

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	
«Símbolos 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

Espacios de inmersión: la poética kafkiana de la atención¹

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 Duttinger (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 *espacial*, 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 «irrumper», 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 gigante) 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 cardíacos. 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 surtiroles 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: «¿Sabén 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: «Volví 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 buitres».

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 indisolublemente 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.
- Csikszentmihályi, 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.

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