

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

Dades CIP recomanades per la Biblioteca

CIP 830¹⁹*(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 830¹⁹*(KAFKA) KAF

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



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. <i>La metamorfosis</i> 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 <i>El cuarto de atrás</i> de Carmen Martín Gaité..... | 111 |
| Francisca Roca Arañó | |

| | |
|---|-----|
| Variaciones sobre «Un cruzamiento». Gustavo Martín Garzo y Franz Kafka..... | 127 |
| Anna Montané Forasté | |
| <i>Bartleby y compañía</i> : Enrique Vila-Matas lee a Kafka..... | 143 |
| Inge Stephan | |
| Sobre el montaje <i>Metamorfosis</i> , 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 |

La poética kafkiana de la pregunta¹

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 citas, 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 incomprendibilidad 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 incomprendibilidad 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 acarrió 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 espere. 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 intradiegetico 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 inculca 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 incompreensión 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 Auerchs, 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 «subsanan 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 incomprendibilidad 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

inmuda 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 Valéry's 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.

Con el soporte de:



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, releendo 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?



Facultat de Filologia
i Comunicació



**Documenta
Universitaria**

@DocUniv
documentauniversitaria.com