

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

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

Isabel Hernández

«Es necesaria tanta habilidad para traducir bien,
que estoy por decir que más fácilmente se hallarán buenos autores
originales que buenos traductores.»

(Benito Jerónimo Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas*, 1760)

¿Cómo habría escrito Franz Kafka de haberlo hecho en español? El intento de dar respuesta a esta pregunta es lo que me mueve cada vez que me acerco a un autor, y muy especialmente a Kafka, con la intención de darle voz en nuestra lengua, a sabiendas ya desde el principio de que se trata prácticamente de una misión imposible, destinada en la mayoría de las ocasiones al fracaso. Y digo al fracaso no por el hecho de que el lector no vaya a ser capaz de comprender el texto con todos sus matices, sino al fracaso por la insatisfacción que siempre queda latente en el traductor, conocedor, como el mejor de los lectores posibles, de sutilezas e intenciones que nuestra lengua no es capaz de reproducir sin que, de hacerlo, la lectura a menudo se le hiciera imposible a aquel que lee en la nueva lengua en la que ha cobrado nueva voz el autor.

El caso de Kafka resulta, a mi parecer, mucho más complejo y dificultoso si cabe, en tanto que se trata de un autor sumamente leído por lectores de las características más dispares y variopintamente interpretado por legiones de exégetas de diferentes generaciones, que no hubieran podido hacer ni lo uno ni lo otro si no fuera porque la totalidad de su obra ha sido asimismo ingentemente traducida a la práctica totalidad de las lenguas. A ello se une además el hecho de que quienes antes que yo han vertido los textos de Kafka al español, en esa necesidad de renovación intrínseca a toda traducción, siempre menos estable que el original y necesitada, por tanto, de revivir constantemente para poder acercarse a los nuevos lectores de nuevas generaciones, han sido eminentes traductores, reconocidos sobremanera a uno y a otro lado del Atlántico, lo cual impone cuando uno se enfrenta por

primera vez, quizá con la osadía de la juventud y sin saber muy bien lo que la tarea supone, al reto de dar voz a un autor de la talla de Kafka.

Lo cierto es que de entrada, a simple vista, no parece que vaya a resultar difícil traducir sus textos. Además, ya lo decía uno de estos traductores, Feliu Formosa, el estilo de Kafka es un estilo «que engancha» (Formosa, 2015: s.p.) tal vez porque tiene un ritmo continuo y homogéneo, resultado seguramente de esa forma de escribir tan propia y directamente relacionada, es muy probable, con su actividad cotidiana en el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo. Podría definirse casi como un estilo informativo, el de los muchos informes que él a diario escribía, y que no parece plantear demasiadas dificultades precisamente por esa homogeneidad. Pero al adentrarse en el trabajo, uno va dándose cuenta poco a poco de que tras esa apariencia de sencillez se oculta en realidad la mayor de las complejidades posibles: el lenguaje es preciso a la vez que metafórico, la sintaxis perfecta a la vez que distorsionada, y entre uno y otra se cuelan detalles que hacen enormemente difícil que el texto adquiera en una nueva lengua un aspecto similar, capaz de transmitir no solo el contenido, sino también la forma. Porque el español, como cada lengua, tiene sus propias normas, y también las tiene el lenguaje literario y estas formas son, en mucho, muy diferentes a las del alemán. Algo parecido es lo que puso de manifiesto, allá por 1977, Robert Gray, en un artículo titulado sutilmente «But Kafka wrote in German»:

Traducir la obra de Kafka no es una cuestión de lanzarse con osadía, o de transportar todo el significado de una oración a nuestra conciencia «inglesa» para remodelarla completamente, con toda la fidelidad que un idioma puede concederle a otro, sino más bien se refiere a una paciente atención a la resonancia de cada palabra, al ritmo de cada oración. [...] (Gray, 1997: 251. Trad. I.H.)

Pero no debemos olvidar que toda traducción es subjetiva, que en realidad es un intento de adecuar a un universo de pensamiento diferente lo escrito en otro, un intento de darle otro nombre a aquello que ya lo tenía en origen creando de ese modo un imaginario específico, que nunca responderá con exactitud al original, pues debe adaptarse a una dinámica diferente, instituida en un mundo diferente, pero por la que se rigen los individuos de este diferente entorno cultural. Porque traducir implica jerarquizar, seleccionar y decidir cómo consolidar una propuesta coherente y comprensible para este nuevo lector perteneciente a una nueva cultura que, aun con todo, está ya mediatizado en el caso de nuestro autor por el abuso al que se ha sometido incluso a su propia persona, convertida ya en

adjetivo. Para haber llegado a este extremo, no debe obviarse que un buen número de los que han contribuido a la configuración de esta idea de «lo kafkiano», ya lo he dicho, necesariamente han tenido que leer sus textos en una traducción. Ello nos lleva a pensar qué aspectos son los que se han transmitido y qué aspectos son los que se han quedado en el tintero en las diferentes versiones llevadas a cabo en las tan diferentes lenguas a las que ha sido vertida su obra, pues cada una ha construido desde el momento mismo de su origen un imaginario absolutamente diferente que impone sus propias restricciones. Y ello sin olvidar que Kafka también tuvo el suyo propio, el de un tiempo y un espacio definidos por el momento que le tocó vivir en el espacio en el que le tocó vivir, por la familia en la que le tocó vivir y por los amigos y las relaciones sociales que le tocó establecer en la Praga de un imperio austrohúngaro que estaba ya llegando a su fin, todo un imaginario, pues, con el que el traductor tiene que conseguir vincular al nuevo lector.

¿Qué hacer, pues, ante tal situación? ¿Debe traducirse el texto como si pareciera escrito en la propia lengua, como si no fuera una traducción, o acaso debe mantenerse la condición de texto extranjero dejando a un lado la realidad de la lengua a la que se vierte? Hay opiniones en todos los sentidos. La disyuntiva ante la que se encuentra el traductor no es, por tanto, fácil de solucionar y, probablemente, el resultado de una u otra decisión no será nunca lo suficientemente satisfactorio ni siquiera teniendo en cuenta el horizonte de expectativas del posible lector, que puede exigir de este resultado cosas bien diferentes. ¿Qué hacer, pues, antes unos textos que, de entrada, parecen sencillos, pero que en realidad son enormemente difíciles de interpretar y por ende de expresar en otra lengua, debido precisamente a esa simplicidad engañosa? Porque no se trata de una cuestión de vocabulario, aunque también, ya que este en realidad es bastante restringido. El alemán en el que escribe Kafka, es sabido, presenta notables diferencias con el alemán estándar, tal vez porque, debido a la situación sociopolítica, se encontraba en una situación de lengua minoritaria, prácticamente desterritorializada, y su uso estaba inmerso ya en un proceso restrictivo. Es esta, entre otras, una de las características de la escritura kafkiana que sitúan al traductor ante uno de los principales problemas a la hora de abordar cualquiera de sus textos: como si le faltara vocabulario Kafka repite las palabras y las repite con tal frecuencia que estas repeticiones constituyen un obstáculo para un traductor enseñado desde pequeño a evitar las reiteraciones en la lengua escrita. ¿Deben mantenerse o deben evitarse? ¿Qué hacer? Si se mantienen, la lectura en español se desvirtúa, suena extraño, pesado, incoherente, hasta puede pensarse que el autor carece de léxico suficiente; si se evitan, ¿el original se desvirtúa? Hay que tener en cuenta, y esto ya lo observó

también Milan Kundera al hilo de sus reflexiones sobre las traducciones de Kafka al francés, que la escritura de Kafka presenta fundamentalmente rasgos de oralidad. Esto dice Kundera (1994:123) en el capítulo en el que se refiere a Kafka en su obra *Los testamentos traicionados*: «[...] si se repite una palabra es porque ésta es importante, porque se quiere que resuenen, en el espacio de un párrafo, de una página, tanto su sonoridad como su significado». Es verdad que la oralidad desempeña un papel fundamental en los textos kafkianos: según lo que el mismo autor dijo, escribió, por ejemplo, *La condena* en una sola noche, sin interrupciones, es decir, a gran velocidad, dejándose llevar por una imaginación casi desbordada. Pero no solo eso: el traductor debe tener en cuenta que la práctica totalidad de la obra que hoy leemos no fue revisada por Kafka para la publicación y esos textos fueron escritos, además, en unas circunstancias que no favorecieron en absoluto el cuidado de la forma y con ello tampoco la claridad para un posible lector ajeno. De ahí que el traductor encuentre una diferencia entre los textos publicados en vida del autor (siete libros más los textos que fueron publicados en periódicos o revistas) y el resto de sus escritos. Las diferencias en el conjunto de esta obra enormemente heterogénea son, por tanto, grandes. Kafka cuidaba sobremanera todo lo que iba a ser publicado, buena prueba de ello es su afán por corregir, ya muy enfermo, las galeradas de *Un artista del hambre*, a sabiendas de que no llegaría a ver el libro editado, y consciente aún de haber pedido a su amigo que destruyera tras su muerte todo lo que había escrito. ¿Tal vez porque todo aquello que no había sido publicado no había sido revisado por él, corregido por él, limado y pulido por él hasta convertirlo en un texto que pudiera ser definitivamente leído por terceros? Las cartas, los diarios, los aforismos, los relatos breves, incluso las grandes novelas que leemos de él, no fueron nunca pensados para la publicación en la forma en que los conocemos. Es una escritura personal, íntima, a veces incluso, como he dicho, muy rápida, una rapidez que venía impuesta por su necesidad constante de escribir y, en el caso de las numerosísimas cartas, de obtener una respuesta inmediata a sus escritos. De ahí las repeticiones, las frases inacabadas, los hipérbatos, las innumerables partículas modales, la sintaxis inconexa, la tendencia a la subordinación en diferentes niveles... todo ello fruto de una escritura instantánea de aquello que se piensa, de una escritura sin revisar, que fluye de la cabeza al papel a través del brazo y la pluma como si fueran uno, una escritura creativa, imaginativa, en la que, eso sí, siempre puede percibirse la presencia del enamorado de la literatura.

Para Kundera (1994: 125), y con esto nos adentramos en otro de los grandes problemas,

la imaginación se refleja en el carácter de la sintaxis: en las novelas de Kafka hay una casi ausencia de los dos puntos (salvo los consabidos que introducen el diálogo) y una presencia excepcionalmente modesta de los punto y coma. [...] El texto está dividido en poquísimos párrafos. Esta *tendencia a debilitar la articulación* —pocos párrafos, pocas pausas largas [...], pocos signos señalando la organización lógica del texto (dos puntos, puntos y coma)— es intrínseca al estilo de Kafka; es a la vez un ataque continuo al «gran estilo» alemán (así como al «gran estilo» de todas las lenguas a las que ha sido traducida la obra de Kafka).

Pero ¿en qué obras ocurre esto? El traductor debe reconocer esa transgresión, pero, y esto no deja de tener su importancia, tiene que ser capaz de llevar esta transgresión a la lengua a la que traduce teniendo en cuenta, muy en cuenta, sus estructuras. He vuelto a revisar las obras publicadas en vida y, en realidad, no observo en ellas párrafos más largos que en obras de cualquier otro narrador, incluso de Goethe, a quien él tanto apreciaba y del que nunca nadie ha dicho que sus párrafos sean exageradamente largos. Incluso los signos de puntuación, cierto que con excepciones, parecen bien situados. ¿Dónde están pues esos párrafos largos en los que «la articulación se debilita»? Evidentemente se encuentran en su mayoría en todos aquellos textos que no fueron revisados para su publicación y que conforman el grueso de su obra, pues entre ellos se cuentan, como es bien sabido, las tres grandes novelas, y Kundera, cuando hace estas reflexiones, está pensando tan solo en el capítulo 3 de *El castillo*, en la escena en la que el protagonista mantiene una relación con Frieda. Teniendo, pues, esto en cuenta: ¿qué habría hecho Kafka si hubiera revisado estos textos? ¿Habría mantenido las repeticiones, los extensos párrafos, la puntuación inconexa? ¿Se trata verdaderamente de un ataque al «gran estilo» alemán? Ciertamente que Kafka transgrede el «gran estilo», todo autor lo hace, porque todo autor tiene su propio estilo, un estilo nacido de su propia idiosincrasia, un estilo que a menudo transgrede, sin hacer ruido, de manera casi imperceptible y, por tanto, difícil de captar, eso que Kundera denomina como «el gran estilo». El traductor habrá de analizar, pues, si por estilo se entienden un conjunto de rasgos lingüísticos que, al aparecer con determinada frecuencia y apartarse significativamente de la norma (o normas) dominantes, produce una determinada reacción en el lector. De ser así, deberá identificar estos rasgos y trasladarlos a la nueva lengua de manera que produzcan una reacción similar en el nuevo lector. René Wellek y Austin Warren (1974: 210) ya describieron muy bien esta idea al hablar del «contraste entre el sistema de la lengua de una obra de arte literaria y el uso general de la época». Por otro lado, no obstante, resulta

difícil pensar en la sola idea de que Kafka quisiera transgredir ese estilo de manera intencionada, cuando admiraba por encima de cualquier otro autor a Goethe, Grillparzer o Kleist (la fama de cuyos usos sintácticos es bien conocida), entre otros. Simplemente era su estilo, esa escritura rápida, vertiginosa incluso, indefinible si cabe, producto de su complejo mundo interior. ¿Debe todo ello ser «tajantemente» respetado, como dice Jordi Llovet (1999: 31), o puede el traductor mediar entre esa escritura y su nueva forma en español o estará cometiendo una «posible injerencia traductora», también en palabras de Jordi Llovet? (1999: 32). ¿Qué hacer?, es siempre la pregunta. Porque haga lo que haga, estará siempre interviniendo en el texto, ello al margen de que, con cualquier voluntad más o menos clara, el traductor siempre se sentirá influido naturalmente por los presupuestos establecidos de antemano, como he dicho, por lectores, intérpretes y traductores previos, los mejores del mundo por su talento idiomático y su capacidad creadora de elevadísimo rigor (los más recientes quizá Juan José del Solar, César Aira, Renato Sandoval, Pablo Sorozábal, Juan Rodolfo Wilcock, Carmen Gauger, Miguel Sáenz, o Adan Kovacsics, por mencionar solo a unos pocos de nuestra lengua), a los que hay que añadir además, como es aquí el caso, a insignes autores que se han expresado también, de forma muy cambiante, acerca de las traducciones de Kafka (y esta idea de Kundera, por ejemplo, ha influido desde la publicación del ensayo en un buen número de traductores sin tener en cuenta las restricciones a las que el escritor checo estaba sometiendo sus afirmaciones al referirse exclusivamente a un pasaje de una novela) y, cómo no, a un sinnúmero de autores en los que, voluntaria o involuntariamente, Kafka ha dejado su impronta: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Rafael Sánchez Ferlosio, Luis Landero, Gonzalo Hidalgo Bayal, por mencionar solo a algunos de los que escriben en nuestra lengua, se han declarado admiradores de la subjetividad de los mundos interiores que el autor de Praga supo configurar gracias a la fusión de elementos realistas y oníricos, de ausencias y silencios, a través de los cuales fue capaz de expresar una angustia existencial puesta al descubierto por medio del absurdo y de lo grotesco, desenmascarando a través de ella la brutal realidad a la que estamos expuestos a diario.

A la vista de que algunos de estos autores que acabo de mencionar se declaran manifiestamente «kafkianos», me pregunto: ¿hablaban o hablan, algunos viven todavía, todos alemán? ¿Han podido todos leer las versiones originales? Con alguna excepción, lo cierto, y lo sabemos, es que leyeron, y siguen leyendo, traducciones, y es la voz del traductor la que los ha sabido guiar por el complejo universo de un autor capaz de impregnar de sí mismo

las obras de tantos otros. No es pues, tarea fácil, y cualquier decisión que tome el traductor tendrá consecuencias.

¿Qué hacer, pues, ante el reto de traducir un texto de Kafka? ¿Había en todo lo que escribía una clara voluntad estilística que debiera mantenerse por encima de todo al intentar darle voz en otra lengua? ¿Deben mantenerse también en la traducción todas las particularidades de los originales con sus fallos y sus incongruencias? ¿Qué hacer, por ejemplo, con el uso de las comillas o del guion largo que, aunque cada vez se ve con mayor frecuencia en español, seguramente que por influencia del inglés, no es de uso normal en nuestra lengua, y mucho menos cuando indica una pausa o una cesura en el texto? ¿Qué hacer con la traducción de las numerosísimas partículas modales que aparecen por doquier en todas sus oraciones? Eliminar estas características de su estilo, en apariencia irritantes, alterarían de seguro el timbre de la voz del autor, pero si el traductor es fiel hasta el extremo al sentido de cada mínima expresión, corre el riesgo de no conseguir capturar las características expresivas de su estilo, que en la lengua a la que traduce se presentan de otra manera. Dice Jordi Llovet (2003: xviii) en su «Nota del editor» a la traducción de las *Obras Completas* que en esta edición

se ha optado sistemáticamente por el uso de las comillas para las intervenciones de los personajes en lugar de los guiones, más habituales en la tradición tipográfica española. Explica esta decisión el hecho de que Kafka intercala casi siempre los diálogos en el cuerpo de la narración, algo que, además de ser propio de los usos tipográficos en lengua alemana, ofrece a su prosa narrativa una deliberada confusión y vaguedad en los puntos de vista.

En la primera traducción que hice de *El proceso*, allá por 1989, esto es, antes de la publicación de la edición crítica, y que fue mi primera traducción, yo también opté en aras de la fidelidad al texto, por el uso de las comillas para las intervenciones de los personajes, en lugar de los guiones, que son los propios de la tradición tipográfica española. Pensaba que Kafka intercalaba adrede los diálogos en el cuerpo de la narración, pero en realidad muchos autores hacen lo mismo y, en mi opinión, el uso del guion en español no desvirtúa en absoluto el texto original, es la forma propia que tenemos de expresar la entrada de un diálogo en nuestra lengua. Asimismo, la idea primigenia de que era necesario respetar esa forma abigarrada del texto que confería a su prosa una deliberada confusión también fue desapareciendo con el tiempo, sobre todo una vez que entendí que la forma de la prosa de Kafka está, en realidad, directamente relacionada con la necesidad de producir un efecto óptico que, en el caso

de las novelas habría sido imposible de reproducir ni siquiera en la propia lengua. Dice Kundera (1994: 127) en el citado ensayo:

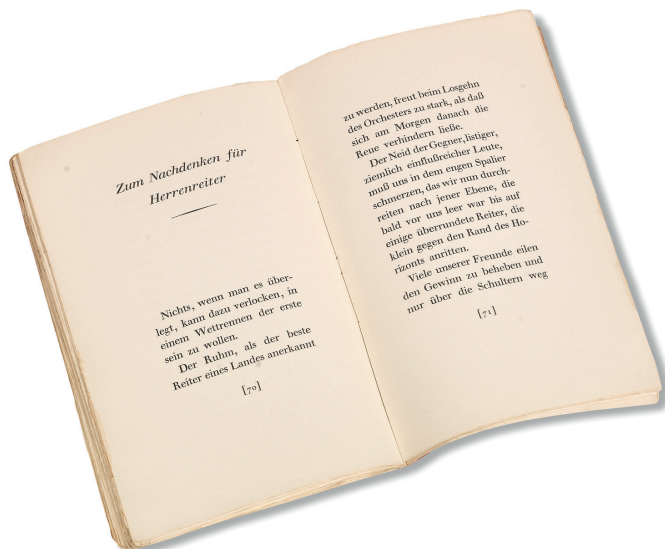
Kafka insistía en que sus libros fueran impresos en tipos de letra muy grandes. [...] el deseo de Kafka estaba justificado, era lógico, serio, relacionado con su estética, o, más concretamente, con su manera de articular la prosa.

El autor que divide su texto en muchos párrafos no insistirá demasiado en los tipos de letra grandes: una página articulada con riqueza puede leerse con bastante facilidad.

Por el contrario, el texto que fluye en un párrafo infinito es muy poco legible. El ojo no encuentra lugares donde detenerse, donde descansar, las líneas «se pierden» fácilmente. Semejante texto para ser leído con placer (o sea sin fatiga ocular), exige letras relativamente grandes que faciliten la lectura y permitan detenerse en cualquier momento para saborear la belleza de las frases.

Y ciertamente en este sentido escribe a Ernst Rowohlt el 7 de septiembre de 1912: «Tengo demasiado respeto a los libros que conozco de su editorial para inmiscuirme con propuestas relativas al mío, sólo les pido que el tamaño de la letra sea el más grande posible, respetando siempre sus previsiones en cuanto al libro» (Kafka, 2018: 171).

Nada de esto ocurre con las obras que conocemos de Kafka, prácticamente ningún editor (salvo quizá Rowohlt en la primera edición de *Betrachtung*) ha hecho caso a esta demanda y, en consecuencia, difícilmente puede extraerse de ellos la percepción estética pretendida por su autor. ¿Qué ha de hacer entonces el traductor? ¿Ha de permitir que el texto sea legible o ha de enfrentar al lector a un texto en el que con toda probabilidad se perderá irremisiblemente sin llegar a comprender en realidad lo que el autor quería transmitir? ¿No habrá contribuido esto también en buena medida a consolidar la idea que tenemos hoy de lo «kafkiano»?



Kafka, Franz: «Nachdenken für Herrenreiter». En: Kafka, Franz, *Betrachtung*, Rowohlt, Leipzig, 1913.

A menudo, la obsesión por plasmar con exactitud todos los matices del original lleva al traductor a redactar un texto con redundancias, con elementos semánticamente irrelevantes, que repercuten de manera muy negativa en la calidad estilística del texto final. A fin de no caer en el absurdo, la única salida posible a ese sinfín de peculiaridades propias de la escritura kafkiana es la de tratar de lograr una perspectiva objetiva que conserve el tono de la obra original sin renunciar por ello a los condicionamientos culturales y las convenciones de edición de la lengua a la que se traduce, en la que, de mantener la literalidad en la forma, es probable que resultara a menudo ilegible, e intentar, por tanto, mantener entre lengua y lengua el mayor número de vínculos intertextuales posible, un equilibrio entre el objetivo de ofrecer una lectura fiel al autor y el intento de recrear una prosa que haga al menos algo de justicia a la música, al ritmo de sus palabras. Porque a Kafka, que gustaba de leer en voz alta textos propios y ajenos, lo que verdaderamente le importaba era el sonido de su prosa, y así lo puso de manifiesto en una entrada del diario del 26 de marzo de 1911, en la que deja muy clara su concepción de la relación entre puntuación y respiración con el flujo de una oración:

Elusión del punto final. En general, la frase hablada empieza con el orador con una gran mayúscula inicial, en su discurrir se dobla todo lo que puede hacia los oyentes, y regresa al orador con el punto final. Pero si se omite el punto final, entonces la frase, que ya no está sujeta, sopla directamente al oyente con todo su aliento. (Kafka, 2000: 145s.)

Y aun con todo, aunque se intente dar a la traducción ese aliento que haga que el texto vuele directamente a su oyente/lector, eso lo sabemos, la lectura nunca será equivalente a la lectura del original. Sobre todo porque lo verdaderamente importante para Kafka era el lenguaje, una cuestión que, además, fue enormemente relevante en su época para todos sus coetáneos (piénsese en Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus o Robert Walser), y que, en su caso, además, arranca de lo más sencillo, de la propia construcción, de la propia realidad de la palabra, tal como escribe en su diario el 15 de diciembre de 1910:

Casi ninguna de las palabras que escribo concuerda con la otra, oigo cómo las consonantes rozan unas contra otras con un ruido metálico y las vocales cantan como negros en la feria. Mis dudas se agrupan en círculo alrededor de cada una de las palabras, las veo antes que a la palabra, pero ¡qué va!, la palabra no la veo en absoluto, me la invento. (Kafka, 2000: 126)

Pero también era muy consciente de la no realidad de una palabra, tal como le confesó a Gustav Janouch en una de sus (hoy polémicas) conversaciones:

—Todo navega bajo pabellón falso, ninguna palabra responde a la verdad. Yo, por ejemplo, me voy ahora a casa, pero sólo en apariencia. En realidad voy a entrar en un calabozo especialmente instalado para mí, que es tanto más duro porque parece una casa burguesa corriente y porque nadie, salvo yo, la reconoce como una prisión. (Janouch, 1997: 108s.)

Y en este mismo sentido escribe a Brod el 17 de diciembre de 1910:

Todo mi cuerpo me previene de cada palabra; cada palabra mira primero alrededor antes de permitir que yo la escriba; las frases se me quiebran literalmente, veo su interior y entonces debo interrumpirlas de inmediato. (Kafka, 2018: 130s.)

Para Kafka, pues, la escritura surge de la propia capacidad creadora del lenguaje, y ahí precisamente es donde radica la dificultad de la traducción,

porque la palabra ya no es la misma, su forma ha de variar necesariamente en el trasvase de una lengua a otra. ¿Advertiría a Kafka un «horrible bicho», un «monstruoso insecto», un «monstruoso bicho» del mismo modo en el que lo advertiría un *Ungeziefer* de la relación de este animal con los sacrificios? Porque precisamente esta palabra está formada a partir de un sustantivo, *zebar*, con el que en alto alemán medio se denominaba a un «animal apto para las ofrendas» y, al anteponérsele los prefijos *un-* y *ge-* pasó a denominar, por tanto, lo contrario, esto es, el conjunto de animales que no servían siquiera para ser utilizados en los sacrificios y, tras desaparecer los rituales paganos, el término fue utilizándose cada vez más para denominar a todo pequeño animal molesto o dañino, y muy en particular a los insectos. La palabra, por tanto, tiene historia, y se puede ver en su interior. ¿Qué le diría a Kafka el monstruoso bicho, el insecto, el animal que jamás tuvo, ni de lejos, una relación con el sacrificio? Porque es evidente que Gregor Samsa es un *zebar* que se sacrifica a diario por su familia, y que, una vez metamorfoseado, acaba perdiendo todo su valor para acabar siendo precisamente todo lo contrario, un *Ungeziefer* que ya no sirve para ello y necesariamente ha de ser erradicado (también por molesto).

¿Cómo encontrar en nuestra lengua un término que exprese lo mismo? Ya desde la primera frase, el traductor, repito, el mejor conocedor del texto, capaz casi de ver el interior de las palabras tal como lo vio el propio autor, está condenado al fracaso en esa necesidad de hacer realidad lo irrealizable, pues nunca hallará nada similar. Y este es solo un ejemplo de algo que Kafka sabía muy bien, porque él mismo era buen conocedor de las dificultades que entrañaba toda traducción, del equilibrio que todo buen traductor debe ser capaz de desarrollar si quiere que su tarea llegue, aunque sea entre numerosas tempestades, a buen puerto, a sabiendas de la dificultad que entraña el hecho de moverse entre dos lenguas. Así se expresó en la carta a Milena escrita desde Merano a finales de abril de 1920, tras haber recibido su traducción al checo de *El fogonero*:

[...] es para mí incomprensible que se haya tomado tanto trabajo y hondamente conmovedor que lo haya hecho con tal fidelidad, frase tras frase, una fidelidad que nunca habría creído posible en la lengua checa, ni tampoco la hermosa y natural legitimación con que usted se sirve de ella. ¿Están tan cerca el alemán y el checo? (Kafka, 1974: 33s.)

Pero Kafka es consciente de que, para conseguirlo, Milena ha forzado la sintaxis checa para aproximarla al alemán. Y así se lo dice también en otra

carta desde Merano del mes de mayo de ese mismo año, en la que le incluye una serie de comentarios sobre la traducción:

[...] de la traducción me asombra una y otra vez cuando tomo conciencia de que no es tan natural; no hay apenas errores, eso por otra parte no sería tan extraordinario, pero sí hay en todo momento una comprensión, intensa y resuelta, del texto. Sin embargo no sé si los checos le echan en cara esa fidelidad, justo lo que más me gusta de la traducción (y ni siquiera por el relato sino por mí mismo); mi sentimiento de la lengua checa —yo también lo tengo— está plenamente satisfecho, pero es extremadamente unilateral. (Kafka, 1974: 41s.)

Esta es la inevitable tensión a la que se ve sometido una y otra vez el traductor, la temible disyuntiva entre la opción de acercar o alejar el texto al lector de la nueva lengua con la que he comenzado estas reflexiones y que, como ven ustedes, no tiene fácil respuesta. Por decirlo en palabras del propio Kafka a Felice en una carta del 7 de octubre de 1916, el traductor se siente necesariamente como un «jinete de circo montado sobre dos caballos» (Kafka, 2013: 768), lo cual no deja de ser una actividad extremadamente peligrosa.

Bibliografía

- Formosa, Feliu. «Traducir a Kafka es fácil», *Revista de Letras* (21-09-2015), <https://revistadeletras.net/traducir-kafka-es-facil/> (05.03.2025)
- Gray, Robert (1977). «But Kafka wrote in German». En: Flores, A. (ed.). *The Kafka Debate*, Nueva York: Gordian Press.
- Janouch, Gustav (1997). *Conversaciones con Kafka*. Trad. R. Sala. Barcelona: Destino.
- Kafka, Franz (1974): *Cartas a Milena*. Trad. C. Gauger. Madrid: Alianza.
- Kafka, Franz (2013): *Cartas a Felice*. Trad. P. Sorozábal. Madrid: Nórdica.
- Kafka, Franz (2018). *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. IV: *Cartas 1910-1914*. Trad. A. Kovacsis. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Kafka, Franz (2000). *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. II: *Diarios. Carta al padre*. Trad. A. Sánchez Pascual y J. Parra Contreras. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Kafka, Franz (2018): *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. IV: *Cartas 1910-1914*. Trad. A. Kovacsis. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores

- Llovet, Jordi (1999). «Presentación de las *Obras completas* de Franz Kafka». En: Kafka, Franz: *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. I: Novelas. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 9-38.
- Llovet, Jordi (2003). «Nota del editor». En: Kafka, Franz: *Obras completas*, ed. J. Llovet, vol. III: *Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 9-18.
- Kundera, Milan (1994). *Los testamentos traicionados*, trad. Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets.
- Wellek, René; WARREN, Austin (1974 [1954]). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

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