del alemán. A Miguel Sáenz, el primer tomo, el de las novelas. A Andrés Sánchez Pascual, el segundo, el de los diarios. A Juan José del Solar, el tercero, el de las narraciones y escritos póstumos. Lamentablemente, del Solar enfermó, no pudo continuar, y Joan Parra se encargó de la tarea que luego dejó, por otras razones, y que al final recayó en mí. Así llegué, pues, a la traducción de las obras completas de Kafka y asumí también la del primer volumen de las cartas. Fue luego Carlos Fortea quien se ocupó

de la traducción del segundo volumen de la correspondencia y trabaja actualmente en el tercero.

II

El alemán de Praga era considerado el habla más bella en los ámbitos de lengua alemana. Hace unos años, preparando una conferencia que había de dar, quise averiguar cómo era ese alemán y, más concretamente, cómo hablaba Kafka. Me puse en contacto para ello con un germanista al que conocía, Kurt Krolop, catedrático de la Universidad Carolina de Praga, y me dijo: «Escuche usted en internet cómo hablaba el escritor Johannes Urzidil, quien en su juventud conoció a Kafka». Y así hice, y escuché un alemán límpido, pulido, pausado y refinado. Eso sí, ese alemán tenía sus peculiaridades que en ocasiones se alejaban de la lengua estándar. ¡Felice Bauer, la berlinesa, criticaba a veces el alemán de Kafka y lo corregía! El uso de la conjunción «bis» en vez de «wenn», por ejemplo, es muy praguense. Leemos en *La transformación*, cuando la madre habla del marco que fabricó su hijo y se dirige así al gerente: «*Sie werden ihn gleich sehen,* bis *Gregor aufmacht*» (Kafka, 1994: 127). En alemán «correcto» sería: «*Sie werden ihn gleich sehen,* wenn *Gregor aufmacht*». «Ahora mismo lo verá, cuando Gregor abra.» (Kafka, 2003: 94)

A la lengua que hablaba Kafka se suma el lenguaje jurídico o la llamada «jerga de abogacía» que Kafka, doctor en derecho, conocía a la perfección, que utilizaba para sus informes jurídicos en su lugar de trabajo, el Instituto de Seguros de Accidentes Laborales, y que muchas veces se infiltra en su obra literaria. Resulta interesante comparar el estilo de esos informes con pasajes de sus narraciones.

Ahora bien, Kafka, como él mismo afirmaba, consistía en literatura. Cuando estaba escribiendo *El fogonero*, por ejemplo, tenía muy presente a Charles Dickens, el autor de *Oliver Twist* y de *David Copperfield*. Años después apuntaba en su diario: «*El fogonero*, pura imitación de Dickens» (Kafka, 2000: 633). Esa cercanía se percibe asimismo en varios pasajes de *La transformación*, donde muy a la manera plástica del autor inglés se refleja la decadencia social de la familia Samsa, la llegada de los tres inquilinos, la retirada de los tres miembros de la familia a la cocina. Sólo en ese ambiente sórdido de vidas mezquinas, pequeñoburguesas, podía producirse *La transformación* y afectarnos de ese modo. El punto de partida

de la situación laboral-social de Gregor Samsa es una *Schuld* —deuda o culpa— que los padres han contraído con el dueño de la empresa para la que él trabaja. También esto es muy dickensiano. «En cuanto haya reunido el dinero para saldar la deuda que mis padres tienen con él —y eso aún puede tardar unos cinco o seis años—, seguro que lo haré. Y esa será la gran ruptura. Pero de momento lo que tengo que hacer es levantarme, porque mi tren sale a las cinco.» (Kafka, 2003: 88)

Otro autor del siglo XIX que aflora continuamente en la prosa de Kafka es Heinrich von Kleist, uno de los escritores a los que leía con admiración y con los que de alguna manera se identificaba. Un año antes de escribir *La transformación*, apuntaba en su diario, no sin cierto sarcasmo y pensando también en sí mismo: «El día 21, centenario de la muerte de Kleist, su familia hizo poner en su tumba una corona con la inscripción: "Al mejor de su estirpe".» (Kafka, 2000: 218) A cualquiera que tenga oído para la prosa alemana le llamará la atención el parentesco con Kleist en varios pasajes de la obra kafkiana, en el respiro de las frases, en el uso de las oraciones hipotácticas. Hacia el final de la primera parte de *La transformación* leemos, por ejemplo:

> Pero en ese mismo instante, mientras se balanceaba con contenido movimiento allí en el suelo, nada lejos y justo enfrente de su madre, esta, que parecía tan concentrada en sí misma, pegó un salto brusco y, con los brazos extendidos y los dedos estirados, exclamó: «¡Auxilio! ¡Por el amor de Dios, auxilio!», mantuvo la cabeza gacha, como si quisiera ver mejor a Gregor, aunque en contradicción con ese gesto retrocedió absurdamente y, olvidando que tenía detrás la mesa puesta, se dejó caer encima, como distraída, nada más llegar a ella y no pareció advertir que, a su lado, el café de la gran cafetera, volcada, empezaba a chorrear profusamente sobre la alfombra. (Kafka, 2003: 102)

El parentesco con Kleist se percibe igualmente en la violencia que transmiten los textos kafkianos. Los finales tanto de la primera parte como de la segunda de *La transformación* son virulentos. El hecho mismo de que un modesto pequeño burgués como el padre de Gregor Samsa se convierta en un ser violento tiene algo de Kleist. No podemos olvidar que, en definitiva, el padre mata, «en diferido», al hijo: «Inexorable, el padre seguía acosando y lanzaba silbidos como un salvaje... y ese bastón en la mano paterna lo amenazaba a cada instante con un golpe mortal en la espalda o la cabeza.» (Kafka, 2003: 103).

Cuando Kafka escribió: «consisto yo mismo en literatura» (Kafka, 2018: 640), usó, por cierto, la palabra *Literatur*, no la más tradicional *Dichtung*. Él era, por así decirlo, un *Literat* o un *Schrifsteller*, no un *Dichter*. Porque Kafka no estaba anclado en el siglo XIX, sino que era sumamente moderno. No es de extrañar que muchas de sus obras se publicaran en la colección «Der jüngste Tag» de la editorial Kurt Wolff, una importante y reconocida plataforma de la literatura expresionista de la época. Allí aparecieron tanto *El fogonero* (nº 3 de la colección), como *La transformación* (nº 22/23), como *La condena* (nº 34). Y *La transformación* se había publicado antes en la revista *Die weissen Blätter*, otro portavoz del expresionismo literario.

Kafka intervino incluso en el diseño de la portada de *La transformación* en la edición de «Der jüngste Tag». Cuando la editorial le propuso una ilustración para la cubierta, respondió que eso no podía ser: «El insecto en sí no puede ser plasmado en un dibujo» –escribió a su editor–. «No se lo puede mostrar ni de lejos.» Y recomendó una imagen que mostrara a los padres y a la hermana en la habitación iluminada, mientras «queda abierta la puerta que da al otro cuarto, el de Gregor, completamente oscuro» (Kafka, 2005: 145. Trad. A.K.). Al final, la portada incorporó en parte esta sugerencia del autor.

Walter Benjamin, refiriéndose a Kafka, cuya obra estudiaba con suma dedicación, cita unas frases en una carta a su amigo Gerhard Scholem:

> Estoy en el umbral, a punto de entrar en mi habitación. Es una empresa complicada. En primer lugar, debo luchar contra la atmósfera, que con una fuerza de un kilogramo presiona contra cada centímetro cuadrado de mi cuerpo. Además, debo intentar aterrizar sobre una tabla que vuela a una velocidad de 30 kilómetros por segundo alrededor del sol; si tardo una fracción de segundo más, la tabla se habrá alejado ya a miles de kilómetros. Y esta acrobacia se debe realizar mientras cuelgo de un planeta, con la cabeza hacia fuera, hacia el espacio, y un viento estelar a Dios sabe qué velocidad sopla a través de mis poros [...] (Benjamin, 1978: 761. Trad. A.K.)

Benjamin cita estas frases —¡que no son de Kafka, sino del físico Arthur Stanley Eddington!— precisamente para ilustrar la proximidad de Kafka a un «gesto» más propio del siglo XX y su lejanía a cierta prosa decimonónica.

Es muy importante valorar a Kafka como escritor, como estilista, estéticamente. A su prosa no le falta nada, ni le sobra nada, es como un tejido prieto, nada ralo. El estilo era algo a lo que prestaba mucha atención. En referencia al estilo de Kafka escribe Hannah Arendt en «Franz Kafka, revalorado»:

> Kafka, a diferencia de otros escritores modernos, prescindió de todo experimento y de todo manierismo. Su lenguaje es claro y sencillo como la lengua cotidiana, aunque exquisitamente pulcro y neutral. El alemán de Kafka es a la infinita variedad de estilos lingüísticos posibles lo mismo que el agua a la infinita variedad de posibles bebidas. Su prosa no parece revestir ninguna peculiaridad; no tiene, por sí misma, ningún rasgo seductor ni embriagador; al contrario, está al servicio de la pura comunicación, y su única característica es que, si se analiza atentamente, se verá siempre que lo que comunica no se podría decir de manera más sencilla, más clara, más breve. En esta prosa, la falta de amaneramiento está llevada casi al extremo de la ausencia de estilo [...]. (Arendt, 1999: 174)

Eso sí, el agua es estanque, es lago, es río, es mar, es lluvia, es más y más, porque la variedad y flexibilidad de la prosa kafkiana es enorme. Véase el comienzo de *Investigaciones de un perro*:

> ¡Cómo ha cambiado mi vida y cómo no ha cambiado en el fondo! Ahora que rememoro el pasado y evoco los tiempos en que aún vivía en medio de la comunidad perruna, participaba de todo cuanto le interesaba, un perro más entre otros perros, descubro, mirándolo bien, que desde siempre algo no encajaba, que siempre hubo una pequeña fractura, que un ligero malestar se apoderaba de mí en medio de los actos populares más solemnes, y a veces ocurría incluso en círculos familiares, no, no a veces, sino con suma frecuencia, que la mera visión de un prójimo por el que sentía cariño, visto de pronto desde una perspectiva nueva, me turbaba, me asustaba, me dejaba indefenso y hasta me desesperaba. (Kafka, 2015: 189)

Y el comienzo de *El vecino*: «Mi negocio descansa por entero sobre mis hombros. Dos señoritas con máquinas de escribir y libros de contabilidad en la antesala, caja, mesa para reuniones, sillón y teléfono, son todo mi equipamiento de trabajo. Fácil de abarcar y fácil de dirigir. Soy joven, y los negocios van como la seda, no puedo quejarme.» (Kafka, 2015: 152).

Cuando Juan José del Solar, quien, como es bien sabido, fue mi mentor y maestro en el arte de traducir, traducía la narrativa de Kafka, esto es, obras como *La condena* o *La transformación*, comentábamos muy a menudo ese su gozoso trabajo. Y me decía: traducir a Kafka es como tocar una sonata de Mozart al piano, donde cada nota suena con total claridad y transparencia y donde no hay manera de tapar, de esconder los fallos, no se puede recurrir al pedal ni a los tumultuosos acordes. Eso es lo que tienen

que tener en cuenta los traductores de Kafka: su estilo es como el agua, traducirlo es como tocar una sonata de Mozart.

Bibliografía

Arendt, Hannah (1999): «Franz Kafka revalorado», en: Kafka, Franz. *Obras completas I. Novelas*, 173-193. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

Benjamin, Walter (1978): *Briefe I*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Max Brod (1924). *Franz Kafkas Nachlaß*. En: Die Weltbühne 20 (1924) 2, 106-109.

Max Brod/Franz Kafka ([2]2022). *Eine Freundschaft. Briefwechsel*, ed. Malcolm Pasley, Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (1948). *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Berlín: Gustav Kiepenheuer.

Kafka, Franz (1992). *Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (1994). *Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (2000): *Obras completas II. Diarios*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2003). *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*. Traducción de Adan Kovacsics, Joan Parra y Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2005). *Kritische Ausgabe. Briefe 1914-1917*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (2015). *La muralla china*. Traducción de Adan Kovacsics. Madrid: Alianza.

Kafka, Franz (2018). *Obras completas IV. Cartas 1900-1914*. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Paz Gago, José María (2024): «Primera traducción de un texto de Kafka a una lengua extranjera: *La metamorfosis* de *Revista de occidente*», en: *Revista de Occidente,* núm. 517, 59-68.

Stach, Reiner (2014). *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*. Fráncfort del Meno: Fischer.

En los abismos de la palabra: acerca de la (im)posibilidad de traducir a Franz Kafka

Isabel Hernández

«Es necesaria tanta habilidad para traducir bien,
que estoy por decir que más fácilmente se hallarán buenos autores
originales que buenos traductores.»
(Benito Jerónimo Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas,* 1760)

¿Cómo habría escrito Franz Kafka de haberlo hecho en español? El intento de dar respuesta a esta pregunta es lo que me mueve cada vez que me acerco a un autor, y muy especialmente a Kafka, con la intención de darle voz en nuestra lengua, a sabiendas ya desde el principio de que se trata prácticamente de una misión imposible, destinada en la mayoría de las ocasiones al fracaso. Y digo al fracaso no por el hecho de que el lector no vaya a ser capaz de comprender el texto con todos sus matices, sino al fracaso por la insatisfacción que siempre queda latente en el traductor, conocedor, como el mejor de los lectores posibles, de sutilezas e intenciones que nuestra lengua no es capaz de reproducir sin que, de hacerlo, la lectura a menudo se le hiciera imposible a aquel que lee en la nueva lengua en la que ha cobrado nueva voz el autor.

El caso de Kafka resulta, a mi parecer, mucho más complejo y dificultoso si cabe, en tanto que se trata de un autor sumamente leído por lectores de las características más dispares y variopintamente interpretado por legiones de exégetas de diferentes generaciones, que no hubieran podido hacer ni lo uno ni lo otro si no fuera porque la totalidad de su obra ha sido asimismo ingentemente traducida a la práctica totalidad de las lenguas. A ello se une además el hecho de que quienes antes que yo han vertido los textos de Kafka al español, en esa necesidad de renovación intrínseca a toda traducción, siempre menos estable que el original y necesitada, por tanto, de revivir constantemente para poder acercarse a los nuevos lectores de nuevas generaciones, han sido eminentes traductores, reconocidos sobremanera a uno y a otro lado del Atlántico, lo cual impone cuando uno se enfrenta por

primera vez, quizá con la osadía de la juventud y sin saber muy bien lo que la tarea supone, al reto de dar voz a un autor de la talla de Kafka.

Lo cierto es que de entrada, a simple vista, no parece que vaya a resultar difícil traducir sus textos. Además, ya lo decía uno de estos traductores, Feliu Formosa, el estilo de Kafka es un estilo «que engancha» (Formosa, 2015: s.p.) tal vez porque tiene un ritmo continuo y homogéneo, resultado seguramente de esa forma de escribir tan propia y directamente relacionada, es muy probable, con su actividad cotidiana en el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo. Podría definirse casi como un estilo informativo, el de los muchos informes que él a diario escribía, y que no parece plantear demasiadas dificultades precisamente por esa homogeneidad. Pero al adentrarse en el trabajo, uno va dándose cuenta poco a poco de que tras esa apariencia de sencillez se oculta en realidad la mayor de las complejidades posibles: el lenguaje es preciso a la vez que metafórico, la sintaxis perfecta a la vez que distorsionada, y entre uno y otra se cuelan detalles que hacen enormemente difícil que el texto adquiera en una nueva lengua un aspecto similar, capaz de transmitir no solo el contenido, sino también la forma. Porque el español, como cada lengua, tiene sus propias normas, y también las tiene el lenguaje literario y estas formas son, en mucho, muy diferentes a las del alemán. Algo parecido es lo que puso de manifiesto, allá por 1977, Robert Gray, en un artículo titulado sutilmente «But Kafka wrote in German»:

> Traducir la obra de Kafka no es una cuestión de lanzarse con osadía, o de transportar todo el significado de una oración a nuestra conciencia «inglesa» para remodelarla completamente, con toda la fidelidad que un idioma puede concederle a otro, sino más bien se refiere a una paciente atención a la resonancia de cada palabra, al ritmo de cada oración. […] (Gray, 1997: 251. Trad. I.H.)

Pero no debemos olvidar que toda traducción es subjetiva, que en realidad es un intento de adecuar a un universo de pensamiento diferente lo escrito en otro, un intento de darle otro nombre a aquello que ya lo tenía en origen creando de ese modo un imaginario específico, que nunca responderá con exactitud al original, pues debe adaptarse a una dinámica diferente, instituida en un mundo diferente, pero por la que se rigen los individuos de este diferente entorno cultural. Porque traducir implica jerarquizar, seleccionar y decidir cómo consolidar una propuesta coherente y comprensible para este nuevo lector perteneciente a una nueva cultura que, aun con todo, está ya mediatizado en el caso de nuestro autor por el abuso al que se ha sometido incluso a su propia persona, convertida ya en

adjetivo. Para haber llegado a este extremo, no debe obviarse que un buen número de los que han contribuido a la configuración de esta idea de «lo kafkiano», ya lo he dicho, necesariamente han tenido que leer sus textos en una traducción. Ello nos lleva a pensar qué aspectos son los que se han transmitido y qué aspectos son los que se han quedado en el tintero en las diferentes versiones llevadas a cabo en las tan diferentes lenguas a las que ha sido vertida su obra, pues cada una ha construido desde el momento mismo de su origen un imaginario absolutamente diferente que impone sus propias restricciones. Y ello sin olvidar que Kafka también tuvo el suyo propio, el de un tiempo y un espacio definidos por el momento que le tocó vivir en el espacio en el que le tocó vivir, por la familia en la que le tocó vivir y por los amigos y las relaciones sociales que le tocó establecer en la Praga de un imperio austrohúngaro que estaba ya llegando a su fin, todo un imaginario, pues, con el que el traductor tiene que conseguir vincular al nuevo lector.

¿Qué hacer, pues, ante tal situación? ¿Debe traducirse el texto como si pareciera escrito en la propia lengua, como si no fuera una traducción, o acaso debe mantenerse la condición de texto extranjero dejando a un lado la realidad de la lengua a la que se vierte? Hay opiniones en todos los sentidos. La disyuntiva ante la que se encuentra el traductor no es, por tanto, fácil de solucionar y, probablemente, el resultado de una u otra decisión no será nunca lo suficientemente satisfactorio ni siquiera teniendo en cuenta el horizonte de expectativas del posible lector, que puede exigir de este resultado cosas bien diferentes. ¿Qué hacer, pues, antes unos textos que, de entrada, parecen sencillos, pero que en realidad son enormemente difíciles de interpretar y por ende de expresar en otra lengua, debido precisamente a esa simplicidad engañosa? Porque no se trata de una cuestión de vocabulario, aunque también, ya que este en realidad es bastante restringido. El alemán en el que escribe Kafka, es sabido, presenta notables diferencias con el alemán estándar, tal vez porque, debido a la situación sociopolítica, se encontraba en una situación de lengua minoritaria, prácticamente desterritorializada, y su uso estaba inmerso ya en un proceso restrictivo. Es esta, entre otras, una de las características de la escritura kafkiana que sitúan al traductor ante uno de los principales problemas a la hora de abordar cualquiera de sus textos: como si le faltara vocabulario Kafka repite las palabras y las repite con tal frecuencia que estas repeticiones constituyen un obstáculo para un traductor enseñado desde pequeño a evitar las reiteraciones en la lengua escrita. ¿Deben mantenerse o deben evitarse? ¿Qué hacer? Si se mantienen, la lectura en español se desvirtúa, suena extraño, pesado, incoherente, hasta puede pensarse que el autor carece de léxico suficiente; si se evitan, ¿el original se desvirtúa? Hay que tener en cuenta, y esto ya lo observó

también Milan Kundera al hilo de sus reflexiones sobre las traducciones de Kafka al francés, que la escritura de Kafka presenta fundamentalmente rasgos de oralidad. Esto dice Kundera (1994:123) en el capítulo en el que se refiere a Kafka en su obra *Los testamentos traicionados*: «[…] si se repite una palabra es porque ésta es importante, porque se quiere que resuenen, en el espacio de un párrafo, de una página, tanto su sonoridad como su significado». Es verdad que la oralidad desempeña un papel fundamental en los textos kafkianos: según lo que el mismo autor dijo, escribió, por ejemplo, *La condena* en una sola noche, sin interrupciones, es decir, a gran velocidad, dejándose llevar por una imaginación casi desbordada. Pero no solo eso: el traductor debe tener en cuenta que la práctica totalidad de la obra que hoy leemos no fue revisada por Kafka para la publicación y esos textos fueron escritos, además, en unas circunstancias que no favorecieron en absoluto el cuidado de la forma y con ello tampoco la claridad para un posible lector ajeno. De ahí que el traductor encuentre una diferencia entre los textos publicados en vida del autor (siete libros más los textos que fueron publicados en periódicos o revistas) y el resto de sus escritos. Las diferencias en el conjunto de esta obra enormemente heterogénea son, por tanto, grandes. Kafka cuidaba sobremanera todo lo que iba a ser publicado, buena prueba de ello es su afán por corregir, ya muy enfermo, las galeradas de *Un artista del hambre*, a sabiendas de que no llegaría a ver el libro editado, y consciente aún de haber pedido a su amigo que destruyera tras su muerte todo lo que había escrito. ¿Tal vez porque todo aquello que no había sido publicado no había sido revisado por él, corregido por él, limado y pulido por él hasta convertirlo en un texto que pudiera ser definitivamente leído por terceros? Las cartas, los diarios, los aforismos, los relatos breves, incluso las grandes novelas que leemos de él, no fueron nunca pensados para la publicación en la forma en que los conocemos. Es una escritura personal, íntima, a veces incluso, como he dicho, muy rápida, una rapidez que venía impuesta por su necesidad constante de escribir y, en el caso de las numerosísimas cartas, de obtener una respuesta inmediata a sus escritos. De ahí las repeticiones, las frases inacabadas, los hipérbatos, las innumerables partículas modales, la sintaxis inconexa, la tendencia a la subordinación en diferentes niveles… todo ello fruto de una escritura instantánea de aquello que se piensa, de una escritura sin revisar, que fluye de la cabeza al papel a través del brazo y la pluma como si fueran uno, una escritura creativa, imaginativa, en la que, eso sí, siempre puede percibirse la presencia del enamorado de la literatura.

Para Kundera (1994: 125), y con esto nos adentramos en otro de los grandes problemas,

> la imaginación se refleja en el carácter de la sintaxis: en las novelas de Kafka hay una casi ausencia de los dos puntos (salvo los consabidos que introducen el diálogo) y una presencia excepcionalmente modesta de los punto y coma. […] El texto está dividido en poquísimos párrafos. Esta *tendencia a debilitar la articulación* —pocos párrafos, pocas pausas largas […], pocos signos señalando la organización lógica del texto (dos puntos, puntos y coma)— es intrínseca al estilo de Kafka; es a la vez un ataque continuo al «gran estilo» alemán (así como al «gran estilo» de todas las lenguas a las que ha sido traducida la obra de Kafka).

Pero ¿en qué obras ocurre esto? El traductor debe reconocer esa transgresión, pero, y esto no deja de tener su importancia, tiene que ser capaz de llevar esta transgresión a la lengua a la que traduce teniendo en cuenta, muy en cuenta, sus estructuras. He vuelto a revisar las obras publicadas en vida y, en realidad, no observo en ellas párrafos más largos que en obras de cualquier otro narrador, incluso de Goethe, a quien él tanto apreciaba y del que nunca nadie ha dicho que sus párrafos sean exageradamente largos. Incluso los signos de puntuación, cierto que con excepciones, parecen bien situados. ¿Dónde están pues esos párrafos largos en los que «la articulación se debilita»? Evidentemente se encuentran en su mayoría en todos aquellos textos que no fueron revisados para su publicación y que conforman el grueso de su obra, pues entre ellos se cuentan, como es bien sabido, las tres grandes novelas, y Kundera, cuando hace estas reflexiones, está pensando tan solo en el capítulo 3 de *El castillo*, en la escena en la que el protagonista mantiene una relación con Frieda. Teniendo, pues, esto en cuenta: ¿qué habría hecho Kafka si hubiera revisado estos textos? ¿Habría mantenido las repeticiones, los extensos párrafos, la puntuación inconexa? ¿Se trata verdaderamente de un ataque al «gran estilo» alemán? Cierto que Kafka transgrede el «gran estilo», todo autor lo hace, porque todo autor tiene su propio estilo, un estilo nacido de su propia idiosincrasia, un estilo que a menudo transgrede, sin hacer ruido, de manera casi imperceptible y, por tanto, difícil de captar, eso que Kundera denomina como «el gran estilo». El traductor habrá de analizar, pues, si por estilo se entienden un conjunto de rasgos lingüísticos que, al aparecer con determinada frecuencia y apartarse significativamente de la norma (o normas) dominantes, produce una determinada reacción en el lector. De ser así, deberá identificar estos rasgos y trasladarlos a la nueva lengua de manera que produzcan una reacción similar en el nuevo lector. René Wellek y Austin Warren (1974: 210) ya describieron muy bien esta idea al hablar del «contraste entre el sistema de la lengua de una obra de arte literaria y el uso general de la época». Por otro lado, no obstante, resulta

difícil pensar en la sola idea de que Kafka quisiera transgredir ese estilo de manera intencionada, cuando admiraba por encima de cualquier otro autor a Goethe, Grillparzer o Kleist (la fama de cuyos usos sintácticos es bien conocida), entre otros. Simplemente era su estilo, esa escritura rápida, vertiginosa incluso, indefinible si cabe, producto de su complejo mundo interior. ¿Debe todo ello ser «tajantemente» respetado, como dice Jordi Llovet (1999: 31), o puede el traductor mediar entre esa escritura y su nueva forma en español o estará cometiendo una «posible injerencia traductora», también en palabras de Jordi Llovet? (1999: 32). ¿Qué hacer?, es siempre la pregunta. Porque haga lo que haga, estará siempre interviniendo en el texto, ello al margen de que, con cualquier voluntad más o menos clara, el traductor siempre se sentirá influido naturalmente por los presupuestos establecidos de antemano, como he dicho, por lectores, intérpretes y traductores previos, los mejores del mundo por su talento idiomático y su capacidad creadora de elevadísimo rigor (los más recientes quizá Juan José del Solar, César Aira, Renato Sandoval, Pablo Sorozábal, Juan Rodolfo Wilcock, Carmen Gauger, Miguel Sáenz, o Adan Kovacsis, por mencionar solo a unos pocos de nuestra lengua), a los que hay que añadir además, como es aquí el caso, a insignes autores que se han expresado también, de forma muy cambiante, acerca de las traducciones de Kafka (y esta idea de Kundera, por ejemplo, ha influido desde la publicación del ensayo en un buen número de traductores sin tener en cuenta las restricciones a las que el escritor checo estaba sometiendo sus afirmaciones al referirse exclusivamente a un pasaje de una novela) y, cómo no, a un sinnúmero de autores en los que, voluntaria o involuntariamente, Kafka ha dejado su impronta: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Rafael Sánchez Ferlosio, Luis Landero, Gonzalo Hidalgo Bayal, por mencionar solo a algunos de los que escriben en nuestra lengua, se han declarado admiradores de la subjetividad de los mundos interiores que el autor de Praga supo configurar gracias a la fusión de elementos realistas y oníricos, de ausencias y silencios, a través de los cuales fue capaz de expresar una angustia existencial puesta al descubierto por medio del absurdo y de lo grotesco, desenmascarando a través de ella la brutal realidad a la que estamos expuestos a diario.

A la vista de que algunos de estos autores que acabo de mencionar se declaran manifiestamente «kafkianos», me pregunto: ¿hablaban o hablan, algunos viven todavía, todos alemán? ¿Han podido todos leer las versiones originales? Con alguna excepción, lo cierto, y lo sabemos, es que leyeron, y siguen leyendo, traducciones, y es la voz del traductor la que los ha sabido guiar por el complejo universo de un autor capaz de impregnar de sí mismo

las obras de tantos otros. No es pues, tarea fácil, y cualquier decisión que tome el traductor tendrá consecuencias.

¿Qué hacer, pues, ante el reto de traducir un texto de Kafka? ¿Había en todo lo que escribía una clara voluntad estilística que debiera mantenerse por encima de todo al intentar darle voz en otra lengua? ¿Deben mantenerse también en la traducción todas las particularidades de los originales con sus fallos y sus incongruencias? ¿Qué hacer, por ejemplo, con el uso de las comillas o del guion largo que, aunque cada vez se ve con mayor frecuencia en español, seguramente que por influencia del inglés, no es de uso normal en nuestra lengua, y mucho menos cuando indica una pausa o una cesura en el texto? ¿Qué hacer con la traducción de las numerosísimas partículas modales que aparecen por doquier en todas sus oraciones? Eliminar estas características de su estilo, en apariencia irritantes, alterarían de seguro el timbre de la voz del autor, pero si el traductor es fiel hasta el extremo al sentido de cada mínima expresión, corre el riesgo de no conseguir capturar las características expresivas de su estilo, que en la lengua a la que traduce se presentan de otra manera. Dice Jordi Llovet (2003: XVIII) en su «Nota del editor» a la traducción de las *Obras Completas* que en esta edición

> se ha optado sistemáticamente por el uso de las comillas para las intervenciones de los personajes en lugar de los guiones, más habituales en la tradición tipográfica española. Explica esta decisión el hecho de que Kafka intercala casi siempre los diálogos en el cuerpo de la narración, algo que, además de ser propio de los usos tipográficos en lengua alemana, ofrece a su prosa narrativa una deliberada confusión y vaguedad en los puntos de vista.

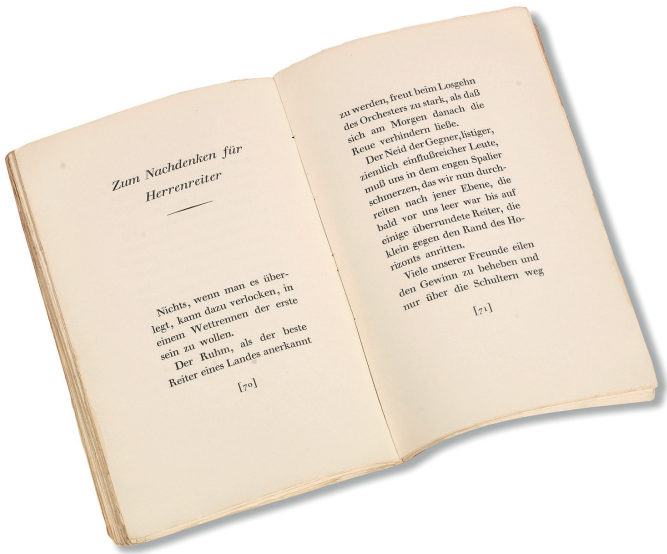
En la primera traducción que hice de *El proceso*, allá por 1989, esto es, antes de la publicación de la edición crítica, y que fue mi primera traducción, yo también opté en aras de la fidelidad al texto, por el uso de las comillas para las intervenciones de los personajes, en lugar de los guiones, que son los propios de la tradición tipográfica española. Pensaba que Kafka intercalaba adrede los diálogos en el cuerpo de la narración, pero en realidad muchos autores hacen lo mismo y, en mi opinión, el uso del guion en español no desvirtúa en absoluto el texto original, es la forma propia que tenemos de expresar la entrada de un diálogo en nuestra lengua. Asimismo, la idea primigenia de que era necesario respetar esa forma abigarrada del texto que confería a su prosa una deliberada confusión también fue desapareciendo con el tiempo, sobre todo una vez que entendí que la forma de la prosa de Kafka está, en realidad, directamente relacionada con la necesidad de producir un efecto óptico que, en el caso

de las novelas habría sido imposible de reproducir ni siquiera en la propia lengua. Dice Kundera (1994: 127) en el citado ensayo:

> Kafka insistía en que sus libros fueran impresos en tipos de letra muy grandes. […] el deseo de Kafka estaba justificado, era lógico, serio, relacionado con su estética, o, más concretamente, con su manera de articular la prosa.
>
> El autor que divide su texto en muchos párrafos no insistirá demasiado en los tipos de letra grandes: una página articulada con riqueza puede leerse con bastante facilidad.
>
> Por el contrario, el texto que fluye en un párrafo infinito es muy poco legible. El ojo no encuentra lugares donde detenerse, donde descansar, las líneas «se pierden» fácilmente. Semejante texto para ser leído con placer (o sea sin fatiga ocular), exige letras relativamente grandes que faciliten la lectura y permitan detenerse en cualquier momento para saborear la belleza de las frases.

Y ciertamente en este sentido escribe a Ernst Rowohlt el 7 de septiembre de 1912: «Tengo demasiado respeto a los libros que conozco de su editorial para inmiscuirme con propuestas relativas al mío, sólo les pido que el tamaño de la letra sea el más grande posible, respetando siempre sus previsiones en cuanto al libro» (Kafka, 2018: 171).

Nada de esto ocurre con las obras que conocemos de Kafka, prácticamente ningún editor (salvo quizá Rowohlt en la primera edición de *Betrachtung*) ha hecho caso a esta demanda y, en consecuencia, difícilmente puede extraerse de ellos la percepción estética pretendida por su autor. ¿Qué ha de hacer entonces el traductor? ¿Ha de permitir que el texto sea legible o ha de enfrentar al lector a un texto en el que con toda probabilidad se perderá irremisiblemente sin llegar a comprender en realidad lo que el autor quería transmitir? ¿No habrá contribuido esto también en buena medida a consolidar la idea que tenemos hoy de lo «kafkiano»?



Zum Nachdenken für Herrenreiter

Nichts, wenn man es überlegt, kann dazu verlocken, in einem Wettrennen der erste sein zu wollen.
Der Ruhm, als der beste Reiter eines Landes anerkannt

[70]

zu werden, freut beim Losgehn des Orchesters zu stark, als daß sich am Morgen danach die Reue verhindern ließe.
Der Neid der Gegner, lästiger, ziemlich einflußreicher Leute, muß uns in dem engen Spalier schmerzen, das wir nun durchreiten nach jener Ebene, die bald vor uns leer war bis auf einige überrundete Reiter, die klein gegen den Rand des Horizonts antritten.
Viele unserer Freunde eilen den Gewinn zu beheben und nur über die Schultern weg

[71]

Kafka, Franz: «Nachdenken für Herrenreiter». En: Kafka, Franz, *Betrachtung*, Rowohlt, Leipzig, 1913.

A menudo, la obsesión por plasmar con exactitud todos los matices del original lleva al traductor a redactar un texto con redundancias, con elementos semánticamente irrelevantes, que repercuten de manera muy negativa en la calidad estilística del texto final. A fin de no caer en el absurdo, la única salida posible a ese sinfín de peculiaridades propias de la escritura kafkiana es la de tratar de lograr una perspectiva objetiva que conserve el tono de la obra original sin renunciar por ello a los condicionamientos culturales y las convenciones de edición de la lengua a la que se traduce, en la que, de mantener la literalidad en la forma, es probable que resultara a menudo ilegible, e intentar, por tanto, mantener entre lengua y lengua el mayor número de vínculos intertextuales posible, un equilibrio entre el objetivo de ofrecer una lectura fiel al autor y el intento de recrear una prosa que haga al menos algo de justicia a la música, al ritmo de sus palabras. Porque a Kafka, que gustaba de leer en voz alta textos propios y ajenos, lo que verdaderamente le importaba era el sonido de su prosa, y así lo puso de manifiesto en una entrada del diario del 26 de marzo de 1911, en la que deja muy clara su concepción de la relación entre puntuación y respiración con el flujo de una oración:

> Elusión del punto final. En general, la frase hablada empieza con el orador con una gran mayúscula inicial, en su discurrir se dobla todo lo que puede hacia los oyentes, y regresa al orador con el punto final. Pero si se omite el punto final, entonces la frase, que ya no está sujeta, sopla directamente al oyente con todo su aliento. (Kafka, 2000: 145s.)

Y aun con todo, aunque se intente dar a la traducción ese aliento que haga que el texto vuele directamente a su oyente/lector, eso lo sabemos, la lectura nunca será equivalente a la lectura del original. Sobre todo porque lo verdaderamente importante para Kafka era el lenguaje, una cuestión que, además, fue enormemente relevante en su época para todos sus coetáneos (piénsese en Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus o Robert Walser), y que, en su caso, además, arranca de lo más sencillo, de la propia construcción, de la propia realidad de la palabra, tal como escribe en su diario el 15 de diciembre de 1910:

> Casi ninguna de las palabras que escribo concuerda con la otra, oigo cómo las consonantes rozan unas contra otras con un ruido metálico y las vocales cantan como negros en la feria. Mis dudas se agrupan en círculo alrededor de cada una de las palabras, las veo antes que a la palabra, pero ¡qué va!, la palabra no la veo en absoluto, me la invento. (Kafka, 2000: 126)

Pero también era muy consciente de la no realidad de una palabra, tal como le confesó a Gustav Janouch en una de sus (hoy polémicas) conversaciones:

> —Todo navega bajo pabellón falso, ninguna palabra responde a la verdad. Yo, por ejemplo, me voy ahora a casa, pero sólo en apariencia. En realidad voy a entrar en un calabozo especialmente instalado para mí, que es tanto más duro porque parece una casa burguesa corriente y porque nadie, salvo yo, la reconoce como una prisión. (Janouch, 1997: 108s.)

Y en este mismo sentido escribe a Brod el 17 de diciembre de 1910:

> Todo mi cuerpo me previene de cada palabra; cada palabra mira primero alrededor antes de permitir que yo la escriba; las frases se me quiebran literalmente, veo su interior y entonces debo interrumpirlas de inmediato. (Kafka, 2018: 130s.)

Para Kafka, pues, la escritura surge de la propia capacidad creadora del lenguaje, y ahí precisamente es donde radica la dificultad de la traducción,

porque la palabra ya no es la misma, su forma ha de variar necesariamente en el trasvase de una lengua a otra. ¿Advertiría a Kafka un «horrible bicho», un «monstruoso insecto», un «monstruoso bicho» del mismo modo en el que lo advertiría un *Ungeziefer* de la relación de este animal con los sacrificios? Porque precisamente esta palabra está formada a partir de un sustantivo, *zebar*, con el que en alto alemán medio se denominaba a un «animal apto para las ofrendas» y, al anteponérsele los prefijos *un-* y *ge-* pasó a denominar, por tanto, lo contrario, esto es, el conjunto de animales que no servían siquiera para ser utilizados en los sacrificios y, tras desaparecer los rituales paganos, el término fue utilizándose cada vez más para denominar a todo pequeño animal molesto o dañino, y muy en particular a los insectos. La palabra, por tanto, tiene historia, y se puede ver en su interior. ¿Qué le diría a Kafka el monstruoso bicho, el insecto, el animal que jamás tuvo, ni de lejos, una relación con el sacrificio? Porque es evidente que Gregor Samsa es un *zebar* que se sacrifica a diario por su familia, y que, una vez metamorfoseado, acaba perdiendo todo su valor para acabar siendo precisamente todo lo contrario, un *Ungeziefer* que ya no sirve para ello y necesariamente ha de ser erradicado (también por molesto).

¿Cómo encontrar en nuestra lengua un término que exprese lo mismo? Ya desde la primera frase, el traductor, repito, el mejor conocedor del texto, capaz casi de ver el interior de las palabras tal como lo vio el propio autor, está condenado al fracaso en esa necesidad de hacer realidad lo irrealizable, pues nunca hallará nada similar. Y este es solo un ejemplo de algo que Kafka sabía muy bien, porque él mismo era buen conocedor de las dificultades que entrañaba toda traducción, del equilibrio que todo buen traductor debe ser capaz de desarrollar si quiere que su tarea llegue, aunque sea entre numerosas tempestades, a buen puerto, a sabiendas de la dificultad que entraña el hecho de moverse entre dos lenguas. Así se expresó en la carta a Milena escrita desde Merano a finales de abril de 1920, tras haber recibido su traducción al checo de *El fogonero*:

> […] es para mí incomprensible que se haya tomado tanto trabajo y hondamente conmovedor que lo haya hecho con tal fidelidad, frase tras frase, una fidelidad que nunca habría creído posible en la lengua checa, ni tampoco la hermosa y natural legitimación con que usted se sirve de ella. ¿Están tan cerca el alemán y el checo? (Kafka, 1974: 33s.)

Pero Kafka es consciente de que, para conseguirlo, Milena ha forzado la sintaxis checa para aproximarla al alemán. Y así se lo dice también en otra

carta desde Merano del mes de mayo de ese mismo año, en la que le incluye una serie de comentarios sobre la traducción:

> […] de la traducción me asombra una y otra vez cuando tomo conciencia de que no es tan natural; no hay apenas errores, eso por otra parte no sería tan extraordinario, pero sí hay en todo momento una comprensión, intensa y resuelta, del texto. Sin embargo no sé si los checos le echan en cara esa fidelidad, justo lo que más me gusta de la traducción (y ni siquiera por el relato sino por mí mismo); mi sentimiento de la lengua checa —yo también lo tengo— está plenamente satisfecho, pero es extremadamente unilateral. (Kafka, 1974: 41s.)

Esta es la inevitable tensión a la que se ve sometido una y otra vez el traductor, la temible disyuntiva entre la opción de acercar o alejar el texto al lector de la nueva lengua con la que he comenzado estas reflexiones y que, como ven ustedes, no tiene fácil respuesta. Por decirlo en palabras del propio Kafka a Felice en una carta del 7 de octubre de 1916, el traductor se siente necesariamente como un «jinete de circo montado sobre dos caballos» (Kafka, 2013: 768), lo cual no deja de ser una actividad extremadamente peligrosa.

Bibliografía

Formosa, Feliu. «Traducir a Kafka es fácil», *Revista de Letras* (21-09-2015), https://revistadeletras.net/traducir-kafka-es-facil/ (05.03.2025)

Gray, Robert (1977). «But Kafka wrote in German». En: Flores, A. (ed.). *The Kafka Debate*, Nueva York: Gordian Press.

Janouch, Gustav (1997). *Conversaciones con Kafk*a. Trad. R. Sala. Barcelona: Destino.

Kafka, Franz (1974): *Cartas a Milena*. Trad. C. Gauger. Madrid: Alianza.

Kafka, Franz (2013): *Cartas a Felice*. Trad. P. Sorozábal. Madrid: Nórdica.

Kafka, Franz (2018). *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. IV: *Cartas 1910-1914*. Trad. A. Kovacsis. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2000). *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. II: *Diarios. Carta al padre*. Trad. A. Sánchez Pascual y J. Parra Contreras. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2018): *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. IV: *Cartas 1910-1914*. Trad. A. Kovacsis. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores

Llovet, Jordi (1999). «Presentación de las *Obras completas* de Franz Kafka». En: Kafka, Franz: *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. I: Novelas. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 9-38.

Llovet, Jordi (2003). «Nota del editor». En: Kafka, Franz: *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. III: *Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 9-18.

Kundera, Milan (1994). *Los testamentos traicionados,* trad. Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets.

Wellek, René; Warren, Austin (1974 [1954]). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

El olvido del olvido: «Muttersprache» y «Jargon» en Kafka y sus traducciones

Juan de Miquel

Malentendido (y) universal

Pocos vaticinios más disparatados en la historia de la literatura que el que enunciara Franz Werfel al leer en 1909 unos textos de cierto joven escritor aparecidos en la revista *Hyperion* y titulados *Gespräch mit dem Beter* y *Gespräch mit dem Betrunkenen*: «Más allá de las fronteras checas nadie entenderá una sola palabra de Kafka» (Wagenbach, 1969: 96). Observación peregrina donde las haya, desde luego, para quienes no hemos conocido a Kafka antes de su consagración como clásico universal. Pero basta con echar un vistazo a esa universalidad para que las palabras de Werfel pierdan algo de su extravagancia. Porque enseguida nos topamos con una contradicción elemental, a saber: por un lado, el vasto océano de interpretaciones y opiniones emitidas en torno al autor a lo largo de un siglo da fe —qué duda cabe— del alcance de su obra, de su capacidad para interpelar a lectores de todas las tierras, lenguas, épocas y sensibilidades; por el otro, la cacofonía hermenéutica que define a la kafkología, y que combina las interpretaciones más dispares con los periódicos *retours à l'ordre* positivistas y las llamadas a la cautela, el escepticismo o la indecidibilidad,[1] señala que existen enormes dificultades para llegar aun a los consensos más modestos, como si el texto kafkiano fuese, de algún modo, esencialmente inaccesible. A eso se refería acaso Blanchot (1981: 62) cuando atribuyó el testamento incendiario del escritor a un intento de evitar que su obra aumentase «le malentendu universel». Diríase que en Kafka, donde, como señalara en su día Adorno (2008: 224), la exigencia de interpretación es inseparable de la necesidad

1 Para una excelente síntesis de la historia de esta recepción, cf. Martínez Salazar (2019: 56-87).

de la malinterpretación, el malentendido —parafraseando a Josef K.— es elevado a «Weltordnung» (Kafka, 1990a: 303) o —en la versión de Miguel Sáenz— «principio universal» (Kafka, 1999: 655).

Ahora bien: ¿tiene esto algo que ver, como barruntó Werfel, con que Kafka escribiera en un determinado «país»? ¿Equivale su opacidad a una intraducibilidad esencial atribuible a su contexto lingüístico-histórico-cultural? Incluso si eso pudiera demostrarse (y la necesaria transparencia de esa demostración contradiría la hipótesis misma), restaría todavía por probar que las cosas hayan sido alguna vez mejores «más acá» de las «fronteras checas», o que alguna vez haya existido la posibilidad de entender «alguna palabra» de Kafka. Para ello necesitaríamos responder algunas preguntas previas: ¿qué significa entender a Kafka? ¿Cómo declararse inmune a un malentendido universal? ¿Qué es, por lo demás, un «malentendido universal», si es que tal cosa es concebible? ¿Puede la universalidad de un autor fundarse precisamente sobre ello? Y ¿qué papel desempeña la traducción en estas cuestiones?

Probablemente un papel determinante, si tenemos en cuenta que —prescindiendo por el momento de las definiciones *de iure*— un autor universal es, *de facto*, un autor traducido, es decir: la traducción es un requisito para todo texto que aspire a la universalidad (o incluso a la mera literariedad).[2] Pascale Casanova, de hecho, se sirve precisamente del caso de Kafka para ilustrar el fenómeno de la consagración, por el que un escritor «dominado» adquiere prestigio gracias a su traducción a una lengua «dominante» y adquiere así carnet de ciudadanía universal: desconocido al gran público en los años veinte, es *La Métamorphose* de Vialatte en 1928 la que abre a Kafka las puertas del campo nacional francés y, con ellas, las del campo literario internacional (Casanova, 2002: 19). Y, así como «universal» implica «traducido», va de suyo que «traducido» presupone «traducible». Pero también aquí habrá que separar lo que sabemos *de facto* de lo que sabemos *de iure*, pues sería ir demasiado lejos afirmar que la mera existencia de sedicentes traducciones, de textos que declaran ser versiones fidedignas o equivalentes de otros textos, confirma la traducibilidad de estos.

El argumento, sí, tiene cierto recorrido, especialmente cuando apela a la experiencia y al sentido común. Por eso George Steiner (1998: 264) concede a la defensa de la traducibilidad «the immense advantage of abundant, vulgar fact» y recuerda que, si la traducción es imposible, «so is all absolute concordance between thought and speech. Somehow the 'impossible' is overcome at every moment in human affairs». En términos muy parecidos se expresa Umberto Eco (2007: 17s.) al afirmar que, a

2 Cf. Llovet (2000: 51) o Casanova (2022: 13s.).

pesar de todo lo que la teoría —que al fin y al cabo «aspira a una purezza di cui l'esperienza può fare a meno»— puede reprochar al concepto de traducibilidad, «di fatto, e da millenni, *la gente traduce*». En otras palabras: cuestionar la posibilidad teórica de la traducción no debería impedirnos aceptar su viabilidad práctica, siempre que estemos dispuestos a negociar, a asumir ciertas pérdidas, a determinar qué concesiones y qué renuncias son imprescindibles para que algo llegue al otro lado. Desde este punto de vista, la abrumadora cantidad de sus traducciones a las lenguas más dispares sería el *vulgar fact* que necesitamos para admitir la traducibilidad de Kafka.[3] Y la «lengua de Cervantes» no ha sido la que menos ha contribuido a ello. Apuntemos un solo dato: *Die Verwandlung*, desde su primera versión en castellano de 1925, ha sido traducida a esta lengua más de cuarenta veces, «the greatest number by far in any language worldwide» (O'Neill, 2014: 22). (Para esgrimir esta abundancia como prueba de la susodicha traducibilidad de Kafka —en todo caso, de su traducibilidad al castellano— deberíamos obviar, eso sí, cuanto de todo ello pueda atribuirse a la lógica del mercado editorial en lengua española.)

Sin embargo, un razonamiento así no deja de ser —en tanto que razonamiento, es decir: ejercicio *teórico*— endeble. Ciertos profesionales han producido unos textos que declaran ser traducciones de Kafka, ergo existen traducciones de Kafka, ergo Kafka es traducible; lo que falta aquí es un examen de esas versiones que cuente con un criterio definido. (Y ello dejando de lado que la sobreabundancia de traducciones de un mismo texto podría servir igualmente como argumento contrario a su traducibilidad: ¿no cabe interpretarla, también, como señal de una permanente insatisfacción? Que un escrito pueda ser multiplicado tan numerosas veces, ¿no debería inducirnos sospecha? Un texto que parece ser infinitamente traducible, ¿no es, por lo mismo, un texto esencialmente intraducible?)

La traducción imposible

Que la traducción es posible en cierto sentido e imposible en otro es una idea que los defensores del sentido común comparten con Jacques Derrida.[4] También

3 Para una relación bastante exhaustiva de las traducciones de Kafka hasta hace una década, cf. O'Neill (2014: 15-30).

4 «Rien n'est intraduisible en un sens, mais *en un autre sens* tout est intraduisible, la traduction est un autre nom de l'impossible», leemos en *Le monolinguisme de l'autre* (Derrida, 1996: 103). O, con una mayor carga de negatividad: «Or je ne crois pas que rien soit jamais intraduisible – ni d'ailleurs traduisible» (Derrida, 2022:14).

la admisión de que todo caso de traducción, según enseña la experiencia, se mantiene entre estos dos polos; pero precisamente por ello, continúa Derrida, el ejercicio teórico debería consistir en especular con las hipótesis extremas, las hipérboles que ponen los límites al problema —es decir, que lo delimitan: que lo definen—. Así pues, ¿qué significa que nada es traducible?

Por de pronto, la imposibilidad es la condición de que haya tal cosa como traducción. Ahí donde no cabe duda y la traducibilidad es inmediata no nos hallamos ante una traducción en ningún sentido significativo, sino ante el mero cálculo; es en la otredad inasimilable (o sea: en la otredad) donde se lleva a cabo el trabajo propiamente traductivo. Y, si la traducción es el camino a la universalidad, esta no puede consistir en la obliteración de lo singular o en la asimilación de lo irrepetible, sino, en todo caso, en la producción de una nueva firma, un nuevo acontecimiento (Derrida, 1998). No se trata, pues, de «restituer l'événement singulier de l'original» (Derrida, 1996: 101), porque para ello habría que olvidar que nos hallamos ante una iteración, olvidar la pérdida que necesariamente (aunque no solamente) se ha producido. Y una traducción *relevante* hace precisamente lo contrario: no olvida la deuda que ha contraído con el original; sabe que ha sometido su cuerpo a una transacción, y lo hace «[e]n élevant le signifiant vers son sens ou sa valeur, mais tout en gardant la mémoire endeuillée et endettée du corps singulier, du corps premier, du corps unique qu'elle élève et sauve et relève ainsi» (Derrida, 2002: 40s.). La traducción «relevante», en fin, conserva destruyendo y salva recordando. (Entiéndase que en el francés *relever* resuenan dos verbos cuya traducción, según Derrida, constituye: el alemán *aufheben*, según su desarrollo en Hegel, y el inglés *to season,* a partir de su sentido en *The Merchant of Venice* de Shakespeare.)

Por su parte, la insalvable diferencia entre dos lenguas, lo que las vuelve mutuamente inasimilables, radica también en su propia diferencia consigo mismas: «Ce qui, déjà dans ce qui est supposé être une langue, est plus d'une langue, voilà l'intraductibilité absolue. Car il y a toujours plus d'une langue dans une langue, dans ce qu'on appelle une langue» (Derrida, 1998: 252). Y una lengua en la que se oyen varios idiomas, una lengua que está constantemente traduciéndose a sí misma, es intraducible, sí: «sauf à traduire en plusieurs langues, sauf à inventer dans une langue plusieurs langues, avec une opération de greffe ou de prothèse, qui engendre à son tour plus d'une langue dans une langue» (Derrida, 1998: 253). Como indica la noción de *greffe* o «injerto», se trata de favorecer una contaminación entre las dos lenguas, de no permitir que la traducción reduzca lo que en el original es múltiple.

Honrar la singularidad sin allanarla, preservar la memoria de lo perdido y hacerse cargo de la multiplicidad interior de cada lengua: estos podrían ser, pues, algunos de los principios de una traductología imposible.

Lengua fantasma

Volvamos a nuestra cuestión. ¿Es Kafka, más allá de lo que indique el *vulgar fact* de su ubicuidad editorial, traducible o intraducible? Según Cynthia Ozick (1999), las dos cosas son ciertas a la vez, y más aún: a Kafka es imposible traducirlo y es igualmente imposible no traducirlo. Ozick, por supuesto, está (en cierto modo) traduciendo la célebre carta de junio de 1921 en que Kafka habla a Max Brod de las imposibilidades a las que se enfrenta el escritor judío en lengua alemana, a saber: «[die] Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, [die] Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, [die] Unmöglichkeit, anders zu schreiben, fast könnte man eine vierte Unmöglichkeit hinzufügen, die Unmöglichkeit zu schreiben», lo cual hace de la literatura judeoalemana

> eine von allen Seiten unmögliche Literatur, eine Zigeunerliteratur, die das deutsche Kind aus der Wiege gestohlen und in großer Eile irgendwie zugerichtet hatte, weil doch irgendjemand auf dem Seil tanzen muß. (Aber es war ja nicht einmal das deutsche Kind, es war nichts, man sagte bloß, es tanze jemand). (Kafka, 1989: 337s.)

Esa atormentada relación con la lengua en que escribía, y la ilegitimidad de la que Kafka se acusaba a sí mismo, hace que Ozick lo defina como «an ingenious yet stealthy translator»: un traductor ingenioso pero furtivo. Y de ahí precisamente la imposibilidad de traducirlo: el escritor ya se está traduciendo a sí mismo, la lengua alemana le resulta inhóspita;[5] ¿cómo trasladar a otro *locus* lingüístico esta tensión intrínseca a la situación de Kafka?

Por otro lado, está la imposibilidad de no traducirlo. Los textos de Kafka han sufrido su propia transformación, y no solo a otras lenguas: han sido «traducidos» en clásicos, y a un clásico es imposible leerlo en su «versión original». Una vez consagrado así, ya no se le puede revocar la ciudadanía de la república mundial de las letras, lo cual significa también que, a medida que sus traducciones queden desfasadas, será necesario traducirlo de nuevo (o, lo que en un sentido lógico es lo mismo, será imposible no traducirlo).

5 O, en palabras de Steiner (1985: 148), «Kafka was inside the German language as is a traveler in a hotel».

No es Ozick, por lo demás, la única en sugerir que para Kafka escribir en alemán era algo así como traducir. También Casanova (2008: 359) hace de Kafka uno de los «hommes traduits», es decir, de aquellos escritores que, sometidos a alguna forma de dominación lingüística y/o literaria, recurren, por necesidad o por estrategia, a la lengua dominante. Kafka pertenecería incluso a la misma «famille de cas» (2008: 378) que los escritores de países colonizados y podría afirmarse que, «comme Juif tchèque de langue allemande, [il] est dans le même rapport de dépossession, d'illégitimité et d'insécurité avec l'allemand que, par exemple, les écrivains algériens avec le français» (2008: 370). No es casual entonces que en su carta a Brod emerja el motivo del robo y que su obra esté recorrida por una «ambivalence fondamentale» (2008: 371) según la cual lo que le permite expresar su alienación (y por ello distanciarse hasta cierto punto de ella) es lo mismo que la ha causado.

¿Qué lengua desconocida traducía este traductor furtivo cuando escribía en alemán? La pregunta parecerá retórica, pero Casanova (2008: 378s.) defiende que existe una respuesta: la obra de Kafka puede ser considerada como un «monument élevé à la gloire du yiddish, langue perdue et oubliée des Juifs occidentaux» e incluso «comme tout eintère «traduite» d'une langue qu'il ne pouvait pas écrire, le yiddish». Más aún: Kafka sería un escritor al servicio de una causa, el desarrollo de una literatura nacional judía, y ha de contarse por tanto como un representante (aunque *sui generis*) de la literatura yídish. Aun si entendemos «traducción» en el sentido laxo que propone Casanova —las diversas estrategias mediante las cuales un autor dominado accede al reconocimiento literario internacional[6]—, definir a Kafka como un escritor militante al servicio de una causa nacional parece, como mínimo, reduccionista.[7] De todos modos, el interés de la argumentación de Casanova radica en su insistencia en la «aporie constitutive» (2008: 382) de su posición.

6 Entre ellas: «adoption de la langue dominante, autotraduction, œuvre double et double traduction symétrique, création et promotion d'une langue nationale et/ou populaire, création d'une écriture nouvelle, symbiose de deux langues» (Casanova, 2008: 364).

7 Para un desarrollo extenso de esta tesis, cf. Casanova (2011). Por lo demás, quizá no sea superfluo recordar que la idea según la cual los escritores judíos en alemán no producían textos originales, sino traducciones de una lengua judía (en este caso el hebreo), fue defendida con entusiasmo por los nacionalsocialistas (cf. Klemperer, 1996: 24). El peligro de tomar al pie de la letra la asunción por parte de Kafka de su propia extranjería en la lengua alemana reside en olvidar que dar la razón al enemigo, o al poder –estrategia característicamente kafkiana que se expresa cristalinamente en un aforismo de Zürau: «Im Kampf zwischen Dir und der Welt sekundiere der Welt» (Kafka, 1992: 124)–, es también una manera de mostrarlo en su crudeza (Adorno, 2008: 249-251).

Porque Kafka, en efecto, escribe en alemán y no en yídish. Lo cual no es un impedimento si pensamos que (siempre según Casanova) se dirige sobre todo a sus compatriotas asimilados, a quienes recuerda el trauma de la asimilación. Sabe que sus compañeros del Círculo de Praga «sont tellement assimilés qu'ils ont même oublié qu'ils avaient oublié leur culture propre et que l'écriture en allemand était le signe patent de leur domination» (2008: 382); Kafka, como ellos, no recuerda *qué* han olvidado, pero sí recuerda *que* han olvidado, y escribe, así, no para revertir ese olvido que llamamos asimilación (tampoco podría hacerlo), sino para revertir el olvido de ese olvido: para exponer la situación de orfandad lingüística y cultural de los *Westjuden*.

Es importante recordar que el alemán es la única lengua literariamente disponible para Kafka. Que su situación, según afirma Casanova, sea la misma que la de los escritores argelinos en lengua francesa ha de dudarse: si estamos hablando de autores que *optan* por el francés como lengua literaria pero tienen el árabe o el bereber como «lengua materna», entonces la equiparación no es exacta. Sí lo es, o lo es mucho más, si ponemos a Kafka junto a otro escritor argelino (o, en sus propias palabras, judeo-franco-magrebí) cuya reflexión sobre la lengua comienza por aseverar que «je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne» (Derrida, 1996: 13), observación por cierto que —de haber sido escrita en alemán— podría perfectamente ser atribuida a Kafka.

Kafka, entonces, tiene una lengua que no es la suya; pero no se puede decir que haya perdido ninguna otra, que se haya visto «contraint d'abandonner la langue du peuple — ou d'en faire le deuil» (Casanova, 2008: 381). El abandono, en todo caso, lo ha heredado; por lo demás, sabemos bien que el duelo por un objeto del que nunca se ha gozado recibe otro nombre, a saber: melancolía.[8] La escritura en alemán de Kafka, afirma Casanova, es un *monument* en recuerdo de ese yídish nunca poseído. Operaría entonces de modo muy similar al fetiche, que no en vano Freud llama «Denkmal» (Freud, 1994: 385) o «monumento recordatorio» (Freud, 1979: 149): un signo que al mismo tiempo sustituye lo ausente y recuerda perpetuamente su ausencia. El fetiche, además, viene a sustituir un objeto —el pene materno— que nunca ha existido; y es por ello que Kristeva explica la melancolía como una suerte de fetichismo lingüístico, es decir, una relación ambivalente con las palabras, que en apariencia sustituyen las cosas —y en particular esa Cosa primigenia que es la madre— al mismo tiempo que recuerdan su ausencia (Kristeva, 1987: 45-77). No es descabellado, teniendo en cuenta todo esto,

8 Me refiero por supuesto al ensayo freudiano de 1917 «Trauer und Melancholie» (Freud, 1994), así como a *Soleil noir*, de Kristeva (1987).

suponer que en los textos de Kafka podrá leerse un tratamiento ambivalente y melancólico de la lengua materna (o de sus lenguas maternas, o de sus lenguas no maternas: de su *Muttersprache de facto*, el alemán, y de esa *Muttersprache* fantasma que podría ser el yídish).

Muttersprache

En la célebre entrada en su diario del 24 de octubre de 1911, Kafka escribe acerca de una imposibilidad algo distinta a las que nos ocupan: la de amar a su madre, y ello por culpa de la lengua alemana:

> Gestern fiel mir ein, daß ich die Mutter nur deshalb nicht immer so geliebt habe, wie sie es verdient und wie ich es könnte, weil mich die deutsche Sprache daran gehindert hat. Die jüdische Mutter ist keine „Mutter", die Mutterbezeichnung macht sie ein wenig komisch (nicht sich selbst, weil wir in Deutschland sind) wir geben einer jüdischen Frau den Namen deutsche Mutter, vergessen aber den Widerspruch, der desto schwerer sich ins Gefühl einsenkt, „Mutter" ist für den Juden besonders deutsch, es enthält unbewußt neben dem christlichen Glanz auch christliche Kälte, die mit Mutter benannte jüdische Frau wird daher nicht nur komisch sondern auch fremd. Mama wäre ein besserer Name, wenn man nur hinter ihm nicht „Mutter" sich vorstellte. Ich glaube, daß nur noch Erinnerungen an das Ghetto die jüdische Familie erhalten, denn auch das Wort Vater meint bei weitem den jüdischen Vater nicht. (Kafka, 1990b: 102)

Mama sería un nombre mejor, dice Kafka, si con ello se desplazara realmente su equivalente alemán (si bien ¿exactamente a qué lengua pertenece *Mama*?). Mas no basta con una mera sustitución léxica: detrás del nuevo significante (presuntamente más «propio», en todo caso más cálido) está ya siempre el significante *Mutter*, con su frío, cristiano y alemán significado. Dicho de otro modo, la palabra *Mama* no puede ser comprendida más que como traducción de la palabra *Mutter*. Si Kafka escribe alemán como traduciendo de otra lengua, también es cierto lo contrario: cuando intenta alejarse de la lengua alemana, lo hace traduciendo desde ella; piensa y siente, le guste o no, en ese idioma que de algún modo le parece haber robado y que no puede ser llamado su *Muttersprache*, entre otras cosas porque, aun siendo literalmente la lengua de su madre, es también la lengua que lo separa de ella.

La lengua alemana, en fin, es para Kafka inolvidable. Y ya antes de admitir esta inolvidabilidad se está ocupando de la memoria. La contradicción que la germanidad de la palabra *Mutter* supone para un judío, dice, se hunde tanto más profundamente en el sentimiento cuanto que es olvidada, cuanto que se olvida que la lengua alemana significa (para el *Westjude* asimilado que es Kafka) el olvido de otra lengua. Y, olvidado el olvido, aquello que lo ha precipitado deviene, en efecto, inolvidable. (Por cierto que es precisamente la parte de la experiencia judía que *no* se ha olvidado, la vivencia del gueto, lo que mantiene a la familia judía en tanto que judía.)

Sea como fuere, y por mucho que se inspire en reflexiones de este tipo, el traductor de este fragmento deberá finalmente enfrentarse a asuntos prácticos tales como, por ejemplo, la traducción de la palabra *Mutter*. En la oración «Die jüdische Mutter ist keine „Mutter"», los dos *Mutter* son marcadamente distintos; el primero se refiere a la madre en su plena presencia (en términos de Kristeva (1987: 22-25), hace alusión a la Cosa, a una cosa que desborda la palabra que intenta referirla), mientras que el segundo *Mutter*, entrecomillado, tiene un sentido metalingüístico: se refiere a la palabra, al signo desbordado por la cosa (o por la Cosa) que intenta referir. Podríamos reformular (traducir) la oración así: «esa Cosa a la que no puedo sino referirme mediante el nombre "*Mutter*" no puede ser referida mediante el nombre "*Mutter*"». Incluso podríamos añadir: «Solo tengo un nombre para mi madre, y no es el suyo». Se trata pues de una afirmación imposible: de una aporía.

Veamos lo que dicen las traducciones. Andrés Sánchez Pascual, en su versión para las *Obras completas* editadas por Jordi Llovet, hace decir a Kafka:

> Ayer se me ocurrió que si no siempre he querido a mi madre tanto como se merecía y como yo soy capaz de querer, es solo porque me lo ha impedido la lengua alemana. La madre judía no es una *Mutter*, llamarla *Mutter* la vuelve un poco rara (no para ella misma, pues estamos en Alemania); damos a una mujer judía el nombre de madre alemana pero olvidamos la contradicción que hay en ello y que penetra tanto más profundamente dentro de nuestro sentir, pues para los judíos la palabra *Mutter* es especialmente alemana, contiene inconscientemente, junto al brillo cristiano, también la frialdad cristiana, por ello la mujer judía a la que se llama *Mutter* se vuelve no solo rara, sino también ajena. *Mama* sería un nombre mejor si detrás de él no se imaginase uno *Mutter*. Creo que lo único que todavía mantiene a la familia judía son los recuerdos del gueto,

> pues tampoco la palabra *Vater* designa ni de lejos al padre judío. (Kafka, 2000: 105s.)

Una decisión parecida la toma, por ejemplo, Francesca Martínez en la versión catalana de Edicions 62 (basada en la edición de Max Brod):

> Ahir se m'acudí que si no sempre he estimat la mare com ella es mereixia i com jo sabia estimar-la, és perquè la llengua alemanya m'ho ha impedit. La mare jueva no és una *Mutter*, aquesta denominació la fa una mica ridícula (no als seus ulls, ja que som a Alemanya); nosaltres donem a una dona jueva el nom de «mare alemanya», i oblidem aquesta contradicció que envaeix encara amb més força el món dels sentiments. La paraula *Mutter* és per als jueus una paraula peculiarment alemanya i, en el subconscient, no només implica l'esplendor cristiana, sinó també la fredor dels cristians. Així, la dona jueva que anomenem *Mutter* no solament és ridícula, sinó també estranya. «Mama» fóra millor, en el benentès que no s'hi sobreentengués *Mutter*. Crec que si la família jueva es conserva és gràcies als seus records del ghetto, perquè tampoc la paraula *Vater* no designa ni de bon tros el pare jueu. (Kafka, 1988: 77).

Y, por último, Marthe Robert propone también algo similar en su versión francesa:

> Hier, il m'est venu à l'esprit que si je n'ai pas aimé ma mère comme elle le méritait et comme j'en étais capable, c'est uniquement parce que la langue allemande m'en a empêché. La mère juive n'est pas une «Mutter», cette façon de l'appeler la rend un peu ridicule (le mot Mutter ne l'est pas en soi puisque nous sommes en Allemagne); nous donnons à une femme juive le nom de mère allemande, mais nous oublions qu'il y a là une contradiction, et la contradiction s'enfonce d'autant plus profondément dans le sentiment. Pour les Juifs, le mot Mutter est particulièrement allemand, il contient à leur insu autant de froideur que de splendeur chrétiennes, c'est pourquoi la femme juive appelée Mutter n'est pas seulement ridicule, elle nous est aussi étrangère. Maman serait préférable, s'il était possible de ne pas imaginer Mutter derrière. Je crois que seuls les souvenirs du ghetto maintiennent encore la famille juive, car le mot Vater ne désigne pas non plus le père juif, à beaucoup près. (Kafka, 1954: 99).

Para el primer *Mutter*, que quiere referirse a algo que la palabra *Mutter* precisamente no designa, la traducción tiene un efecto de distensión, puesto

que en la voz *madre* (como en *mare* y *mère*) ya no puede residir esa frialdad alemana que Kafka identifica con la alienación sentimental. (Dejemos para otra ocasión la cuestión de si no habrá también una «frialdad castellana» en la lengua cuya gramática moderna emerge, de la mano de Nebrija, el mismo año en que se firma la expulsión de los judíos de las Coronas de Castilla y de Aragón.) Por su parte, el segundo *Mutter*, permaneciendo inmutable en la traducción, transmite de manera inequívoca el hecho de que el problema es lingüístico: no es que la madre judía no sea una madre, es que no es una *Mutter*. La oración «La madre judía no es una *Mutter*» ya no es imposible; podríamos decir que la traducción, en esa fidelidad que consiste en no olvidar su carácter de traducción, en mantener la huella del texto fuente, convierte la imposibilidad en posibilidad, resuelve la aporía original, logra expresar algo que en el texto alemán de Kafka resta, en rigor, inexpresable. Y por tanto lo traiciona.

¿Podía acaso obrarse de manera distinta? Otras dos versiones, la de Feliu Formosa y la de Juan Rodolfo Wilcok, muestran que sí. Así Formosa:

> Ayer se me ocurrió que no había amado siempre a mi madre como se merecía y como podía amarla, por el simple hecho de que me lo impedía la lengua alemana. La madre judía no es una «madre»; la denominación de madre la convierte en algo ligeramente cómico (no por ella misma, ya que estamos en Alemania); damos a una mujer judía el nombre alemán de madre, pero olvidamos la contradicción, que nos penetra tanto más gravemente en el sentimiento. «Madre» es para los judíos algo especialmente alemán; junto a un esplendor cristiano, contiene inconscientemente una frialdad cristiana, y así la mujer judía que recibe el nombre de madre no sólo resulta algo cómico sino también algo ajeno. Mamá sería un nombre mejor, si uno no imaginara tras él el nombre de «madre». Creo que sólo los recuerdos del ghetto mantienen en pie la familia judía, porque la palabra padre no corresponde tampoco, ni remotamente, al padre judío. (Kafka, 1975: 103)

Y así Wilcock:

> Ayer se me ocurrió que tal vez yo no hubiera querido nunca a mi madre como se lo merecía, y como hubiera podido quererla, porque el idioma alemán me lo impedía. La madre judía no es nunca una «Madre», esa designación de madre le da un aire levemente cómico (no para ella, ya que estamos en Alemania); damos a una mujer judía el nombre alemán de madre, pero olvidamos sin embargo la contradicción que por eso mismo es más grave para el espíritu.

> «Madre» es para los judíos algo netamente alemán, inconscientemente encierra junto al esplendor cristiano la frialdad cristiana; la mujer judía llamada «Madre» no nos parece por lo tanto solamente cómica, sino también fuera de lugar. Mamá sería una designación mejor, si uno no imaginara detrás la palabra «Madre». Creo que sólo el recuerdo del *ghetto* mantiene la institución de la familia judía, porque también la palabra «Padre» está lejos de representar al padre judío. (Kafka, 1953: 80)

La impresión es extraña. Es como si se nos estuviera proponiendo una suerte de ficción —la de que el texto que estamos leyendo es el texto original— o, dicho de otro modo, se nos estuviera invitando a olvidar que se trata de una traducción. (Si bien la palabra *Madre* en Wilcock, con su mayúscula inicial, parece conservar una huella de la ortografía original alemana.) Por descontado, tal olvido es imposible, entre otras cosas porque «madre», lo mismo que «Madre», no puede ser algo «netamente» y tampoco «especialmente alemán». Hay en ello algo cómico, o raro (*komisch*), que por ello mismo no deja de tener interés. «Die jüdische Mutter ist keine „Mutter“» era una afirmación imposible; «la madre judía no es una “madre”» lo es igualmente, y supone así, en algún sentido, una traducción más fiel de la aporía original. Al mismo tiempo, esta suerte de fidelidad obliga a multiplicar la aporía mediante una nueva afirmación imposible —«“Madre” es para los judíos algo netamente» o «especialmente alemán»— que el original no contiene. Lo cual supone, en efecto, otra forma de infidelidad.

Hay entonces traducciones que, asumiendo su carácter «relevante», respetan el cuerpo del original y conservan su memoria, pero con ello resuelven necesariamente algunas de sus tensiones, y por tanto las traicionan. Y hay traducciones que, al exigirle a la lengua extranjera una adaptación excesiva y tratar (aun fracasando) de borrar sus huellas e imponer el olvido, mantienen precisamente por ello la aporía original; pero agravándola y multiplicándola, e incurriendo así en una nueva infidelidad. Entre la anamnesis y la amnesia, la *undertranslation* (digamos: infratraducción) y la *overtranslation* (o sobretraducción), la imposible relación de Kafka con sus dos lenguas (no) maternas, la inolvidable y la olvidada, resta siempre por traducir.

Jargon

El fragmento diarístico anterior estaba *haunted* o *hanté* (no hay equivalente exacto en castellano) por el fantasma innombrado del yídish. El «Einleitungsvortrag über Jargon» (el título es de Max Brod), que Kafka escribe para presentar un recital de poemas yídish de su amigo el actor Jizchak Löwy en Praga en febrero de 1912, es el lugar de su corpus donde aborda de manera más directa esta lengua espectral. O casi; pues en ningún momento del texto llegamos a leer la palabra *Jiddisch*, si no es en el título que algunas ediciones le atribuyen, «Rede über die jiddische Sprache». El cual sin duda no habría sido del agrado de su autor, porque la omisión sistemática de la voz *Jiddisch* no es ninguna casualidad: a Kafka le interesa subrayar la cercanía del yídish con la lengua alemana y su carácter inestable, vivaz y secundario;[9] la jerga, dice Kafka (1993: 190), «besteht nur aus Dialekt».

No es esto algo que todas las traducciones hayan tenido en cuenta. Si Juan José del Solar, en las *Obras completas*, muestra la mayor fidelidad, traduciendo sistemáticamente *Jargon* por «jerga» (Kafka, 2003: 439-442), traductores como Marthe Robert han optado por dar *yiddish* en su lugar, seguramente por la connotación peyorativa que la palabra *jargon* podía albergar (Crépon, 2005: 28-30). Pero, además de la fidelidad rigurosa y la sobretraducción timorata, hay por lo menos una opción más, y sin duda no tan evidente, a saber: la de Jordi Rottner, el cual, de acuerdo con el título alternativo de «Rede über die jiddische Sprache», titula el texto «Discurso sobre la lengua yiddisch», pero al verter la letra de Kafka prescinde tanto de esa palabra como del sustantivo *jerga*, y, de acuerdo con una suerte de fidelidad desmesurada e infratraductiva, da *jargon* —con una N. del T. al pie que aclara: «Yiddisch» (Kafka, 1983: 98)—. No *Jargon*, con mayúscula inicial como en el alemán original, sino *jargon*, con minúscula; lo cual es congruente con las normas del castellano escrito, pero sitúa a la palabra en un limbo: ha dejado de ser un sustantivo alemán sin transformarse por ello en un sustantivo castellano. Más aún: *jargon*, en minúscula, es un sustantivo francés (de ahí proviene, precisamente, el sustantivo alemán *Jargon*). Es como si el traductor, al sustraer la palabra a su contexto alemán, hubiera querido, no traducirla a la lengua de destino, sino retraducirla a una lengua todavía más originaria que la lengua de origen y, con ello, no solamente impedir que olvidemos su carácter de traducida, sino incluso invitarnos a una anamnesis más allá del texto original que evidencie la

9 Así lo cree también Crépon (2005: 27-34). Recuérdese asimismo el aserto de Franz Rosenzweig en su *Der Stern der Erlösung*, de 1921, según el cual incluso las lenguas que los judíos hablan en comunidades propias (el mismo yídish o «Tatsch», así como el ladino o «Spaniolisch») no son suyas, sino préstamos de algún pasado anfitrión (Rosenzweig, 1988: 334).

intraducible diferencia de la lengua alemana consigo misma y su deuda con las lenguas vecinas.

En este caso, de todos modos, es el propio Kafka el que tiene algo que decir sobre lo intraducible. Puesto que, por un lado, considera que la «äußere Verständlichkeit» de la jerga está asegurada para su público, al fin y al cabo germanófono; pero precisamente esa misma cercanía entre el alemán y la jerga las vuelve intraducibles entre sí. Se puede pasar al francés, por ejemplo; pero, vertida al alemán, la jerga sería «vernichtet», y en su lugar comparecería «etwas Wesenloses» (Kafka, 1993: 192).

Mucho podría decirse sobre este breve texto. Pero limitémonos a la palabra cuya traducción nos ha llamado la atención. La jerga (o *Jargon*, o *jargon*), dice Kafka, está compuesta solo de palabras extranjeras, y en ella se reconoce el paso de «Völkerwanderungen». A diferencia de la inhóspita lengua alemana, la jerga representa, pues, un lugar de asilo. Por ello está muy cerca de ser una «Weltsprache», una lengua mundial o universal; mas —ya sabemos que en Kafka estar cerca puede equivaler a estar infinitamente lejos— dados la «Lebhaftigkeit» y el «Leichtsinn» que estos vocablos conservan en su exilio, sería una insensatez hacer de ella una *Weltsprache*. De hecho, si por un lado la jerga es lugar de acogida de innumerables palabras, por el otro solo hay un idioma que se digne a emparentarse con ella y tomar de ella elementos léxicos, a saber: la «Gaunersprache» (Kafka, 1993: 189), literalmente «lengua de delincuentes» o «de bribones». Del Solar, de nuevo muy adecuadamente, da «germanía» (Kafka, 2003: 440), mientras que Rottner toma la alucinante decisión de traducirla por nada menos que «jerga».

Maltraducido universal

Recapitulemos. Kafka, escritor judío en alemán, tiene solo una lengua, mas no es la suya: la ha robado. De todos modos, esa lengua le resulta ya inolvidable. Por su parte, la lengua fantasma que podría haber sido la suya y que más que lengua es jerga, o sea, desviación de un origen germánico del que toma buena parte de sus vocablos, padece a su vez sustracciones por parte de la germanía (que no es, aunque un espejismo etimológico invite a suponerlo, la lengua de los germanos, sino la lengua de los ladrones, entendidos a sí mismos como «hermanos»). Los germanos, por su parte, recurren al francés (*Jargon*) para hablar del habla judía, y hete aquí que, un buen día, en una de las traducciones de Kafka (léase: en uno de sus caminos a la universalidad, vía la lengua castellana), la palabra que designa

la jerga en cuestión, al empecinarse en no olvidar su origen galo, en no asimilarse, se ve abocada a una suerte de exterioridad o extranjería completa en la que el nombre que le correspondería queda a merced de los ladrones. Si los judíos roban a los germanos, los hermanos, cual salteadores del camino de la universalidad, roban a los judíos; y en esta cadena de olvidos, asimilaciones, resistencias, apropiaciones y malentendidos, el amparo de la *Muttersprache* y la propiedad de la lengua están de todo menos asegurados.

Hemos empezado preguntándonos por la relación entre la universalidad, la opacidad y la traducibilidad de Kafka. En el examen de dos textos concretos y algunas de sus traducciones, hemos observado, por un lado, de qué maneras la relación melancólica de Kafka con el fantasma de una lengua materna nunca poseída resiste la traducción a otros idiomas, pero no la traducción que ya siempre tiene lugar en su propio seno. Por el otro lado, nos hemos topado con ciertas *mistranslations* o —si intentamos traducir la voz inglesa— «maltraducidos» que, aun en su contingencia, revelan aspectos no tan explícitos en los textos originales: la diferencia de la lengua alemana consigo misma y el tráfico de palabras, en todas las direcciones, que anima las relaciones entre lenguas y pone en duda toda noción de propiedad y pertenencia. En tanto que autor universal —es decir, imposible de traducir e imposible de no traducir—, Kafka nos muestra que no hace falta escoger entre la fantasía de una *Weltsprache* inequívoca y el fantasma de una *Muttersprache* intransferible, sino que podemos optar por el camino de la traducción, infestado de ladrones, que conduce a la única universalidad posible: la del maltraducido universal.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, 10/1: Prismas, Sin imagen directriz*. Trad. J. Navarro Pérez. Madrid: Akal.

Blanchot, Maurice (1981). *De Kafka à Kafka*. París: Gallimard.

Casanova, Pascale (2002). «Consécration et accumulation de capital littéraire». *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 144, 7-20.

Casanova, Pascale (2008). *La République mondiale des Lettres*. París: Éditions du Seuil.

Casanova, Pascale (2011). *Kafka en colère*. París: Éditions du Seuil.

Crepon, Marc (2005). *Langues sans demeure*. París: Galilée.

Derrida, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. París: Galilée.

Derrida, Jacques (1998). «Fidélités à plus d'un». En: Forté, Jean-Jacques (coord.). *Idiomes, nationalités, déconstructions : Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida*. Casablanca: Toubkal.

Derrida, Jacques (2022). «Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?». En: von der Osten, Esther y Sauter, Caroline (coords). *Was ist eine ›relevante‹ Übersetzung?* Bielefeld: Transcript Verlag.

Eco, Umberto (2007). *Dire quasi la stessa cosa*. Milán: Bompiani.

Freud, Sigmund (1979). *Obras completas, Vol. XXI.* Trad. J.L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1994). *Studienausgabe, Band III: Psychologie des Unbewußten*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (1954). *Journal*. Trad. M. Robert. París: Bernard Grasset.

Kafka, Franz (1975). *Diarios (1910-1913)*. Trad. F. Formosa. Barcelona: Lumen.

Kafka, Franz (1953). *Diarios 1910-1923*. Trad. J.R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé.

Kafka, Franz (1983). *Obras completas. Tomo I*. Trad. J. Bosch Estrada et al. Barcelona: Teorema.

Kafka, Franz (1988). *Diaris: 1910-1913*. Trad. F. Martínez. Barcelona: Edicions 62.

Kafka, Franz (1989). *Briefe 1902-1924*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (1990a). *Der Proceß*. Fráncfort del Meno: Fischer

Kafka, Franz (1990b). *Tagebücher*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (1992). *Nachgelassene Schriften und Fragmente II.* Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (1993). *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Fráncfort del Meno: Fischer.

Kafka, Franz (1999). *Obras completas I. Novelas*. Trad. M. Sáenz. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2000). *Obras completas II. Diarios*. Trad. A. Sánchez Pascual y J. Parra Contreras. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Kafka, Franz (2003). *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*. Trad. A. Kovacsics, J. Parra Conteras y J.J. del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Klemperer, Victor (1996). *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1941*. Berlín: Aufbau-Verlag.

Kristeva, Julia (1987). *Soleir noir. Dépression et mélancolie*. París: Gallimard.

Llovet, Jordi (2000). «El concepte de *Weltliteratur* segons Goethe». *Estudi General*, núm 19-20, 41-54).

Martínez Salazar, Elisa P. (2019). *La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)* [Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza].

Repositorio de la Universidad de Zaragoza. https://zaguan.unizar.es/record/79495/files/

O'Neill, Patrick (2014). *Transforming Kafka: Translation Effects*. Toronto/Buffalo/Londres: University of Toronto Press.

Ozick, Cynthia (1999). The Impossibility of Translating Franz Kafka. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/magazine/1999/01/11/the-impossibility-of-being-kafka (03.01.1999)

Steiner, George (1985). *Language and Silence*. Londres: Faber and Faber.

Steiner, George (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Wagenbach, Klaus (1969). *La juventud de Franz Kafka*. Trad. Roberto J. Vernengo Caracas: Monte Ávila.

Margarita Nelken, primera traductora de Kafka a la lengua española

Elisa Martínez Salazar

Un asunto todavía polémico de la recepción hispánica de Kafka es el de la autoría de la primera traducción de *Die Verwandlung* al español, bajo el título *La metamorfosis*. Esta se publicó inicialmente en dos números consecutivos de la *Revista de Occidente* en junio y julio de 1925, una década después de su aparición en alemán y tan solo un año tras la muerte de Kafka. *La metamorfosis* era el primer texto kafkiano que se divulgaba en lengua española, y lo hacía en un momento temprano si se compara con lo que ocurría en otros ámbitos lingüísticos: por aquel entonces, ninguna de sus obras se encontraba disponible en francés, inglés ni italiano. Una traducción, por tanto, adelantada a su tiempo. Sin embargo, frente a lo que se afirma en ocasiones (Fló, 2013: 222; Paz Gago, 2023, 2024), no fue la primera traducción de la obra en el mundo, ya que un joven Sándor Márai la había vertido al húngaro todavía en vida de Kafka. Lo cual, por cierto, no fue del agrado del autor, que quería reservar los derechos de traducción a ese idioma a un amigo suyo: el médico y literato Robert Klopstock.[1]

La *Revista de Occidente* publicó además, durante los años siguientes, los relatos «Un artista del hambre» (1927) y «Un artista del trapecio» (1932, con modificación del título original «Erstes Leid»), cuyas versiones en alemán habían sido incluidas por Kafka en el volumen que dejó preparado antes de morir (*Ein Hungerkünstler*, 1924). Las tres narraciones llegaron a España desnudas, sin referencia alguna a la identidad de Franz Kafka ni a la autoría de las traducciones, como era habitual en la revista. Aquellas primeras versiones anónimas se han seguido difundiendo hasta la actualidad, con pequeñas adaptaciones y actualizaciones, a ambos lados del Atlántico. La

1 Así lo expresó por carta a su editor Kurt Wolff el 21 de octubre de 1922 y el 9 de marzo de 1923 (Kafka, 2024).

propia Editorial Revista de Occidente, retomada tras la guerra por uno de los hijos de Ortega y Gasset, José Ortega Spottorno, las reunió en 1945 en un libro titulado *La metamorfosis*, manteniendo el anonimato de la traducción.[2] Otras dos décadas más tarde, en 1966, Spottorno fundó la editorial Alianza y publicó en ella un nuevo libro, con los mismos textos y el mismo título, que sería reeditado y reimpreso hasta la actualidad. Tampoco en esta ocasión se indicaba —ni se indica— la identidad del traductor o la traductora.

Con anterioridad a ambos libros españoles, en 1938, vio la luz por primera vez en Buenos Aires un volumen de prosas de Kafka titulado *La metamorfosis*, con traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. El tomo inauguraba una colección de la editorial Losada, La Pajarita de Papel, dirigida por el madrileño Guillermo de Torre, cuñado de Borges. Pese a que no figura en los créditos, lo cierto es que el libro incluía, con algún leve retoque, las tres narraciones procedentes de la *Revista de Occidente*, junto con otros textos vertidos por el escritor argentino. Con el paso del tiempo, la coincidencia de las versiones no pasó del todo desapercibida y llevó a deducir que Borges había traducido las narraciones de Kafka para la publicación de Ortega (Ayala, 2016: 60; Caeiro, 1979: 704; Gracia, 2014: 373).

Durante décadas no se cuestionó que Borges hubiese traducido *Die Verwandlung*. Su prestigio convirtió su supuesta versión en texto de referencia para nuevas traducciones (Barrios, 2022: 49s.), además de pasar a otras editoriales, como Emecé en Argentina (Fló, 2013: 225) y Círculo de Lectores y Planeta en España, donde se dio la curiosa circunstancia de que una misma traducción de *Die Verwandlung* fue publicada como anónima y atribuyéndola a Borges (Cadera, 2022: 88). Lo mismo sucedió con las versiones de «Ein Hungerkünstler» y «Erstes Leid» procedentes de *Revista de Occidente*.[3]

Borges se atribuyó en 1946 la traducción de «*Die Verwandlung* de Kafka» en una nota biobibliográfica que envió por carta a Victoria Ocampo (en Ocampo, 2014: 121). Mucho tiempo después, en una de las entrevistas que compusieron el libro *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (1974), el argentino Fernando Sorrentino no quiso desaprovechar la oportunidad de

2 En esta edición no se menciona al traductor, se atribuye el *copyright* a *Revista de Occidente*, se señala la imprenta («Imp. Viuda de Galo Sáez») y el colofón explicita que se terminó de imprimir «en los Talleres Tipográficos de la Viuda de Galo Sáez». Pese a la claridad con la que aparecen los datos en la edición, ha corrido el error de considerar a Galo Sáez el traductor, una confusión que por desgracia sigue activa (Vega, 2021; Martí, 2025).

3 Ambas se atribuyen a Borges en la edición española de *El buitre* (Madrid, Siruela, 1985), selección de relatos de Kafka preparada por Borges.

preguntarle sobre ella, ya que sospechaba que *La metamorfosis* no era una traducción borgiana:

> F. S.: Me pareció notar en su versión de *La metamorfosis*, de Kafka, que usted difiere de su estilo habitual...
> J. L. B.: Bueno: ello se debe al hecho de que 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 tipográficas—, se prefirió atribuirme a mí la traducción de todo el volumen, y se usó una traducción acaso anónima que andaba por ahí. (Sorrentino, 1998).

Cabe precisar que la versión de *Die Verwandlung* publicada por la *Revista de Occidente* en 1925 antecedió a la versión gala, de 1928. Pero, ciertamente, en 1938 la editorial Losada pudo ya tener en cuenta las traducciones a otros idiomas para mantener el título *La metamorfosis*, por el que, de cualquier manera, se había optado antes en español que en francés o en inglés. Dejando de lado este asunto, lo que resulta relevante para el tema de la autoría es la declaración explícita de Borges de no haber traducido *Die Verwandlung*. Lo cual, desgraciadamente, no garantiza del todo que los hechos sucediesen así, tratándose de alguien de los hábitos de Borges. De hecho, el mismo Sorrentino (1998) sostiene que «sin duda, Borges siempre supo cuál era y dónde estaba» aquella «traducción acaso anónima que andaba por ahí».

Pero sucede que no es este el único testimonio en el mismo sentido. También el profesor uruguayo Juan Fló contó haber interrogado a Borges sobre el particular a comienzos de los años ochenta: «El diálogo fue algo extraño porque durante algunos minutos Borges evitó responder la pregunta y derivó sobre otros temas acerca de los cuales ya antes había dicho lo mismo, en particular sobre la inadecuación de la expresión "metamorfosis" para trasladar *Verwandlung*» (Fló, 2013: 228). Según Fló, esta tendencia de Borges a desplazar el tema de la autoría de la traducción a la adecuación del título puede considerarse «una forma metonímica de desvincularse de la traducción del todo mediante el expediente de exhibir su disconformidad

con la traducción de la parte» (2013: 229). Además, Borges evitaba ofrecer una respuesta directa al desviarse hacia este y otros asuntos tangenciales:

> Solo cuando insistí me contestó, algo alterado, que la traducción de *La metamorfosis* no era suya, y sí en cambio la de los otros breves relatos incluidos en el libro de 1938 tantas veces reeditado. Y no me atreví a preguntarle, dada la molestia que le causaba el asunto, por qué razones había amparado con su nombre el conjunto de las traducciones incluidas en el libro y cómo a lo largo de tantos años había dejado correr ese malentendido. (Fló, 2013: 228).

Los rasgos estilísticos de las traducciones en cuestión, sumados al hecho de que Borges negase explícitamente en más de una ocasión ser el traductor de *Die Verwandlung*, aconsejan descartar su autoría. Pero el claro desmentido de Borges no llegó a calar hasta tiempo después de estas conversaciones. A la persistencia de su atribución contribuyó el hecho de que únicamente confesaba lo ocurrido cuando era interrogado abiertamente sobre el asunto. En 1983 se seguía presentando a sí mismo como traductor de todo el volumen: «Yo traduje el libro de cuentos cuyo primer título es *La transformación* y nunca supe por qué a todos les dio por ponerle *La metamorfosis*» (Borges, 1983: 3). En otro momento del mismo año, evitó corregir el error de su entrevistador Alastair Reid:

> Reid: Borges, you, after all, translated Kafka. You translated *The Metamorphosis*. What was the experience of translating Kafka like?
> Borges: I was full of envy. I would have liked to have written the text. I was chuck full of envy. Yes. [laughter] (Reid, 1983: 23).

Junto a la ambigüedad borgiana, el mayor obstáculo para dar por zanjado el asunto ha sido y es el mantenimiento del nombre de Borges en las ediciones de Losada. La persistencia de la atribución llevó a Sorrentino a emprender una campaña a través de varios artículos en los últimos años del siglo xx, en los que explicaba el caso y reproducía el pasaje relevante de su conversación con Borges.[4] Mostraba Sorrentino que la traducción de *Die Verwandlung* no responde a las costumbres léxicas y sintácticas de Borges, ya que ciertos elementos lingüísticos apuntan a un traductor español y de gustos algo anticuados: el uso de pronombres enclíticos («encontrose»), la presencia de léxico o giros no argentinos («de ordinario», «ha poco», «de todo punto», «las manecillas», «sin pararse en barras»), la

4 En el diario argentino *La Nación* («*La metamorfosis* que Borges jamás tradujo», 9 de marzo de 1997), en dos artículos de *Espéculo* (Sorrentino, 1998 y 1999) y en dos números consecutivos de *El Trujamán: Revista Diaria de Traducción* (12 y 13 de junio de 2000).

incursión en el leísmo. Las mismas peculiaridades presentaban «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio», con tal evidencia que Sorrentino se maravillaba de que la falsa autoría de Borges no hubiese sido advertida con anterioridad. Las divergencias estilísticas entre estas narraciones y el resto de relatos contenidos en el libro de Losada, la taxativa negación de Borges de haber traducido *Die Verwandlung*, la ratificación ulterior recibida por parte de Miguel de Torre (hijo de Guillermo de Torre y sobrino de Borges), más el hecho de que la edición española de Alianza Editorial reprodujese las mismas versiones sin atribuírselas al prestigioso escritor argentino, le permiten concluir: «Con estas precisiones, tan fáciles de verificar, ya no será razonable seguir diciendo que Borges tradujo al español *Die Verwandlung*, "Ein Hungerkünstler" y "Erstes Leid", afirmación errónea que se repite, con inmerecido éxito, desde hace sesenta años» (Sorrentino, 1998).

Una figura clave en toda esta cuestión es Guillermo de Torre, pieza fundamental de Losada y director de la colección que acogió *La metamorfosis*. Hay que tener en cuenta que en aquella época Borges no poseía el tirón editorial que tendría después, su nombre no era «capaz de asegurar amplias ventas en tanto autor y menos como traductor de ningún libro» y De Torre «en absoluto puede haber pasado distraídamente sobre el asunto de la traducción» (Fló, 2013: 230). Según Domingo Ródenas, Guillermo de Torre decidió inaugurar su colección con Kafka utilizando «las traducciones anónimas que *Revista de Occidente* había publicado antes de la guerra […] y pidió a su cuñado que tradujera algunos [cuentos] más» (Ródenas, 2023: 482). De este modo, estaría echándole una mano, cuando la carrera literaria de Borges todavía no había acabado de despegar:

> Torre sabía que Borges, con quien convivía, no pasaba por un buen momento (o más bien seguía atravesando un mal momento que se acercaba al quinquenio). Mantenía la sección «Libros y autores extranjeros» en *El Hogar* […], pero, frisando los cuarenta años, no había logrado más empleo que el oscuro puesto en la Biblioteca Miguel Cané. Tampoco podía afirmarse que se hubiera consagrado como escritor porque los sucesivos *succès d'estime* no le habían reportado más que un prestigio sólido pero minoritario. (Ródenas, 2023: 481).

Tan solo cuatro años antes de su edición de *La metamorfosis*, De Torre había publicado el artículo «Conmemoración del extraño Franz Kafka» en su sección «Correo literario» del diario madrileño *Luz*, con motivo del décimo aniversario de su muerte. Allí había propuesto recuperar *La metamorfosis*, «cuya traducción castellana debemos hace años a la *Revista de Occidente*, y que esta misma editorial o alguna otra debiera recoger

en volumen» (1934: 9). Unas palabras que, como señala Adriano Sofri (2018: 37), pueden leerse como una suerte de confesión anticipada de la inminente apropiación de la traducción.

Aunque sigue habiendo quienes ni tan siquiera se dan por enterados de la polémica, poco a poco se ha ido difundiendo que Borges no tradujo *La metamorfosis*, «Un artista del hambre» ni «Un artista del trapecio». Se multiplican las voces que dan la autoría borgiana por descartada, pero otras niegan que esto esté tan claro. Es el caso de Marietta Gargatagli (2014), que se basa tanto en la cautela con la que deben tomarse las declaraciones de Borges como en la existencia en la época de un estándar uniforme para el español escrito. Una posición muy distinta defendía Juan Fló: «Alcanza una rápida inspección para descubrir que ese texto no tiene nada de borgiano y mucho menos del Borges de los años veinte» (2013: 226s.).

Lo cierto es que, a la luz de los datos disponibles, no parece razonable seguir aferrándose a la atribución de la traducción de *Die Verwandlung* a Borges. Pero, si no fue Borges, ¿quién tradujo a Kafka para la *Revista de Occidente*? A lo largo del tiempo se han planteado diversas hipótesis, barajándose nombres de intelectuales cercanos al círculo de Ortega con conocimientos suficientes para haber traducido los textos. Entre ellos se encuentran Ramón María Tenreiro, escritor y traductor gallego, que fue autor de la primera reseña de las novelas de Kafka en español (López Campillo, 1972: 222; Paz Gago, 2022, 2023, 2024); Julio Gómez de la Serna (Sorrentino, 1999) —más discutible, dada sus lenguas habituales de traducción (véase Hernández, 2024)—; el propio Ortega (Llovet, 2003: 989; Hernández, 2015), y el entonces secretario de redacción de la *Revista de Occidente*, Fernando Vela (Llovet, 2003: 989). La mayor parte de ellas se presentan como lo que son: opciones posibles de difícil comprobación.

Pero cobra fuerza otra teoría para la que existen indicios concretos: la de Margarita Nelken (1894-1968), crítica de arte y escritora, recordada ante todo por su actividad política durante la Segunda República y la Guerra Civil, tras la cual acabó exiliada en México. Nació en Madrid en una familia emigrante de origen judío y plurinacional: su padre, Julius Nelken, era natural de Breslavia (Breslau, entonces Alemania) y llegó a España desde Berlín; su madre, Juana Esther Mansberger, era francesa de padre húngaro.[5] Nelken era, por tanto, políglota: junto al español, dominaba el alemán y el francés, lenguas que tradujo, además del inglés, idioma en el que publicó artículos.

El primer indicio a favor de la tesis de Nelken proviene de una persona que participó activamente en la edición de los libros de 1945 y 1966: el

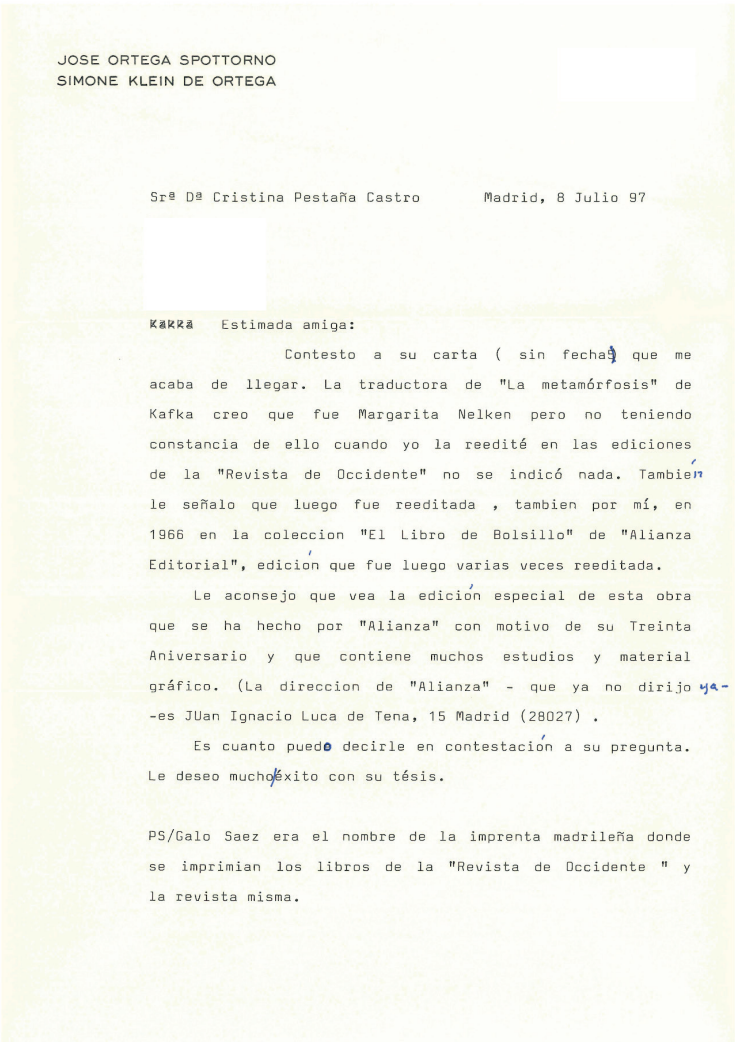
5 Véanse Ena (2000: 9-10) y Barbero (2015: 1).

ya mencionado José Ortega Spottorno, responsable de la editorial de la *Revista de Occidente* después de la guerra y fundador de Alianza Editorial en los años sesenta. Tiempo después transmitiría a la germanista Cristina Pestaña Castro su suposición de que la traductora habría sido Nelken. En un artículo sobre el tema decía Pestaña:

> Para Don José Ortega, […] el posible traductor de la obra fue una mujer: Margarita Nelken, si bien, no teniendo constancia de ello, recordemos que los archivos de la *Revista* se destruyeron durante la guerra, cuando la reeditó en las ediciones de la Editorial Revista de Occidente, no indicó nada sobre el posible o la posible traductora, al igual que en el *Índice* de la revista. (Pestaña, 1999).

La sugerencia de Ortega Spottorno, transmitida de forma indirecta por Cristina Pestaña y expresada sin demasiada rotundidad, no podía valer por sí sola como prueba de la autoría de Nelken. Sin embargo, abrió una posibilidad estimada por una parte de la crítica (Perednik, 2012: 122; Garbisu, 2015; Benito y Moreno, 2016; Barrios, 2022: 51, 108) e incluso dada por cierta en alguna ocasión (Melero, 2006). En todos estos casos se hace referencia al testimonio de Spottorno, pero no se alude a ninguna otra pista que confirme la hipótesis. Tampoco lo hace Domingo Ródenas, que no remite a ninguna fuente al apuntar que *La metamorfosis* fue «traducida quizá por Margarita Nelken» (2023: 482).

Recientemente he tenido la oportunidad de contactar con Cristina Pestaña para preguntarle por el nivel de certeza o duda con el que Spottorno se refirió a Nelken como traductora de *La metamorfosis*. Era difícil que conservara un recuerdo nítido de una conversación mantenida más de un cuarto de siglo atrás, pero tal vez podría arrojar algo de luz sobre la cuestión. La sorpresa fue saber que el intercambio entre Pestaña y Spottorno no fue oral, sino epistolar y que, además, la investigadora había conservado la carta del editor, fechada en 1997. En ella, de forma escueta pero clara, él afirma: «La traductora de "La metamórfosis" [*sic*] de Kafka creo que fue Margarita Nelken pero no teniendo constancia de ello cuando yo la reedité en las ediciones de la "Revista de Occidente" no se indicó nada». De modo que el testimonio al que aludía aquel lejano artículo cobra una nueva dimensión, al existir de él una prueba documental y evidenciarse que Spottorno no refirió de manera informal una mera conjetura o un vago recuerdo, sino que puso negro sobre blanco el nombre de la traductora. Que no fuese del todo rotundo («creo que») puede explicarse tal vez como justificación, al haber omitido el nombre de Nelken no solo en 1945, sino también en las ediciones de Alianza.



JOSE ORTEGA SPOTTORNO
SIMONE KLEIN DE ORTEGA

Srª Dª Cristina Pestaña Castro Madrid, 8 Julio 97

Kakka Estimada amiga:

Contesto a su carta (sin fecha) que me acaba de llegar. La traductora de "La metamórfosis" de Kafka creo que fue Margarita Nelken pero no teniendo constancia de ello cuando yo la reedité en las ediciones de la "Revista de Occidente" no se indicó nada. Tambien le señalo que luego fue reeditada , tambien por mí, en 1966 en la coleccion "El Libro de Bolsillo" de "Alianza Editorial", edicion que fue luego varias veces reeditada.

Le aconsejo que vea la edición especial de esta obra que se ha hecho por "Alianza" con motivo de su Treinta Aniversario y que contiene muchos estudios y material gráfico. (La direccion de "Alianza" - que ya no dirijo ya- -es JUan Ignacio Luca de Tena, 15 Madrid (28027) .

Es cuanto puedo decirle en contestación a su pregunta. Le deseo mucho éxito con su tésis.

PS/Galo Saez era el nombre de la imprenta madrileña donde se imprimian los libros de la "Revista de Occidente " y la revista misma.

Carta de José Ortega Spottorno a Cristina Pestaña Castro.
(Se han eliminado los datos personales).

Algunos críticos han venido rechazando la atribución de *La metamorfosis* a Nelken por poco creíble, al no contarse con ningún otro indicio y dado que ella nunca la reclamó. Es el caso de García Ros, que se pregunta: «¿Por qué no reivindicó su autoría? ¿Por qué se editó como libro en 1945 sin nombre de traductor? ¿Acaso nadie sabía quién lo había traducido? Es obvio que alguien lo hizo, y que nunca dijo: "Esta traducción es mía"» (2017). Por su parte, Juan Fló argumentaba:

> Tal hipótesis, que solamente habla de una pura posibilidad, por otra parte colide con el hecho de que, exilada en México, colaboradora de *Cuadernos Americanos* —y seguramente mucho más al tanto de la producción editorial de Buenos Aires de lo que lo estaba el encerrado mundo de la España franquista […]— no dejó ningún testimonio que haya circulado en el mundo intelectual del exilio español acerca de la autoría de la traducción y de la indebida apropiación de la que habría sido objeto. (Fló, 2013: 221s.).

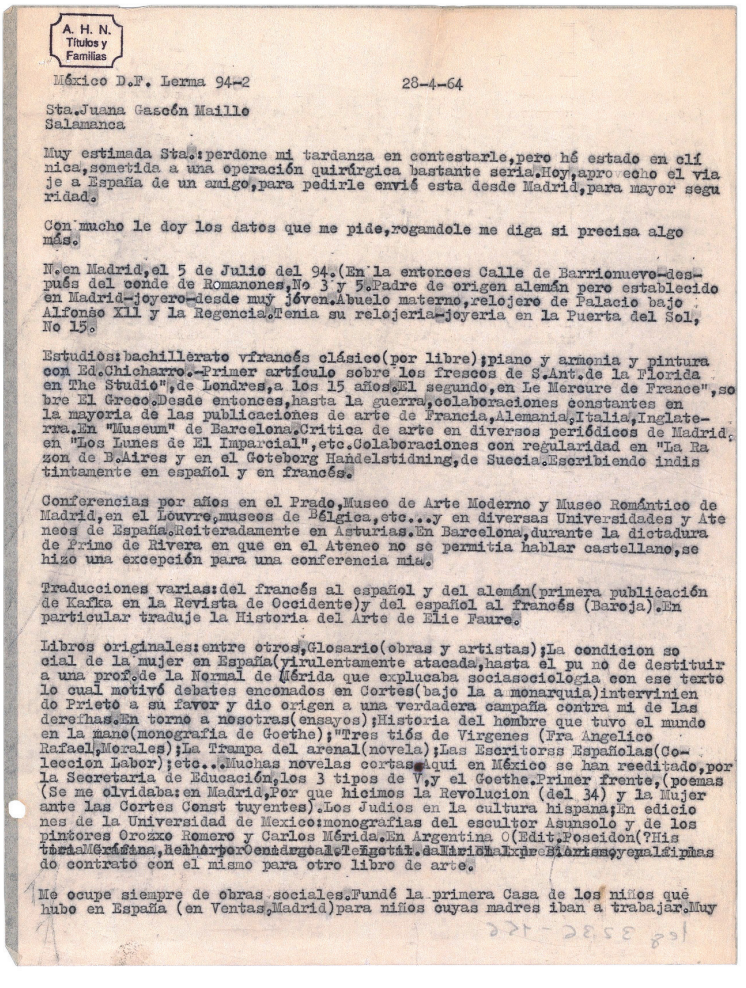
En la misma línea, Gargatagli opina que la «extraña popularidad» de la tesis de Nelken como traductora de Kafka «revela, una vez más, que el relato es más importante que los hechos. Porque, que se sepa, no hay hechos que confirmen el relato. […] Margarita Nelken sobrevivió tres décadas a aquella *Metamorfosis* de Losada y, que se sepa, nada dijo sobre ese libro» (Gargatagli, 2014).

Pero el hecho es que sí existe un testimonio tardío de la propia Nelken. Se encuentra en una carta de su archivo documental, custodiado actualmente en el Archivo Histórico Nacional de España. Fechada el 28 de abril de 1964, se trata de una respuesta a otra carta del 26 de marzo del mismo año, firmada por la estudiante Juana Cascón Maíllo, alumna de la Facultad de Leyes de la Universidad de Salamanca, quien pedía a Nelken información sobre su trayectoria para un estudio sobre las mujeres diputadas de la Segunda República.[6] Una Nelken mayor —«ya solo soy una mujer vieja, deshecha de dolor por la pérdida de mis hijos»— esboza su propia biografía a modo de apretado currículum.

En ese repaso a su vida y sus obras, incluía un breve pasaje (el sexto párrafo de la primera página) dedicado a su labor traductora: «Traducciones varias: del francés al español y del alemán (primera publicación de Kafka en la *Revista de Occidente*) y del español al francés (Baroja). En particular traduje la *Historia del Arte* de Elie Faure» (Nelken, 1964). De su amplia labor traductora, Nelken solo rescata tres traducciones: la primera de Kafka —parece referirse así a *La metamorfosis* y no a «Un artista del hambre» ni «Un artista del trapecio»—, su traducción al francés de Baroja (*Essais amoureux d'un homme ingénu*, París, F. Rieder et Cie., 1924)— y, ante

6 Aunque Margarita Nelken escribe «Gascón» en su respuesta, y ese es el apellido que tomó el Archivo Histórico Nacional para catalogar la correspondencia, lo cierto es que en la firma de la carta de Juana se lee más bien «Cascón», como observó Adriano Sofri (2018: 47). También aparece una C y no una G tanto en la firma como en el remite de su segunda carta a Nelken. Esta identidad cuadraría con una persona llamada «Juana Cascón Maíllo», estudiante de Derecho en Salamanca en aquellos mismos años, que aparece documentada en Maíllo y Vega (2007: 182).

todo —«en particular»— su traducción más ambiciosa, la de la *Historia del Arte* de Faure en cuatro volúmenes (Renacimiento, 1924-1928). Es curioso cómo da importancia a las mismas traducciones que había destacado, más de tres decenios atrás, en una entrevista para *El Socialista*, si bien entonces no nombraba a Kafka: «Traducciones he hecho infinidad de ellas: para la "Revista de Occidente", "La Historia del Arte", de Elie Faure, en cuatro tomos, y también, del español al francés, "La sensualidad pervertida", de Pío Baroja» (en Coca, 1931: 6).



A. H. N.
Títulos y
Familias

México D.F. Lerma 94-2 28-4-64

Sta.Juana Gascón Maillo
Salamanca

Muy estimada Sta.:perdone mi tardanza en contestarle,pero hé estado en clí
nica,sometida a una operación quirúrgica bastante seria.Hoy,aprovecho el via
je a España de un amigo,para pedirle envié esta desde Madrid,para mayor segu
ridad.

Con mucho le doy los datos que me pide,rogandole me diga si precisa algo
más.

N.en Madrid,el 5 de Julio del 94.(En la entonces Calle de Barrionuevo-des-
pués del conde de Romanones,Nº 3 y 5.Padre de origen alemán pero establecido
en Madrid-joyero-desde muy jóven.Abuelo materno,relojero de Palacio bajo
Alfonso XII y la Regencia.Tenia su relojeria-joyeria en la Puerta del Sol,
Nº 15.

Estudios:bachillerato vfrancés clásico(por libre);piano y armonia y pintura
con Ed.Chicharro.-Primer artículo sobre los frescos de S.Ant.de la Florida
en The Studio",de Londres,a los 15 años.El segundo,en Le Mercure de France",so
bre El Greco.Desde entonces,hasta la guerra,colaboraciones constantes en
la mayoria de las publicaciones de arte de Francia,Alemania,Italia,Inglate-
rra.En "Museum" de Barcelona.Critica de arte en diversos periódicos de Madrid,
en "Los Lunes de El Imparcial",etc.Colaboraciones con regularidad en "La Ra
zon de B.Aires y en el Goteborg Handelstidning,de Suecia.Escribiendo indis
tintamente en español y en francés.

Conferencias por años en el Prado,Museo de Arte Moderno y Museo Romántico de
Madrid,en el Louvre,museos de Bélgica,etc...y en diversas Universidades y Ate
neos de España.Reiteradamente en Asturias.En Barcelona,durante la dictadura
de Primo de Rivera en que en el Ateneo no se permitia hablar castellano,se
hizo una excepción para una conferencia mia.

Traducciones varias:del francés al español y del alemán(primera publicación
de Kafka en la Revista de Occidente)y del español al francés (Baroja).En
particular traduje la Historia del Arte de Elie Faure.

Libros originales:entre otros,Glosario(obras y artistas);La condicion so
cial de la mujer en España(virulentamente atacada,hasta el pu no de destituir
a una prof.de la Normal de Mérida que explicaba sociasociología con ese texto
lo cual motivó debates enconados en Cortes(bajo la a monarquia)intervinien
do Prieto a su favor y dio origen a una verdadera campaña contra mi de las
derechas.En torno a nosotras(ensayos);Historia del hombre que tuvo el mundo
en la mano(monografía de Goethe);"Tres tiós de Virgenes (Fra Angelico
Rafael,Morales);La Trampa del arenal(novela);Las Escritorss Españolas(Co-
leccion Labor);etc...Muchas novelas cortas.Aquí en México se han reeditado,por
la Secretaria de Educación,los 3 tipos de V,y el Goethe.Primer frente,(poemas
(Se me olvidaba:en Madrid,Por que hicimos la Revolucion (del 34) y la Mujer
ante las Cortes Const tuyentes).Los Judios en la cultura hispana;En edicio
nes de la Universidad de Mexico:monografias del escultor Asunsolo y de los
pintores Orozxo Romero y Carlos Mérida.En Argentina O(Edit.Poseidon(?His
toria[illegible]

Me ocupe siempre de obras sociales.Fundé la primera Casa de los niños qué
hubo en España (en Ventas,Madrid)para niños cuyas madres iban a trabajar.Muy

Primera página de la carta de Margarita Nelken (AHN, DIVERSOSTITULOS_FAMILIAS, 3236, N.156).

No parece verosímil que, a esas alturas de su vida, Nelken tuviese ningún motivo para arrogarse una traducción que no hubiese realizado. Este documento es, por tanto, una pieza clave para determinar la autoría del primer texto de Kafka que se publicó en lengua española. Lo cierto es que su conocimiento no es nuevo, pero no ha trascendido lo suficiente. Y ello pese a que hace ya casi tres décadas que la especialista en la figura de Nelken Josebe Martínez lo incluyó en su monografía *Margarita Nelken (1896-1968)* (1997: 15-19). La bibliografía general e histórica sobre Nelken, así como las ediciones de su obra literaria, sí suelen tener en cuenta estas declaraciones —reproducidas por Martínez en alguna otra ocasión (2007: 52-55)—, pero han pasado inadvertidas a los estudios sobre Kafka y su recepción.

Fundamental para que esto cambie está siendo el acceso online a la tesis doctoral sobre Nelken de Trinidad Barbero Reviejo (2015), disponible en el *Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona*, que remite a la biografía de Josebe Martínez y se refiere a la traducción de Kafka. Posteriormente, han tenido en cuenta el testimonio de Nelken el editor Josep Mengual (2019) en su estimable blog *Negritas y cursivas* y, más detenidamente, Adriano Sofri en *Una variazione di Kafka* (2018), librito delicioso y exhaustivo que apenas ha tenido repercusión en España por estar publicado en Italia y en italiano.

Junto a los testimonios de Ortega Spottorno y de la propia traductora, la actividad de Nelken de aquella época resulta coherente con haber traducido el texto de Kafka para la revista de Ortega y Gasset. Fue en torno a 1925 cuando se publicaron la mayoría de sus libros traducidos (Barbero, 2015: 132), es decir, precisamente el momento en que apareció *La metamorfosis*. El mismo año salieron en la Editorial Revista de Occidente dos obras vertidas del alemán por Nelken, según figura explícitamente en la portada: *La prodigiosa isla de las damas: historia de un archipiélago imaginario*, de Gerhart («Gerardo») Hauptmann y *La decadencia del mundo antiguo: seis conferencias*, de Ludo Moritz Hartmann. Este último libro abría la colección Historia Breve, cuyo segundo número, aparecido el año siguiente, sería otra traducción de Nelken: la *Historia de la República romana* de Arthur Rosenberg. Ortega Spottorno decía sobre aquella primera época de la editorial: «La mayor parte de esos libros fueron traducciones y realmente se fue formando una especie de "escuela de traductores" de la *Revista de Occidente*. Entre los más asiduos y valiosos debemos citar a Manuel García Morente, J. A. [*sic*] Pérez Bances,[7] José Gaos, Margarita Nelken y el propio Fernando Vela» (2002: 322).

7 En realidad, José Ramón Pérez Bances.

Otras traducciones de Nelken salieron en 1925 en distintas editoriales. En Biblioteca Nueva vieron la luz nada menos que tres: *La reencarnada: novela ocultista* de Franz Spunda, *Anatole France en zapatillas* de Jean-Jacques Brousson y, en traducción indirecta a partir del alemán no exenta de polémica (véase Barbero, 2015: 132), la versión completa de *De profundis* de Oscar Wilde, bajo el título *La tragedia de mi vida*. Además, Nelken vio publicadas el mismo año sus traducciones de *La cultura romana* de Theodor Birt en Calpe y de *Dominique* de Eugène Fromentin en Librería y Editorial Madrid. En aquel entonces acometió a su vez su empresa traductora más ambiciosa, la de la *Historia del arte* de Elie Faure en cuatro volúmenes (Renacimiento, 1924-1928), autor del que también tradujo su ensayo *Cervantes* (Cuadernos Literarios, 1926). Por otra parte, en 1924 había aparecido su citada versión francesa de *La sensualidad pervertida: ensayos amorosos de un hombre ingenuo en una época de decadencia*, de Pío Baroja.

A la vista está que fue una época de enorme efervescencia traductora. Nelken se encontraba en un período extraordinariamente fructífero en distintos ámbitos: paralelamente a la traducción, ejercía como crítica de arte, colaboraba en prensa, publicaba narrativa y pronunciaba discursos y conferencias. Con la llegada de la Segunda República priorizó su actividad política, aunque no dejaría de traducir, de forma más ocasional, a lo largo del resto de su vida.

Surge la pregunta de quién decidió publicar a Kafka en *Revista de Occidente*. Trinidad Barbero (2015: VII) asegura que fue Manuel García Morente quien encargó el trabajo a Nelken, pero no indica su fuente. Ciertamente, este filósofo, traductor de ensayos del alemán y colaborador de la *Revista de Occidente* fue el responsable de su editorial hasta 1934 y sería él quien solicitara las traducciones de los libros. Años después, ella recordaba que hubo de verter la obra de Hauptmann *Die Insel der großen Mutter* «para complacer a García Morente, cuando este dirigía las publicaciones de "La Revista de Occidente"» (Nelken, 1947: 124).[8] Sin embargo, que Morente tuviese a su cargo las publicaciones en forma de libro no implica que gestionase también la revista. Como sugieren Pilar Benito y Luis Fernando Moreno Claros (2016: 60), el encargo pudo partir de Fernando Vela, o bien del propio Ortega, aunque la traducción pudo también ser ofrecida a la revista por quien la realizó. Este es un asunto que, al menos por el momento, permanece sin aclarar.

8 Curiosamente, en 1947 Nelken se refiere a la obra de Hauptmann como *La isla de la gran madre*, cuando el libro se había publicado con el título *La prodigiosa isla de las damas*. Quizá mostraba así su disconformidad con la decisión editorial con respecto al título. Quién sabe si la elección de *La metamorfosis* para *Die Verwandlung* de Kafka no fue también una cuestión editorial.

Independientemente de quién tomase la iniciativa, varios elementos apuntan claramente a Margarita Nelken como autora de la primera traducción de *La metamorfosis* en lengua española. El hecho de no haber reclamado su autoría puede deberse a muchos factores: la situación bélica cuando se publicó por primera vez la edición de Losada, el exilio y el hecho de que la traducción no fuese su tarea principal. Además, de entre sus traducciones, Nelken parece valorar ante todo la *Historia del Arte* de Elie Faure, monumental por su extensión y de especial interés para ella en cuanto al tema. Por último, como subraya Adriano Sofri (2018: 51), negar que la traducción anónima de 1925 sea obra de Margarita Nelken implica creer que tanto ella como Borges mintieron, lo cual resulta poco verosímil.

Aunque menores, comienza a haber ediciones que atribuyen explícitamente la traducción de *Die Verwandlung* a Margarita Nelken. Es el caso de las de la editorial madrileña Aldevara (2009 y 2011) y de una edición escolar argentina de distribución no comercial, donde se dice: «Tomamos y actualizamos la traducción de Margarita Nelken, escritora y militante española» (en Kafka, 2019: 8). Por otro lado, en el catálogo de la exposición sobre la *Revista de Occidente* con motivo de su centenario, su comisario Juan Manuel Bonet afirmaba sobre *La metamorfosis* de 1925: «como suele suceder en la revista, no consta de quién es la versión, pero hoy se sabe que es de Margarita Nelken» (Bonet, 2023: 54). Por último, vienen difundiendo la autoría de Nelken las profesoras de la Universidad de Málaga Rocío García Jiménez y Livia García Aguiar. Así lo han hecho en sendos coloquios impulsados por el Centro Andaluz de las Letras, en Málaga en 2023 y en la Universidad de Sevilla en 2025.

Paralelamente, persiste la atribución a Borges de la mano de la editorial Losada, que continúa exhibiéndola desde la cubierta de sus ediciones de *La metamorfosis*, además de adjudicarle las tres narraciones procedentes de la *Revista de Occidente* en sus *Relatos completos* de Kafka.[9] Al sempiterno nombre de Borges se está sumando en los últimos años el de Ramón María Tenreiro, defendido con vehemencia como traductor de *La metamorfosis* por José María Paz Gago, que lo presenta como «el único posible autor de esta versión pionera» (2023: 20; 2024: 61). Dio a conocer su tesis desde el diario *ABC* en 2022, con una serie de argumentos que desarrollaría en

9 Así puede observarse en la página web de la editorial: Losada, «Kafka, Franz», www.editoriallosada.com/autor/kafka-franz. No es extraño que se siga dando por buena una autoría tantas veces reiterada por una editorial de prestigio. Sorprende algo más que el error alcance al ámbito académico e incluso a una edición crítica —*La transformación y otros relatos* de Cátedra—, que retrasa notablemente el inicio del interés hispánico por Kafka y atribuye a Borges, junto a la versión de Losada, «la incorrecta traducción del término alemán "Verwandlung" por "metamorfosis"» (Camargo y Kretschmar, 2011: 137).

un artículo académico un año posterior, el cual ha tenido a su vez eco en la prensa gallega, en un texto titulado sin ambages: «Tenreiro, primer traductor de Kafka» (F., 2023). Además, en el año del centenario de la muerte de Kafka, la propia *Revista de Occidente* dio voz a esta teoría (Paz Gago, 2024). [10]

La atribución a Tenreiro se basa, en primer lugar, en que «se ocupaba en *Revista de Occidente* de la literatura alemana» y «era su más autorizado traductor en la época», junto con García Morente en el ámbito de la filosofía (Paz Gago, 2023: 21). Sin embargo, con la Editorial Revista de Occidente colaboraban numerosos traductores de alemán que pudieron hacerse cargo de *Die Verwandlung* (véase López Campillo, 1972: 257). El grueso de la argumentación de Paz Gago se apoya en coincidencias estilísticas entre *La metamorfosis* de 1925 y otras traducciones de Tenreiro. Pero lo que presenta como «pruebas textuales» o «coincidencias textuales […] que sirven de prueba irrefutable» (2023: 23, 25) no son sino usos propios del discurso escrito de aquella época, localizables, al menos en parte, también en la obra de Nelken. Así, el empleo de pronombres enclíticos, reconocible desde la famosa primera frase de *La metamorfosis* —«Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, *encontróse* en su cama convertido en un monstruoso insecto» (Kafka, 1925: 273)—, es habitual en Nelken y está también presente —por poner tan solo un ejemplo— en el arranque de su narración *Una historia de adulterio*: «Pepe Rubio *repantingóse* voluptuosamente» (en Thon, 2010: 128; las cursivas son mías). Revisando sus novelas cortas (en Thon, 2010), se encuentran en la prosa de Nelken, además, otras de las pretendidas huellas lingüísticas de la autoría de Tenreiro: la conjunción adversativa *empero*,[11] la forma separada *en seguida* frente a *enseguida*,[12] la locución adverbial *al punto*,[13] el uso de *harto* con valor adverbial,[14] el empleo de *lindo* en lugar de *bello* o *hermoso,* aplicado tanto a personas como a cosas,[15] y la expresión *ser menester*.[16] Por lo

10 Fue este el estímulo que me llevó a divulgar la carta de Nelken cuanto antes, sin esperar a la publicación de estas páginas, desde la revista *Letras Libres* y la propia *Revista de Occidente* (Martínez Salazar, 2024 y 2025).

11 Cf. 129, 134, 157, 164, 195, 257, 264, 268, 272.

12 Cf. 134, 150, 161, 158, 183, 235, 252.

13 En pasajes como los siguientes: «tropezando al punto su vista con otro» (128), «desvanecióse al punto» (141), «recobrada al punto su ecuanimidad» (163), «se corrige al punto» (196), «vuelve al punto en cueros vivos» (246), «el trabajo interrumpiose al punto» (250).

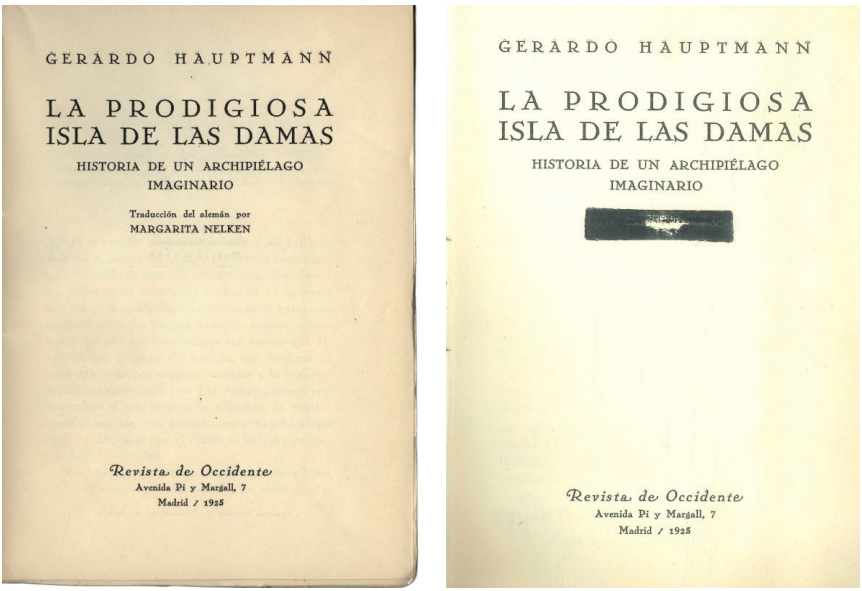
14 En: «animó al ya harto animado don Faustino» (190), «ojos harto tiernos» (164), «harto distante» (148), «ochentón harto despabilado» (258).

15 Como, por ejemplo, «una linda muchacha» (166) y «aquel lindo pueblecito» (216).

16 «No le fue menester, para llevar a cabo su propósito, vencer ninguna resistencia» (257).

tanto, tratándose de rasgos comunes, no son indicios —ni mucho menos, pruebas— que permitan identificar la autoría de *La metamorfosis*.

Aunque largamente oscurecida por el peso de otras atribuciones, las pruebas presentadas permiten confirmar la idea «tan atractiva y romántica de que una intelectual de sangre judía fuera la primera persona que tradujo al castellano tan emblemático relato del también judío Franz Kafka» (Benito y Moreno, 2016: 61). Significativamente, este caso se suma a otros en los que el nombre de Margarita Nelken sufrió la violencia de ser literalmente tachado o eliminado de sus traducciones, por motivos ideológicos, según ha puesto de manifiesto Ana Manero (2023) con muestras de la *Historia del Arte* de Faure conservada en la Biblioteca Nacional y he podido confirmar en un ejemplar de *La prodigiosa isla de las damas* de Hauptmann.



Portada de un ejemplar íntegro (Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda) frente a un ejemplar con la atribución de la traducción a Margarita Nelken tachada (colección particular).

Es fácil suponer que estos no son los únicos casos. En un artículo de título significativo, «Los caníbales de la cultura», la propia Nelken denunciaba cómo se reeditó su ensayo *Las escritoras españolas*: «aparece sin nombre alguno de autor en ninguna de sus dos cubiertas: simplemente firmada M. N. en el índice que completa el libro» (s. a.: 2). En este contexto

político, no es de extrañar que no se mencionase el nombre de Nelken en las ediciones de Kafka aparecidas durante el franquismo.

La metamorfosis de 1925 es, con sus adaptaciones y derivados, la versión más longeva y una de las más difundidas de esta obra de Kafka en lengua española.[17] Parte de la crítica se sorprendía de que Margarita Nelken no hubiese reclamado su autoría de una traducción tan difundida, pionera más allá de los límites de España e incluso del ámbito hispánico, hasta el punto de convertir su silencio en un argumento en su contra. Pero en su tortuosa existencia Nelken tenía otras prioridades: vivió intensamente la política y la guerra civil, fue perseguida y difamada, pasó buena parte de su vida en el exilio, sufrió la pérdida de sus dos hijos y tuvo como primera vocación y orientación profesional el arte. Además, como se ha mostrado, no es cierto que nunca se atribuyese la traducción de *Die Verwandlung*, aunque lo hiciera de forma tardía, telegráfica y privada. En este asunto, Nelken pareció comportarse como una sirena kafkiana (y cito, para concluir, las palabras de Kafka en traducción, esta vez sí, de Jorge Luis Borges): «sucede que las sirenas disponen de un arma más terrible aún que su canto. Es su silencio» (Kafka, 1946: 15).

Bibliografía

Ayala, Francisco y Miguel Fernández-Braso (2016). *Una conversación literaria (Madrid, 1970)*. Granada: Fundación Francisco Ayala / Universidad de Granada.

Barbero Reviejo, Trinidad (2015). *Margarita Nelken (Madrid 1894, México D. F. 1968): compromiso político, social y estético*. [Tesis doctoral]. Dir. María José Sánchez-Cascado Blanco. Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Hispànica. http://hdl.handle.net/10803/295840.

Barrios, Nuria (2022). *La impostora: cuaderno de traducción de una escritora*. 3.ª ed. Madrid: Páginas de Espuma.

Benito Olalla, Pilar, y Luis Fernando Moreno Claros (2016). «Nota sobre la traducción». En: Franz Kafka. *La transformación*. Girona: Atalanta, 59-66.

Borges, Jorge Luis (1983). «Un sueño eterno». En: «1883-1983: Centenario del nacimiento de Franz Kafka». *El País*, 3 de julio, 1-3.

Bonet, Juan Manuel (2023). «Divagaciones occidentales: *Revista de Occidente* 1923-1936 mes a mes». En Revista de Occidente *o la modernidad*

17 Para el caso de España, véase Cadera (2017 y 2022).

española. Madrid: Biblioteca Nacional de España / Acción Cultural Española (AC/E) / Fundación Ortega-Marañón, 19-141.

Cadera, Susanne M. (2017). «Franz Kafka's *Die Verwandlung* and its Thirty-One Spanish Translations». En: Cadera, Susanne M.; Walsh, Andrew Samuel (eds.). *Literary Retranslation in Context*. Oxford *et al.*: Peter Lang, 169-194.

Cadera, Susanne M. (2022). «Canonical Translation and Retranslation. The Example of Franz Kafka's *Metamorphosis* in Spain». En: Cadera, Susanne M.; Walsh, Andrew Samuel (coords.). *Retranslation and Reception: Studies in a European Context*. Leiden: Brill, 66-85.

Caeiro, Oscar (1979). «Hispania». En: Hartmut Binder (ed.). *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. *Band 2. Das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart: Alfred Kröner, 704-721.

Camargo, Ángeles, y Bernd Kretschmar (2011). «Introducción». En Franz Kafka, *La transformación y otros relatos*. Madrid: Cátedra, 7-144.

Coca (1931). «La camarada Margarita Nelken nos habla de su obra literaria, del Socialismo y de la República y sus problemas». *El Socialista*: *Órgano Central del Partido Obrero*, núm. 7042, 4 de septiembre, 6. Hemeroteca de la Fundación Pablo Iglesias, https://fpabloiglesias.es/wp-content/uploads/hemeroteca/ElSocialista/1931/9-1.931/7042.pdf.

Ena Bordonada, Ángela (2000). «Introducción». En: Nelken, Margarita. *La trampa del arenal*. Madrid: Castalia, 7-67.

F., X. (2023). «Tenreiro, primer traductor de Kafka». *La Voz de Galicia*, 24 de diciembre, https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2023/12/24/tenreiro-primer-traductor-kafka/0003_202312E24P43992.htm.

Fló, Juan (2013). «Jorge Luis Borges traductor de *Die Verwandlung* (Fechas, textos, conjeturas)». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 42, 215-240, https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2013.v42.43665.

Garbisu Buesa, Margarita (2015). «En el centenario de *La metamorfosis* (¿o de *La transformación*?)». *El Trujamán: Revista diaria de traducción*, 18 de noviembre, https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_15/18112015.htm.

García Ros, Beatriz (2017). «Samsa transformado». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 799, enero, 120-122.

Gargatagli, Marietta (2014). «¿Y si *La metamorfosis* de Borges fuera de Borges?». *El Trujamán: Revista Diaria de Traducción*. 10 de enero, 24 de enero, 10 de febrero, 24 de febrero y 17 de marzo. https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_14/10012014.htm.

Gascón [Cascón] Maíllo, Juana (1964). «Correspondencia de Juana Gascón Maillo a Margarita Nelken». *Archivo de Margarita Nelken Mansberger*.

España, Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, DIVERSOS-TITULOS_FAMILIAS, 3236, N.155.

Gracia, Jordi (2014). *José Ortega y Gasset*. Madrid: Taurus.

Hernández, Isabel (2015). «Tocar a un clásico». Babelia. 25 de abril. https://elpais.com/cultura/2015/04/22/babelia/1429701387_466414.html.

Hernández, Isabel (2024). «¿Retrasados o pioneros? El caso de *La metamorfosis* de Kafka al español como ejemplo». *1611: Revista de Historia de la Traducción*, núm. 18, https://raco.cat/index.php/1611/article/view/433925.

Kafka, Franz (1925). «La metamorfosis». *Revista de Occidente*, núm. 24, junio, 273-306.

Kafka, Franz (1946). «El silencio de las sirenas». *Anales de Buenos Aires*, núm. 6, junio, 15-16.

Kafka, Franz (2009). *Obras selectas de Franz Kafka: La Metamorfosis y El Proceso*. Trad. Margarita Nelken Mansberger. Madrid: Aldevara.

Kafka, Franz (2011). *La Metamorfosis / The Metamorphosis*. Libros Bilingües. Madrid: Aldevara.

Kafka, Franz (2019). *La metamorfosis*. Trad. Margarita Nelken. Colección Redes de Tinta. Santa Fe: Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe.

Kafka, Franz (2024). *Briefe und Tagebücher*. Werner Haas (ed.). https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/. (16.12.2024)

López Campillo, Evelyn (1972). *La Revista de Occidente y la formación de minorías: 1923-1936*. Madrid: Taurus.

Llovet, Jordi (2003). «Notas a "La transformación"». En: Kafka, Franz. *Obras completas: Narraciones y otros escritos*. Vol. 3. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 986-1003.

Maíllo, Florencio, y Bienvenido Vega (2007). *Identidades: catálogo.* Texto, catalogación, documentación, estudio y digitalización del archivo del fotógrafo Bienvenido Vega: Florencio Maíllo. Comisario: Fabio Rodríguez de la Flor. Salamanca: Diputación de Salamanca.

Manero García, Ana (2023). «Margarita Nelken: ¿un caso de censura catalográfica?». *El Blog de la BNE*, 4 de agosto, https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/margarita-nelken-caso-censura-catalografica.

Martí Marco, María Rosario (2025). «Kafkiana: en el centenario de la muerte del autor (1924-2024)». *Recensión: Revista Internacional de Ciencias Humanas y Crítica de Libros*, núm. 13, enero-junio, https://revistarecension.com/2024/12/27/kafkiana-en-el-centenario-de-la-muerte-del-autor-1924-2024/.

Martínez Gutiérrez, Josebe (1997). *Margarita Nelken (1896-1968)*. Madrid: Ediciones del Orto.

Martínez Gutiérrez, Josebe (2007). *Exiliadas: escritoras, Guerra civil y memoria*. [Mataró, Barcelona]: Montesinos.

Martínez Salazar, Elisa (2024). «El testimonio de Margarita Nelken como primera traductora de Kafka al español». *Letras Libres*, 10 de julio, https://letraslibres.com/literatura/el-testimonio-de-margarita-nelken-como-primera-traductora-de-kafka-al-espanol/10/07/2024/.

Martínez Salazar, Elisa (2025). «Cien años de *La metamorfosis* de Kafka (y Margarita Nelken)». *Revista de Occidente*, núm. 529, 101-109.

Mengual Catalá, Josep (2019). «La traductora Margarita Nelken (con Borges al fondo)». *Negritas y cursivas: libros e historia editorial* [blog], 22 de marzo, https://negritasycursivas.wordpress.com/2019/03/22/la-traductora-margarita-nelken-con-borges-al-fondo/.

Nelken, Margarita (s. a). «Los caníbales de la cultura». *Archivo de Margarita Nelken Mansberger*. España, Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, DIVERSOS-TITULOS_FAMILIAS, 3245, N.14.

Nelken, Margarita (1947). *Presencias, evocaciones*. Texto mecanografiado. *Archivo de Margarita Nelken Mansberger*. España, Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, DIVERSOS-TITULOS_FAMILIAS, 3244, N. 4.

Nelken, Margarita (1964). «Correspondencia de Margarita Nelken a Juana Gascón Maillo [*sic*]». *Archivo de Margarita Nelken Mansberger*. España, Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, DIVERSOS-TITULOS_FAMILIAS, 3236, N.156.

Ocampo, Victoria (2014). *Diálogo con Borges*. Buenos Aires: El Ateneo / Sur.

Ortega Spottorno, José (1997). Carta a Cristina Pestaña Castro. Madrid, 8 de julio. Archivo privado de Cristina Pestaña Castro.

Ortega Spottorno, José (2002). *Los Ortega*. Madrid: Taurus.

Paz Gago, José María (2022). «La vía española de Franz Kafka». *ABC*, 11 de agosto, https://www.abc.es/opinion/jose-maria-paz-gago-espanola-franz-kafka-20220811194315-nt.html#.

Paz Gago, José María (2023). «Kafka en España: Ramón María Tenreiro, autor de la primera traducción de *La metamorfosis* a una lengua extranjera». *Svět Literatury*, núm. 11, 19-28, https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.2.

Paz Gago, José María (2024). «Primera traducción de un texto de Kafka a una lengua extranjera: *La metamorfosis* de *Revista de Occidente*». *Revista de Occidente*, núm. 517, junio, 59-68.

Perednik, Gustavo Daniel (2012). *Kafkania: un recorrido por el mundo de Kafka*. Montevideo: Universidad ORT Uruguay.

Pestaña Castro, Cristina (1999). «¿Quién tradujo por primera vez *La metamorfosis* de Franz Kafka al castellano?». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 11, marzo-junio.

Reid, Alastair (1983). «Kafka: The Writer's Writer. Conversation with a Writer». *Journal of the Kafka Society of America*, núm. 7: 2, diciembre, 20-27.

Ródenas de Moya, Domingo (2023). *El orden del azar: Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona: Anagrama.

Sofri, Adriano (2018). *Una variazione di Kafka*. Palermo: Sellerio.

Sorrentino, Fernando (1998). «El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 10, noviembre de 1998-febrero de 1999.

Sorrentino, Fernando (1999). «Borges y *Die Verwandlung*: algunas precisiones adicionales». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 12, julio-octubre.

Thon, Sonia (2010). *Una posición ante la vida: la novela corta humorística de Margarita Nelken*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Torre, Guillermo de (1934). «Conmemoración del extraño Franz Kafka». *Luz*, 27 de julio, 8s.

Vega Cernuda, Miguel Ángel (2021). «Kafka, Franz». En: Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Portal de Historia de la traducción en España, https://phte.upf.edu/dhte/aleman/kafka-franz/.

Las autoras y los autores

Yvonne Al-Taie, *Priv.-Doz.* Dra., estudió Historia del Arte, Literatura Alemana Moderna y Contemporánea y Teología Sistemática en la Universidad del Sarre y en el Trinity College de Dublín. Se doctoró en 2012 con una tesis sobre «Tropus und Erkenntnis. Sprach- und Bildtheorie der deutschen Frühromantik» en la Universidad Friedrich Schiller de Jena. Desde 2011 es asistente de investigación en la Christian-Albrechts-Universität de Kiel. Habilitación en 2020 con una tesis sobre «Poética de la incomprensibilidad». Yvonne Al-Taie ha sido becaria y profesora visitante en la Universidad de Yale, la Universidad de Saarland, la Klassik Stiftung Weimar, la Universidad de Berna y el Alfried Krupp Wissenschaftskolleg de Greifswald. Su monografía «Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der *obscuritas* als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan», Paderborn: Brill | Wilhelm Fink 2022, fue galardonada con el Premio Elise Reimarus de la Academia de Ciencias y Humanidades de Hamburgo.

Marc Arévalo Sánchez, Dr. phil., es profesor asociado en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y de Estudios ingleses de la Universidad de Barcelona. En 2023, se doctoró en la misma universidad con una tesis sobre la recepción del mito de Antígona en las literaturas de posguerra y exilio en España y Alemania. Su investigación se centra en la literatura en lengua alemana desde el siglo xix hasta la actualidad, así como en las relaciones literarias hispano-germánicas. Algunas de sus publicaciones recientes son «Georg Büchners *Leonce und Lena* und *Woyzeck*. Zur Rolle des Grotesken bei der Schilderung gesellschaftlicher Verhältnisse». En: *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies* 10 (2020), 117-147, «'Amo mi exilio'. Zu María Zambranos ambivalenter Exilauffassung». En: Siguan, Marisa; Vilar, Loreto y Rosa Pérez Zancas (eds.). *Schreiben im eigenen Zimmer*. Berlín: Peter Lang 2024, 155-168.

Juan de Miquel es investigador predoctoral en la Universidad Pompeu Fabra, donde está llevando a cabo, gracias a una ayuda FPU, una tesis doctoral acerca de los conceptos de traducción y lengua materna en las obras de Kafka y Derrida. Es graduado en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona y máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento por la UPF. Ha publicado en revistas como *452ºF* y *Aurora*.

Papeles del «Seminario María Zambrano». Al margen de la academia, también ha sido traductor literario y audiovisual.

Carolin Duttlinger es catedrática de Literatura y Cultura Alemanas en la Universidad de Oxford y miembro del Wadham College de Oxford. Desde 2009 es codirectora del Oxford Kafka Research Centre. Como tal, dirige actualmente un proyecto de investigación de tres años de título «Las comunidades transformadoras de Kafka». Entre sus principales intereses de investigación se cuentan la literatura alemana desde el siglo xix hasta la actualidad, la filosofía y la historia intelectual, especialmente Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt, la literatura y los medios visuales, en particular la fotografía. Algunas de sus publicaciones son: *Kafka and Photography* (Oxford University Press, 2007); *Walter Benjamins anthropologisches Denken* (Coed., Rombach Litterae, 2012); *The Cambridge Introduction to Franz Kafka* (Cambridge University Press, 2013); *Kafkas 'Betrachtung': Neue Lektüren* (Ed., Rombach Litterae, 2014); *Franz Kafka in Context* (Ed., Cambridge University Press, 2017); Attention *and Distraction in Modern German Literature, Thought, and Culture*. (Oxford University Press, 2022).

Joan Ferrarons i Llagostera és llicenciat en traducció, màster en filosofia i doctor en estudis interculturals. Ha portat al català autors com Theodor W. Adorno, Byung-Chul Han, Hermann Hesse, Siegfried Lenz, Friedrich Nietzsche, W. G. Sebald, Patrick Süskind o Bertha von Suttner. De Kafka ha traduït *Carta al pare*, el volum de relats *Paràboles i paradoxes* i *El castell*, que l'any 2020 va merèixer el V Premi Montserrat Franquesa de Traducció. També ha anostrat *A passes cegues per la terra* de Leib Ròkhman, la primera novel·la traduïda directament de l'ídix al català. És professor lector del Pla Serra Húnter a la Facultat de Traducció i Interpretació de la UAB i forma part del Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània. Fruit de la seva recerca, recentment ha publicat el volum *La traducció dels noms propis: una aproximació teòrica i pràctica*. (Vic, 2024)

Isabel Hernández es catedrática de Literatura alemana en la Universidad Complutense de Madrid, donde se doctoró con una tesis sobre el concepto de «patria» en la literatura alemana contemporánea, ejemplificado en el análisis de la obra del escritor suizo Gerold Späth. Sus campos de investigación son principalmente la literatura suiza en lengua alemana, la literatura alemana de los siglos xix y xx, la literatura comparada y la traducción literaria.

Ha participado en numerosos proyectos de investigación financiados y es autora de múltiples estudios sobre distintos periodos y géneros de las letras alemanas, así como de numerosas traducciones de autores de lengua alemana de diferentes épocas. Ha sido profesora invitada en diversas universidades europeas y americanas. Es también editora de *la Revista de Filología Alemana* y directora del grupo de investigación INTRAL, dedicado al estudio de la traducción literaria en sus diferentes manifestaciones. Forma parte del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores (IULMyT), del que fue directora de 2009 a 2018.

Jordi Jané-Lligé és llicenciat en filologia catalana per la UAB (1990) i doctor en traducció per la UPF (2006) amb una tesi sobre la recepció a Espanya de l'obra de Heinrich Böll. Actualment és professor agregat del departament de Filologia Anglesa i de Germanística de la UAB, on exerceix la docència des de 2008. També és coordinador i professor del Màster en Estudis Teatrals de la UAB i membre del Grup de Traducció Catalana Contemporània. Tradueix al català i al castellà; ha traduït obres d'Elfriede Jelinek, Gerhard Meier, Andrea Maria Schenkel, Johanna Adorján, Charlotte Roche, Saša Stanisič o Iris Hanika. Els seus interessos de recerca se centren en els estudis de recepció, traducció i adaptació literària, especialment de literatura alemanya en l'àmbit català, així com en l'elaboració d'un mètode d'anàlisi de traduccions, aspectes que ha desenvolupat en nombrosos articles i ponències.

Adan Kovacsics (1953, Santiago de Chile), traductor y escritor, ha traducido al español fundamentalmente a autores austríacos y húngaros, tales como Karl Kraus, Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Imre Kertész o László Krasznahorkai, también a clásicos de la literatura en lengua alemana como Goethe, Schiller o Franz Kafka. Recibió el Premio Nacional de Traducción del Ministerio de Cultura de España y el Premio Nacional de Traducción Literaria de Austria, ambos en 2010; el Gran Premio «Balassi» de Hungría, en 2017; y el Premio Straelen de Traducción de Alemania, en 2022. Es autor de *Guerra y lenguaje* (2007), *Karl Kraus en los últimos días de la humanidad* (2015), *El vuelo de Europa* (2016), *Las leyes de la extranjería* (2019), *El destino de la palabra* (2025) y *Acaece, sin embargo, lo verdadero* (2025). Es miembro de la Academia Alemana de la Lengua y la Literatura.

Daniel López Fernández es doctorando en el programa «Lenguas, Literaturas, Culturas y sus Aplicaciones» de la Universitat de València,

donde trabaja como Personal Investigador en Formación gracias a una subvención de la Conselleria de Educación, Universidades y Empleo. En la misma universidad cursó el Máster en Investigación en Lengua y Literatura y el grado de Lenguas Modernas y sus Literaturas con especialidad de lengua y literatura alemana. Forma parte del grupo de investigación RIALE (Relaciones Interculturales Alemania-España) de la UV. Su tesis doctoral, dirigida por la profesora Isabel Gutiérrez Koester, se centra en la representación del mundo laboral neoliberal y postfordista en la narrativa alemana contemporánea. Junto a esta línea temática ha realizado otras investigaciones diversas sobre biopolítica y literatura, animal studies, humanidades medioambientales o cine alemán.

Elisa Martínez Salazar es profesora del Área de Filología Alemana de la Universidad de Zaragoza. De formación hispanista, sus investigaciones se centran en la difusión de Kafka en lengua española. Se doctoró con la tesis *La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)* y es autora, junto con Julieta Yelin, del libro *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Ha intervenido en encuentros sobre Kafka organizados por diversas instituciones, tales como la *Deutsche Kafka-Gesellschaft*, la *Kafka Society of America*, la Universidad Carolina de Praga, la Sociedad Goethe en España y el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores (UCM). También ha participado en monográficos dedicados a Kafka por revistas como *Ínsula*, *Turia*, *Trépanos* y *Letras Libres*. Recientemente viene defendiendo su tesis sobre la autoría de la primera traducción de Kafka al español en distintos medios, entre ellos, la *Revista de Occidente*.

Anna Montané Forasté es profesora titular de la Secció d'Estudis Germànics del Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos de la Universitat de Barcelona. También ha trabajado como docente en las universidades Rovira i Virgili y Pompeu Fabra. Ha investigado y publicado sobre autores modernos y contemporáneos como Peter Handke, Josef Winkler, Angela Krauß, Peter Bichsel, Bernhard Schlink, Thomas Bernhard, Judith Schalansky, Maja Haderlap, Felicitas Hoppe, W.G. Sebald, Ödön von Horváth, entre otros, y sobre autores plenamente canónicos como Walter Benjamin, Thomas Mann, Heinrich von Kleist, Georg Büchner o Franz Kafka. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Paraules per a un poeta. Una aproximació als discursos del premi Georg Büchner* (ed. con Jordi Jané-Lligé y Marisa Siguan, Edicions

Universitat de Barcelona, 2024) y las traducciones de las obras de Peter Handke *Mi vida en el otro país/ El meu dia a l'altre país* (Alianza editorial, 2024) y *Diàleg* (Alianza editorial, 2025).

Josep Murgades Barceló (Reus, 1951). Catedràtic, jubilat i emèrit, de Filologia Catalana a la UB. Lector d'espanyol i de català a la Universitat de Ratisbona (1976-1980). Gastprofessor a la Universitat de Münster (2001). Estudiós del Noucentisme. Editor filològic d'obres d'Eugeni d'Ors i de Pompeu Fabra. Redactor fundador i codirector de la revista de llengua i literatura Els Marges. Codirector de l'edició d'Obra Completa de Vicent Andrés Estellés. Traductor d'obres de Goethe, Kafka, Panizza, Mann, Hesse, Klabund, Bernhard.

Àlex Ollé (Barcelona, 1960) es uno de los directores artísticos de La Fura dels Baus desde sus inicios hasta 2023. Su trayectoria escénica abarca diversos géneros, incluyendo teatro, ópera, cine y propuestas de gran formato. Actualmente es artista residente del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. De sus inicios destaca la trilogía *Accions (*1984), *Suz/O/ Suz (*1985) y *Tier Mon (*1988); también *Noun (*1990) y *MTM (*1994). En 1992, junto a Carlus Padrissa, creó *Mediterrani, mar olímpic,* epicentro de la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Algunas de sus puestas en escena teatrales son *F@ust 3.0* (1998), *XXX* (2001), *Metamorfosis* (2005), *Boris Godunov* (2008), *Primer Amor* (2010) y *L'histoire d'un soldat* (2018). En cine ha dirigido *Faust 5.0* (2001), junto a Carlus Padrissa e Isidro Ortiz, con guión de Fernando León de Aranoa (Premio «Méliès d'Or 2003» a la mejor película fantástica europea). Como director escénico se consolida en el ámbito de la ópera, tanto con obras del gran repertorio clásico como con óperas contemporáneas, de nueva creación, estrenadas en los mejores teatros líricos: el Teatro alla Scala de Milán, The Royal Opera House de Londres, Sydney Opera House, Opéra National de Paris, New National Theatre de Tokyo, Teatro Real de Madrid o el Gran Teatre del Liceu, entre otros. Entre sus primeros trabajos operísticos, en colaboración con Carlus Padrissa y Jaume Plensa, se incluyen: *Atlántida* (1996), *Le martyre de Saint Sébastien* (1997), *La Damnation de Faust* (1999), *Die Zauberflöte* (2003), *Le Château de Barbe-Bleue* y *Journal d'un disparu* (2007). Con Padrissa, dirigió *DQ. Don Quijote en Barcelona* (2000), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (2010) y *Aida* (2013). En solitario,destacan montajes como *Le Grand Macabre* (2009), *Quartett* (2011), *Tristan und Isolde* (2011), *Oedipe* (2011), *Un ballo in maschera* (2013), *Il Prigioniero y Erwartung* (2013),

Madama Butterfly (2014), *Faust* (2014), *Der Fliegende Holländer* (2014), *Pelléas et Mélisande* (2015), *Il Trovatore* (2015), *Norma* (2016), *La Bohème* (2016), *Alceste* (2017) *Jeanne d'Arc au Bûcher y La damoiselle élue* (2017), *Mefistofele* (2018), *Frankenstein* (2019), *Turandot* (2019), *Manon Lescaut* (2019), *Ariane et Barbe Bleue* (2021), *Carmen* (2021), *Idoménée* (2021), *The Nose* (2022), *Rusalka* (2023), L'amore dei tre re (2023) o Lady Macbeth of Mtsensk (2024).

Francisca Roca Arañó es profesora titular de Filología Alemana en el Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica de la Universitat de les Illes Balears. Sus investigaciones se centran en la literatura del exilio, la migración y la literatura contemporánea en lengua alemana. Forma parte del equipo investigador del proyecto «Escenarios de precariedad, violencia y vulnerabilidad en la literatura actual en lengua alemana» (EsPreLit; IP: Irina Ursachi). Algunas de sus publicaciones más recientes son: «Exil auf Mallorca. Das trojanische Pferd von Franz Blei», en: Mitterbauer, Helga (ed.), *Franz* Blei: *Ideen- Werk- Netzwerk,* Frank&Timme, 2024, 263-383; «„Auf Deutsch kann ich mich nicht belügen". Schreiben in einer fremden Sprache: Katja Petrowskaja und Tanja Maljartschuk». *Germanoslavica* Heft 1, 2022, 69-86; «Die Unheimlichkeit der Drachenwand», en: García, Olga y Morton Münster (eds.), *Das Unheimliche in der deutschsprachigen Literatur*, Stauffenburg, 2023, 131-143.

Javier Sánchez-Arjona Voser es Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Filología Alemana y Filología Eslava de la Universidad Complutense de Madrid. Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis «Retórica de la ecdisis: figuralidad y desorden en *Los años itinerantes* de Wilhelm Meister de J. W. von Goethe» (2022), bajo la dirección del profesor José Manuel Cuesta Abad, ha investigado y publicado trabajos, entre otros, sobre Johann Wolfgang Goethe, Walter Benjamin, Elias Canetti, Josef Winkler, August Stramm, Antonio di Benedetto, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Friedrich Schiller, Hannah Arendt o Durs Grünbein. Actualmente es el investigador principal del proyecto «Goethe en el contexto de la Generación del 27: recuperación y estudio de fuentes inéditas» (https://www.ucm.es/goethe27), dedicado a reconstruir las redes intelectuales que facilitaron la recepción de la vida y obra de Goethe en la España de la década de 1920.

Marisa Siguan es catedrática emérita de literatura alemana en la Universitat de Barcelona y miembro de la Academia Alemana de la Lengua y la Literatura. Ha sido investigadora sénior en el Freiburg Institute for Advanced Studies y en el Internationales Kolleg Morphomata de la Universidad de Colonia. Es presidenta fundadora de la Sociedad Goethe de España. En 2017 recibió el Premio Joseph y Wilhelm Grimm del Deutscher Akademischer Auslandsdienst y en 2024 la Cruz Federal al Mérito. Algunas de sus publicaciones son: *Literatura, memoria, violencia*. (Barcelona 2022); *Lager überleben, Lager erschreiben.* (Múnich, 2017). *Schreiben an den Grenzen der Sprache. Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller, Aub.* (Berlín — Nueva York, 2014), junto con Loreto Vilar y Rosa Pérez Zancas (eds.) *Schreiben im eigenen Zimmer: Studien zu Autorinnen und Werken des deutschen, österreichischen und spanischen Exils* (Brelín, Bruselas, 2024), junto con Hans Gerd Rötzer: *Historia de la literatura en lengua alemana. Desde sus orígenes hasta la actualidad*. (Barcelona, 2018)

Inge Stephan, catedrática (jubilada) de Literatura Alemana Moderna y Contemporánea en la Universidad Humboldt de Berlín; publicaciones sobre literatura alemana de los siglos xviii al xx, sobre estudios de la mujer, estudios literarios feministas y estudios de género; entre sus publicaciones desde 2000 figuran: *Medea: Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur* (2006) y como coeditora: *NachBilder des Holocaust* (2007), *NachBilder der RAF* (2008), *NachBilder der Wende* (2008), *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst* (2011), *Freud und die Antike* (2011), *Gender-Studien. Eine Einführung* (3ª ed. 2013), *J.M.R.-Lenz Handbuch* (2017); más recientemente: *Eisige Helden. Kälte, Emotionen und Geschlecht in Literatur und Kunst vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart* (2019), *Verweigerte Männlichkeit. Antihelden in Literatur und Kunst von 18. bis zum 20. Jahrhundert* (2024).

Con el soporte de:

MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES
Cofinanciado por la Unión Europea
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN

Cien años después de su muerte, Franz Kafka es un autor en transformación y uno de los clásicos más enigmáticos de la modernidad. A pesar de su anclaje en lo cotidiano y de su lenguaje sumamente claro y sin adornos, su obra —es un lugar común— no se alcanza a comprender. Los ensayos reunidos en el presente volumen conmemorativo parten de esta inaccesibilidad de la obra kafkiana y la asumen como una invitación a arrojar nueva luz, si cabe, sobre aspectos concretos de la producción del autor praguense, sea ensayando nuevos enfoques poetológicos, releyendo ensayos críticos clásicos, meditando sobre la (im)posibilidad de traducirlo, valorando los traslados existentes (al español y al catalán) o explorando modelos de recepción creativa. Se dirigen tanto a un público experto y académico como al lector común, a los que se asoman por primera vez, o segunda, a la obra kafkiana, a todos los que siguen y deberán seguir repitiéndose la pregunta que, al parecer del escritor César Aira, sobrevuela su obra entera: ¿de qué está hablando?

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Facultat de Filologia i Comunicació

Documenta Universitaria
@DocUniv
documentauniversitaria.com