



FRANZ KAFKA Y EL DRAMA DE LA IDENTIDAD

JUAN DIEGO PARRA VALENCIA

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA: PRODUCCIÓN DE
TEXTOS E HIPERTEXTOS
MEDELLÍN
2006**



FRANZ KAFKA Y EL DRAMA DE LA IDENTIDAD

JUAN DIEGO PARRA VALENCIA

**Trabajo de grado para optar al título de Especialista en
Literatura con énfasis en la producción de textos e
hipertextos**

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA: PRODUCCIÓN EN
TEXTOS E HIPERTEXTOS
MEDELLÍN
2006**



Nota de aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Medellín, 01 de febrero de 2006

CONTENIDO

PROLOGO	5
INTRODUCCIÓN	10
1. KAFKA Y LA DESTRUCCIÓN DEL "YO"	17
2. KAFKA Y LA HERMENÉUTICA INFINITA	24
3. KAFKA Y SCHOPENHAUER:	33
EL ARTE Y LA OBSESIÓN POR EL ESPECTRO	33
4. KAFKA Y LA REPRESENTACIÓN I:	41
EL MUNDO KAFKIANO Y LA VIDA COMO RUIDO ENSORDECEDOR	41
5. KAFKA Y LA REPRESENTACIÓN II:	56
LA ESCRITURA Y LA VIDA COMO OBSTÁCULO	56
6. (A MANERA DE CONCLUSIÓN):	68
EL SENTIDO DE PERDURABILIDAD CLÁSICA EN LA OBRA DE FRANZ KAFKA	68
BIBLIOGRAFÍA	75

PROLOGO

El origen de este ejercicio se puede ubicar en dos trabajos que me han sido muy representativos y con los cuales debo reconocer la deuda infinita, no sólo por su aporte intelectual sino por el, evidentemente, concreto. Digo esto último porque detrás del título de este trabajo existen dos actos delictivos de hurto: el primer hurto lo declaro, fue cometido sobre un profundo ensayo de Estanislao Zuleta sobre Kafka que se llama "Franz Kafka y la modernidad", en el cual sugiere, precisamente, el cúmulo de reflexiones que quiero presentar ahora, diciendo textualmente: "Kafka es el drama de la identidad y de la identidad buscada". Esta reflexión movió en mí muchas cosas y quise relacionarla con otras tantas conjeturas que yo mismo había hecho sobre el sentido críptico de la obra de Kafka, revisando tanto su obra como su correspondencia. Esta revisión me dio elementos claves para intentar un ejercicio más grande, y que es este que ahora presento, en el que trato de ahondar no tanto en el aspecto puramente hermenéutico y especulativo de la obra en sí, sino a través de la extraña relación de Kafka en tanto artista con su arte, la escritura; relación que significaba para él una gran batalla interior y trágica, en la que debía enfrentarse totalmente solo con todo lo demoníaco que dicha empresa contuviera, aún cuando el peligro de la derrota estuviera latente y quizá fuera segura su caída en ese infierno de la lucha con su selva interior. La tensión insoportable entre arte y vida no encuentra en Kafka un ganador, como sí lo encuentra en Flaubert, por ejemplo, en donde el propio autor se impone como fuerza dominante, sino que encuentra al pequeño ser, que es el propio Kafka, abaleado inmisericordemente por el fuego cruzado. Pero este suplicio no tiene que ver tanto con la indecisión de la víctima a tomar partido por algún bando, sino que tiene que ver con la inaceptación gradual que cada bando en pugna tiene con ella. Allí está cifrado el gran drama de Kafka que no es otro que el de la identidad y el



reconocimiento. Esta reflexión, insisto, se la debo en pleno a Zuleta.

La segunda deuda, no menos significativa, la tengo con Rudiger Safranski quien escribió un libro que habrá de salir enseguida al mío, cuando se recurra a un motor de búsqueda virtual, si es que alguna vez coinciden en una biblioteca, y no tanto porque estén al mismo nivel de importancia y pertinencia, sino porque sus títulos serán casi idénticos (sigue el drama de la identidad): el libro de Safranski se intitula "El Mal o el drama de la libertad". Por su parte este ejercicio, como ya se habrá podido saber, tiene por nombre "Kafka y el drama de la identidad". A Safranski, valga decirlo, no le debo tanto debido al contenido del libro que acabo de mencionar como sí por otro que escribió sobre Schopenhauer y que fue apoyo invaluable para uno de los ejercicios que aquí se contiene, a saber, el que habla de la relación de Kafka con el filósofo de Danzig.

Así pues, declarado mi delito dual, espero poder pagar la deuda aunque sea mínimamente con el ejercicio que aquí se presenta.

*Juan Diego Parra Valencia
Medellín, 1 de febrero de 2006*



Últimamente leí la siguiente historia perteneciente a una "Historia de fe en el diablo": "Un clérigo poseía una voz tan dulce y bella, que el escucharla proporcionaba el mayor de los placeres. Un día, tras haber escuchado esa delicia, exclamó un sacerdote: esa no es la voz de un hombre, sino la voz del Diablo. En presencia de todos los admiradores conjuró al demonio para que saliera, quien, en efecto, salió, tras lo cual el cadáver (pues era el diablo, y no el alma, quien había animado a aquel cuerpo humano) se derrumbó sobre el suelo y comenzó a heder". Similar, totalmente similar es la relación que existe entre la literatura y yo, sólo que mi literatura no es tan dulce como la voz de aquel monje.

Franz Kafka



RESUMEN

El presente ejercicio aborda varias dimensiones de la crítica obra de Franz Kafka transitando por la ruta del oficio literario más que por su sentido y función temática. Kafka enfrentó durante toda su vida una épica batalla contra todo aquello que lo alejara de su compromiso con la escritura y su propia escritura da cuenta, precisamente, de dicha batalla. Por eso el interés expreso del presente ensayo es reabrir algunas heridas kafkianas de aquellas contiendas en la gran guerra de "lo escrito". En primera instancia la reflexión (profética) inmersa en la obra fundida con su vida en torno al "yo" no como una autoconciencia sino como una proyección que se fragmenta hasta diluirse totalmente. En el segundo capítulo se revisa el extraño fenómeno de la prolífica interpretación de su obra y el resultado agobiante de ver un infinito inabordable. La obra de Kafka es quizá la obra más visitada por hermeneutas y críticos sin que podamos establecer algún tipo de progreso analítico. El tercer capítulo relaciona a Kafka con Schopenhauer como fundamento, antesala o introducción al sentido de Representación que luego se revisará en el siguiente capítulo. Fundamentalmente la relación entre ambos escritores la referimos a la encantadora obsesión por el espectro de "lo real", o por lo menos lo que creemos entender por realidad. Tanto Kafka como Schopenhauer encuentran un vacío ontológico, un agujero existencial que siempre nos remite a la representación de nosotros mismos desde la propia proyección del "yo". Ambos escritores descubren al hombre como un fantasma o un espectro que se aferra a su idea de seres sustanciales. Luego de la precisión acerca del concepto de Representación, nos remitimos a la relación de esta con la vida en el marco de la literatura. Este tema nos aporta dos perspectivas, revisadas en los consecutivos capítulos. La ruta



temática se recorre a través de la relación de Kafka con sus antecedentes literarios (fundamentalmente Flaubert, pero también aparecen Cervantes, Shakespeare, Dostoievsky) y sus respectivas formas de relación con la vida y la representación desde la escritura. Por último, a manera de conclusión exploramos la posibilidad de obra clásica en la producción de Kafka, a partir de las reflexiones de Foucault y Heidegger.

INTRODUCCIÓN

Kafka es un muro infranqueable. Eso se ha demostrado hasta el cansancio. La angustiante cantidad de revisiones, exégesis, fabulaciones y aventuras que se emprenden sobre su obra, superan con creces el límite que uno mismo, aún obsesionado por el autor, aún rindiéndole el tributo que, por supuesto, a nadie más interesa, pero que suspende otras actividades quizá más importantes, hasta el punto de parecernos una enfermedad, pudiera aguantar. Y, como si esto no fuera suficiente, considerando que con frecuencia el interés por la obra de algún escritor redundante en el interés por su vida, es lógico que los caminos del análisis, o quizás la imperiosa búsqueda de comprensión, lleven al acercamiento (no tan) gradual hacia los registros históricos que den cuenta de las experiencias de dicho objeto de interés, encontrándonos así con una ruta infinita destinada sólo al cansancio y la saturación informativa y diegética. Este es el panorama al que seguramente nos hemos visto avocados todos los que, por algún extraño y oscuro motivo, persistimos en la prolongación de la cadena infinita de interpretaciones.

En vista de esta circunstancia insalvable, y antes de su posible lectura, parece necesario advertir que toda interpretación, al final de todo, debe tener como objetivo la remisión al material que fue motivo y razón de su análisis, a pesar de que consideremos, sin embargo, que dicho material no necesariamente "tenga" que decir algo específico más allá de lo que él mismo dice. Es decir: una obra artística contiene en sí misma todo aquello cuanto quiere comunicar, y a veces la labor "comentarista" o "analista" o "interpretativa" sólo enturbia el carácter sublime que la obra



posee, obligando sentidos y explicaciones que, por supuesto, dicha obra no necesita y, sin los cuales, podría seguir existiendo.

Con Kafka, como quizá con ningún otro escritor, la especulación está a flor de piel. Primero está su obra y después su vida. Ambas definen un comportamiento y una visión de la existencia que, por supuesto, sólo nos es transmitida de manera escrita, o sea que sólo son material escrito, cosa que ya de por sí es un obstáculo para la pretensión de separar las dimensiones de la existencia del autor, sobre todo cuando él mismo afirmaba que la literatura era "absolutamente él mismo". Esto tenemos que creérselo, si profundizamos un poco en sus reflexiones, pero más allá de creerlo o no, está la decisión de entender que el ejercicio de la escritura tiene consecuencias difícilmente sorteables si de emprender un análisis se trata: primero debemos demarcar la diferencia con la característica decididamente espontánea del pensamiento cuando transmitimos un mensaje oral, frente al cual, la escritura presenta y exige un pensamiento más reflexivo, esto debido a la distinta y más crónica relación de la escritura con el tiempo. Segundo: debemos entender que el objetivo de la escritura no es la reciprocidad en el mensaje, aún cuando el trámite sea epistolar, sino la exposición de un mensaje definitivo e indeleble. Tales características de la escritura son afirmadas aquí con toda la literalidad posible: lo que se escribe trae consigo la carga del tiempo y por ello es sumamente pesado, trae consigo todas las posibilidades de la palabra, todas las posibilidades de expresión, todo aquello cuanto pudo haberse dicho y no se dijo, y por eso el mensaje es más serio, pues en él está inmersa la tragedia misma y el desierto del lenguaje. Si el mensaje escrito no dice lo que debe decir es porque realmente "eso" no se quería decir. He ahí el gran peso de la escritura.

Escapar de la legitimación a la que nos somete la escritura sólo es posible renunciando a ella. Por eso el peso de lo escrito es a la vez el peso de la existencia, es una comunicación que se da por completo para *ser por completo* cuando encuentre el lector, sea o no fortuito, obligando sin salvedad el comportamiento que la

genera: la soledad. De aquí que la oralidad no tenga relación con la escritura, pues, mientras que aquella busca compañía y solidaridad, ésta es completamente solitaria y egoísta; si aquella pretende recepción y reciprocidad, ésta sólo exploración de sí.

Ahora, la importancia de lo que se ha expuesto, si tiene algún valor, no sería ni mucho menos comparable con que sea precisamente de Kafka de quien estamos hablando. Para Kafka la escritura manifestaba su ser, como ya se tratará en uno de los ejercicios posteriores, y el hecho de escribir era su dimensión existencial, por eso el registro de su vida desde la escritura no es el recuento llano y episódico de sus experiencias, sino la dimensión ontológica que éstas evidenciaban. Tanto sus cartas como sus diarios manifiestan esa lucha con el lenguaje y la escritura en la búsqueda de expresar nítidamente aquello que le urgía. Buscaba desesperadamente la palabra exacta que manifestara su sentimiento y llegaba hasta el extremo más cruel de la expresión. Su arte, herencia por supuesto de Flaubert, era la disección narrativa, la impasibilidad e indolencia expositiva, aún, y sobre todo, cuando de sí mismo se trataba. Por eso no escatimaba esfuerzos en ir tan lejos como le fuera preciso a pesar de su tormento y el de los demás. Ese Kafka de la escritura epistolar era, como sus propios personajes, un invento de sí mismo, una especulación transformada en palabras impresas. Por eso su aprehensión desde la biografía se convierte también en una labor hermenéutica. Esa es la gran dificultad, por eso Kafka se evapora tanto en la vida como en la obra, porque su vida es, a la vez, su obra.

De la obra, mejor no hablar ahora, o quizá valga la pena sólo mencionar que ha hecho tradición por su extraña virtud predictiva, sobre todo en los esfuerzos ingentes de sus comentaristas de fijarla de alguna manera en la realidad concreta. Así que las evaluaciones acerca de lo burocrático, lo totalitario, lo panóptico, lo judío, lo religioso, lo político y en fin, pueden leerse claramente más en función de los intereses del

hermeneuta que por la luz misma que irradian los textos. Lo que se quiere decir es que más allá (o más acá) de cualquier esfuerzo interpretativo, sólo nos queda la obra. Obra que se esconde cada vez más en tanto más aventuras reflexivas se le tratan de posar. Esta circunstancia presenta un conflicto muy importante, y es quizás el mayor obstáculo que pudiera tener un "analista" de la obra de Kafka: encontrarse en el círculo infinito, la rueda de Ixión que nunca deja de rodar mostrándonos la ruta que va de Kafka a Kafka y que no es más que una habitación de espejos. Como la obra no aclara, entonces vamos a la vida y como esta tampoco lo hace, regresamos a la primera y así hasta el oscuro infinito. Por eso desde la obra se extraen todos los conflictos del Kafka "no-escritor", pero de este, es imposible verificar, precisamente esa dimensión de la "no-escritura". Es decir, cada escrito de Kafka tiene que ver con sus experiencias vitales pero sólo en tanto su vida es la propia escritura. Esto nos deja en la gran encrucijada que quizá sólo pueda ser resuelta con el silencio, pero como éste es imposible a veces, quizás algunos todavía soportemos el tormento.

Algunos han sido sensatos: Eric Heller y Joachim Beug por ejemplo, decidieron simplemente organizar a Kafka de una manera temática, para que él mismo hable de su obra y su arte y recopilaron casi la totalidad de los comentarios del autor en un texto llamado "Escritos sobre sus Escritos" y Klaus Wagenbach quiso contar la vida "episódica" de Kafka, aunque sin evitar por supuesto la urgente necesidad de "opinar" sobre su biografiado. Sin embargo, su trabajo no persiste tanto como otros por lo que se hace soportable. Otros han sido más ambiciosos y quisieron atrapar a Kafka en vida y obra, haciéndolo perceptible y quizá "más fácil" de entender, esto por supuesto con muy buena fe. Mencionaremos tres: primero a su gran y buen amigo Max Brod al que siempre le agradeceremos la venturosa desobediencia fraternal frente a la orden de Kafka de quemar todos sus escritos y correspondencia a su muerte y entregarle al mundo en orden aquel caos imposible que pudo publicar, gracias a una titánica



labor editorial, sin embargo, no hay mucho que agradecer de su urgencia por explicar la obra de la que fue dueño tanto tiempo, en su libro "Kafka". El segundo es Gustav Janouch, un amigo de los últimos años que, si bien reconoce su parcialidad analítica debido a la cercanía con la que consideraba a Kafka, presenta una serie de conversaciones un poco confusas en un estilo claramente periodístico llamado "Kafka me dijo". Es de notar que el carácter ambicioso del ejercicio de Janouch radica en la pretensión de convencernos de que su capacidad mnemónica es ilimitada, llevando hasta un nivel casi proustiano la transcripción dialógica de sus continuas conversaciones con Kafka. El tercer caso es Maurice Blanchot con "De Kafka a Kafka", cuya labor no aporta realmente mucho, más allá de ciertos datos literarios y de referencias artísticas relativas a la obra de Kafka, lo demás es evidentemente especulativo y, claro está, por ser de Blanchot, de un gran valor poético. La empresa *Franz Kafka*, por supuesto no ha tenido sólo desventuras hermenéuticas, también la sagacidad reflexiva ha sido latente, sólo por mencionar algunas aproximaciones sumamente valiosas están la de Elias Canetti, la de H.J. Schoeps y T. Adorno, la de Milan Kundera, la de Estanislao Zuleta y de Gilles Deleuze y por supuesto, el gran aporte interpretativo de Marthe Robert. Muchas quedan por mencionar, por supuesto, pero este no es el espacio para hacer una crítica de las críticas, a parte de que no despierta ningún interés, más que la polémica. Sin embargo vale, por último, mencionar una labor meticulosa y positiva en el ámbito hermenéutico de la crítica textual y contextual: es el trabajo de Guillermo Sánchez Trujillo sobre la relación de Kafka con Dostoievsky y el espacio biográfico circundante.

Lo fundamental de este inventario es reseñar que la búsqueda frenética de Kafka nunca cesará mientras el hombre siga experimentando sobre su capacidad exegética, cosa que no es ni mucho menos mala, sin embargo, quizá valga la pena recorrer a Kafka de una manera menos ambiciosa, sin querer explicarlo desde la totalidad de su experiencia artística e histórica, sino

desde puntos fragmentarios y adyacentes. Por supuesto, no con el fin de evadir el análisis, sino con la intención de reconocer que la magnitud de una empresa contraria llevaría a excesos innecesarios para con la obra misma. Quizá sea importante reseñar en este punto al gran referente de Kafka en su desempeño literario: este es Gustave Flaubert. Si bien es cierto que lo más llamativo del escritor de Rouen hoy por hoy no es tanto su feroz acusación al *modus vivendi* burgués, y el halo de escándalo que estuvo a punto de llevarlo a la cárcel, y que, a su vez, sus magnos esfuerzos técnicos de la mirada diseccionadora han sido de muchas maneras ya superados por otros escritores, sí debemos rescatar la gran importancia de su legado en tanto formalizador del oficio de la escritura: Flaubert expone como ninguno antes que él, y quizá como sólo Kafka pudo lograrlo posteriormente y casi repitiéndolo, el laboratorio literario. Flaubert puede, de manera tan obsesiva como eficaz, mostrarnos cómo trabaja un escritor, exhibirnos contra qué y quiénes se enfrenta, señalarnos cuál es su tragedia y al final garantizar su dominio de la naturaleza perturbadora que se opone al arte. Quizás esta importancia del oficio que encumbra a Flaubert desde nuestra opinión, también sea una manera eficaz de acercarse a Kafka, teniendo en cuenta las grandes posibilidades de redundancia que el empeño de comentarlo pueda traer.

Así, este ejercicio pretende abordar a Kafka desde seis miradas paralelas y complementarias que involucran su relación con el "yo" moderno, que para Kafka está legitimado no en la unidad sino en la fragmentación y que desembocan en la crisis definitiva e insalvable que hemos denominado "el drama de la identidad" en tanto es una crisis tan actual como cotidiana. Presentamos, entonces, una revisión del "yo" que desaparece a través de la duda por "el ser", un recorrido sobre la dificultad hermenéutica de su obra; una relación medianamente exhaustiva entre la metafísica del arte schopenhaueriana y la escritura de Kafka; el nivel que adquiere la representación en el oficio de Kafka, vinculando la extraña y tradicional relación de arte y realidad; y,



por último, la noción de perdurabilidad clásica en su obra. Estas seis aproximaciones están conectadas íntimamente en tanto son ejercicios que tratan de entrometerse en el "laboratorio literario" de Kafka, pero no como análisis exhaustivo de sus técnicas, sino más bien como una aproximación al gran drama al que su arte le conminaba: el drama del ser y la verdad, el drama de la identidad.



1. KAFKA Y LA DESTRUCCIÓN DEL "YO"

Kafka decía que estaba hecho de literatura; que todo lo que no fuera literatura, aún las conversaciones sobre literatura, le aburría. Decía que el horror de la vida era el ruidoso horror de lo cotidiano: el trabajo, el hogar, la familia, la casa, en fin, todo aquello exterior y concreto, simple, llano, obvio, tortuoso y falaz. Kafka no veía en su realidad inmediata espacio para sí. Todos cabían, todos pertenecían y él estorbaba, el SE estorbaba en ese espacio de "los otros". Su mundo era el resultado de aquello que no lograba concretar, de "eso" que estaba a punto de conseguir, un espacio de imposibilidades e irrealizaciones, actos no consumados que se deshacían en su impotencia desfigurada, su vacío metafísico. Se sentía impotente para la vida concreta, no podía comunicarse:

No tengo memoria ni para lo que aprendo ni para lo que leo, ni para lo que vivo ni para lo que oigo, ni para las personas ni para los acontecimientos, me doy a mi mismo la impresión de que no hubiera vivido nada, de que no hubiera aprendido nada, de hecho sé de la mayoría de cosas menos que los niños de una escuela de párvulos, y lo que sé lo sé tan superficialmente que a la segunda pregunta no puedo ya responder. Soy incapaz de pensar, al pensar tropiezo constantemente con limitaciones, aisladamente puedo coger al vuelo algunas cosas, pero en mí un pensamiento coherente y susceptible de desarrollo es completamente imposible. Tampoco sé narrar propiamente, ni siquiera sé hablar; cuando narro tengo una sensación como la que pudiera tener un niño pequeño que realiza sus primeros intentos de andar, pero no en respuesta de una



necesidad propia, sino porque los adultos, la impecablemente andante familia, así lo quiere¹.

Nada veía más allá que su devenir literario, su obsesión creativa no era un estímulo canalizador frente a su inadaptabilidad, sino un compresor existencial, una condición de necesidad para sentirse real y concreto. La literatura para Kafka era más que un ejercicio estético, era su única posibilidad de existencia: *La totalidad de mi ser se orienta hacia el hecho literario, hasta cumplir 30 años he venido manteniendo rigurosamente dicha orientación; si la abandonara dejaría de vivir²*, le decía Kafka al padre de su tristemente célebre prometida Felice. La literatura no era una afición, no era una afinidad, y eso lo dejaba muy claro cada vez que se le insinuaba algo al respecto, no había cosa que lo enfureciera más como la ligereza de apreciación en su labor creativa. Esto le dice a su "anti-musa" Felice Bauer: *Nada de una inclinación por la literatura, fíjate lo que te digo, queridísima Felice, nada de inclinación, sino absolutamente yo mismo. Una inclinación es cosa que puede ser extirpada o suprimida. Pero es que yo consisto en escribir.³(...) Yo no tengo interés alguno por la literatura, lo que ocurre es que consisto en literatura, no soy ninguna otra cosa ni puedo serlo.⁴*

Es allí donde encontramos el profundo sentido del "yo" kafkiano, en su formalidad, en su "literariedad". Kafka no veía más allá de aquello que lo representaba, no encontraba esencia básica, Kafka se veía a sí mismo como balbuceo, boceto, esquema, figura o personaje, pero no como concreción real. En una carta a su hermana Ottla, Kafka hace una reflexión pasmosa sobre el vacío comunicativo, que trasciende el espacio lingüístico para convertirse en una herida ontológica que desangra casi

¹ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Madrid: Alianza, 1977. p. 395

² Ibid, p. 452

³ Ibid, p. 446

⁴ Ibid, p. 439



completamente el núcleo de la individuación: *Escribo diferente de lo que hablo, hablo diferente de lo que pienso, pienso diferente de lo que debería pensar y así sucesivamente hasta la más profunda oscuridad⁵*, y sigue con una posdata decapitadora, por si lo anterior no fuera suficiente, *Salúdame a todos. No enseñes esta carta a nadie, ni la dejes a la vista. Sería mejor que la rompieras en pedazos, y que después los repartieras entre las gallinas del patio. No tengo secretos con las gallinas.*

Kafka explota el "yo" esencial e irreductible. Tiene la certeza de su vacío expresivo, conoce las limitaciones de la lengua, la insustancialidad de los mensajes, la precariedad del pensamiento formalizado. El "yo" es inexpresable en Kafka, se esconde como se esconde Dios, como se esconde el Ser, se esconde tras una maraña burocrática de laberintos infinitos que nunca llegan a expresarse nítidamente y sólo aparecen como balbuceos infantiles, en el mejor de los casos, o como graznidos monstruosos en el peor. El "yo" expresado de Kafka, es resultado del cansancio y la fatiga, el despojo que se arrastra para llegar al final del túnel y encontrar, aunque sea, la pírrica dignidad del último suspiro, el último chillido, el tenue ruido final de la existencia. Este "yo" ya no podrá *ser moderno* nunca más: no es la conjunción de cualidades que interaccionan, no es conciencia. El "yo" kafkiano no pertenece más a la Modernidad. En este sentido, la reflexión de Kafka se hace verdaderamente crónica: El "yo" no es unidad sino todo lo contrario, fragmentación, no hay búsqueda de la verdad, sino todo lo contrario, de la mentira; el alto sentido de la autoconsciencia aún persiste, pero no como un factor positivo, pues para Kafka pensar no es un logro sino una pérdida, así que la contradicción interior es condición existencial que define el pensamiento. Kafka reconoce el estado de angustia al que remite el pensamiento y por ello no encuentra ninguna satisfacción en la capacidad cognitiva, no ve en ello un posibilidad de progreso sino una lucha desigual contra la naturaleza, lucha que es cada vez más cruel en tanto al hombre

⁵ KAFKA, Franz. Escritos sobre sus escritos. Barcelona: Anagrama, 1974. p. 156



no le es dado “no pensar” y esa es su tragedia: ir hacia el final de cada pensamiento hasta encontrarse totalmente indefenso. El caso más desgarrador quizá lo encontremos en las fatigas intelectuales de K. en “El Castillo” (y también en la actitud de Josef K. en “El Proceso”), su certidumbre de que nadie puede socorrerlo más que su intelecto le lleva a reunir de tajo todas las fuerzas con que cuenta (o todas las “facultades” modernas: la razón, el entendimiento, la sensibilidad, la imaginación y el conocimiento) para lograr su empresa, pero nada da resultado. El pensamiento trae consigo la duda, y en eso Kafka se entiende con Descartes, pero esta duda no es de ninguna manera una invitación para el conocimiento del mundo, sino la evidencia de la futilidad de dicho intento. La tranquilidad de Dios o del Ser es una herida insoportable para un hombre que sabe que recurrir a ella implica la desaparición total del pensamiento, que es su atadura al mundo. Veamos qué dice Kafka:

¿Y qué es lo que te sostiene, la idea del judaísmo o la de Dios? ¿Sientes – y eso es lo principal- vínculos ininterrumpidos entre ti y una altura o profundidad tranquilizadamente lejana, posiblemente infinita? El que siente tal cosa constantemente no se ve en la necesidad de correr de un lado para otro como un perro perdido que, mudo, lanza a su alrededor miradas implorantes, no se ve en la necesidad de desear deslizarse en la tumba como si esta fuera un saco de dormir calentito y la vida una gélida noche de invierno, no se ve en la necesidad, cuando sube las escaleras de la oficina, de figurarse que al mismo tiempo, vacilante en la incierta luz, dándose la vuelta en la precipitación del movimiento y sacudiendo la cabeza de impaciencia, cae desde lo alto del hueco de la escalera⁶.

Cuando Dios desaparece ya no vuelve a aparecer y la ruta del hombre será esa caída infinita por el hueco de las escaleras que

⁶ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Op. Cit, p. 283



intenta subir. Por eso el mundo, de ahí en adelante, cuando lo esencial desaparece ante la certeza de su inexistencia, es un remiendo interminable de trucos y artificios, el mundo es el espacio dado para "correr como un perro", de aquí para allá, sin rumbo fijo, tratando de conseguir el hueso prometido (la tierra prometida), pero sin saber claramente donde se encuentra. Sería por supuesto muy limitado ver en "El Castillo" solamente esa búsqueda de "tierra prometida", y sino limitado quizás muy brodiano (Max Brod quiso fervientemente orientar la lectura de Kafka siempre al judaísmo), pero la referencia no deja de ser tentadora. La diferencia entre una búsqueda y otra es que en "El Castillo", K., no es guiado por Dios, sino por sí mismo, por su capacidad intelectual, su digresión y entendimiento, sus trucos y artificios que, en algunos momentos, parecen llevarlo a alguna parte, pero que siempre desembocarán en el insoportable desplome infinito, esa caída por el hueco de la escalera. El Castillo al que K. pretende llegar es la referencia única, su idea fija frente a la cual nada se presenta como consuelo, por eso la obsesiva carrera de K., desdeña cualquier tabla de salvación, para él todo es un medio para acceder al Castillo, pero nada puede considerarse estado de conformidad: no quiere quedarse en el albergue de la aldea, no quiere quedarse en la escuela donde es contratado, no quiere quedarse con Frieda ni con Olga ni con Amelia, rechaza la ayuda del alcalde y la conserje, en fin, su vista está puesta sólo en El Castillo. Es verdad que cada estado de conformidad presenta a su vez una cantidad inagotable de inconformidades, cada camino es una bifurcación infinita de caminos, el problema de K. es querer recorrerlos todos, primera y únicamente con su reflexión intelectual y luego con el estéril esfuerzo del movimiento físico. K. reflexiona, piensa, conjetura, divaga, discierne hasta casi el punto de agotarse, las posibilidades se expanden y K. no se arredra, sigue examinándolas hasta que aparece la desesperación y la impaciencia, y allí todo se pierde, pues, desesperado correrá a satisfacer aunque sea una sola de sus posibilidades, pero esta será siempre la peor, fundamentalmente porque fue la última, la



que hubo de relacionar todo el embotamiento y el cansancio que la proveen de oscuridad y confusión. Esta ruta a la nada que emprende el pensamiento que ni siquiera permite moverse, es la ruta de la tierra prometida para el hombre que ha perdido a Dios, que ha perdido la esencia de todas las cosas y de sí mismo. Sin esencia, entonces, el "yo" kafkiano sólo es forma, exterioridad, pero nunca consciencia ni fundamentación originaria en el entendimiento del mundo. Kafka es rotundamente anti-moderno.

Es cierto que su planteamiento de creación literaria exige de él un reconocimiento de la individualidad y que, en ese sentido, la noción que tenga de sí mismo puede provenir sólo de la evidencia intelectual en su interioridad, en su intimidad; que pueda hablar de sí mismo de una manera tal que de verdad creamos que se describe basado en el auto-conocimiento, como lo pretende el "yo" de la Modernidad. Sin embargo, esta característica no deja de ser una pugna ingente y obstinada en contra del mundo, en contra de las tentaciones del mundo. Kafka no quiere auto-consciencia para referirse al mundo, sino para separarse de él, es decir, su "yo" no es forma expresiva sino destructora de sí misma. Sólo habría que recurrir a las características de sus feroces autodescripciones*: siempre habla de su debilidad, de su incomprensión, de su incapacidad, etc. Este tipo de destrucción de sí desde la descripción tiene como objetivo la desintegración y/o el empequeñecimiento hasta la desaparición, como lo propone agudamente E. Canetti en su libro "El otro proceso de Kafka"⁷. Kafka no sigue el proyecto moderno de la construcción del yo, sino que se destruye desde la auto-consciencia con el objetivo de la desaparición. Esta destrucción paulatina y continuada hace de él un personaje más de su obra, es como si quisiera reencarnar en el papel y quedarse allí para siempre, ser reconocido en letras y no más, poder vivir, entonces, alejado de todo y de todos, que Franz Kafka sea un nombre puesto sobre un

* Quizá una de las más impresionantes se encuentra en la extensa carta que Kafka envía a Felice el 16 de junio de 1913

⁷ CANETTI, Elias. El otro proceso de Kafka. Barcelona: Muchnik, 1981



comportamiento descrito literariamente, que ese nombre sea una posibilidad de sí mismo, pero no él mismo, no ese que está recluido evitando el contacto con los demás. Que Franz Kafka sea Josef K., K., Samsa, Josefina, Georg Bendemann y todos aquellos que viven gracias a él, aunque no sea preciso decirlo así, o quizá vivan por él o en su reemplazo, en fin que Kafka, Franz Kafka, sea también una especulación literaria, una forma estética dispuesta para hurgar en los abismos humanos, una forma para lanzarse al vacío de la escalera, el vacío de sí mismo. Lo impresionante de todo es que, aunque parezca formulismo técnico y especulación crítica, esto que se acaba de decir, se cumplió: Kafka es un personaje mítico, su vida seguirá siendo la vida de una incógnita y un enigma mítico, una especulación, aún cuando los esfuerzos biográficos traten de acercárnoslo y traten de "humanizarlo", Kafka se desliza de la estructura y se sumerge en la más dramática oscuridad, la que lo define como individuo e identidad.



2. KAFKA Y LA HERMENÉUTICA INFINITA

Ni Brod, ni Wagenbach, ni Blanchot, ni Schoeps, incluso ni Deleuze, Anders o Canetti, con sus precisas observaciones y gran capacidad hermenéutica, han podido hablar llanamente de Kafka, sin interrumpirse tan constante como inevitablemente. Kafka desaparece a su amaño: quizá no haya habido mayor obsesión hermenéutica en la historia de la Literatura como por su obra. Günter Blöcker dice que *Si se pudiera enjuiciar la grandeza de una obra poética por el número de interpretaciones que ha podido superar sin daño, la obra narrativa de Franz Kafka sería la más grande*⁸. Es cierto, la especulación en torno a la obra de Kafka la vuelve cada vez más críptica y detrás de ella, al autor mucho más enigmático. Sobre todo porque, como dice Blöcker, por disímiles que sean las interpretaciones la mayoría de ellas son convincentes y eso nos hace ir de extremo a extremo hasta el agotamiento o incluso hasta la deserción definitiva. El laberinto de la obra kafkiana es el mismo laberinto del autor y eso, para el empecinado hermeneuta, es insoportable. Por eso el Kafka que queremos conocer se esconde vigorosamente cuando aparece la mano especulativa: se esconde y quizá se ría, pues logra su objetivo: desaparecer. Así como en un texto que citaremos más adelante, Kafka desaparece como el "piel roja", yéndose a través de sus propias palabras hasta el infinito del lenguaje, hasta convertirse en palabras y nada más. Entonces aparece como uno más de sus personajes, no como *El Autor*, sino como *Uno Más*. Porque Kafka no es origen sino resultado, consecuencia, interpretación pura. Cuán cerca está el comportamiento de Kafka de la tesis fundada en la Escuela de la Sospecha que, una vez delatada por Ricoeur, es analizada por Foucault: *Si la interpretación no puede acabarse nunca es, simplemente, porque no hay nada qué interpretar. No hay nada de absolutamente*

⁸ BLÖCKER, Günter. Líneas y perfiles de la literatura moderna. Madrid: Guadarrama, 1969



primario que interpretar pues, en el fondo, todo es ya interpretación; cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos⁹.

Todos los esfuerzos de Kafka están encaminados para ser eso que es ahora: interpretación y sólo interpretación. Se destruyó a sí mismo en vías de su propia representación, hizo de sí un motivo artístico; como extensión e intensión logró desaparecer; anuló el movimiento hasta ser sólo una mano que escribía y aún más hasta ser la nada escribiendo, y entiéndase “nada” de la manera más literal posible, como si fuera posible no-ser, como si fuera posible no existir, en la medida en que la contemplación es absoluta y la acción es sólo reflejo, así, el escritor es espectador de sí mismo y no actor de su vida. La vida estaría en otra parte o sería una sola: la creación. En la creación estaría la dimensión vital, sería la posibilidad de ser: de aquí que Kafka plantee su posibilidad de existencia sólo desde la escritura, “disciplina” a la cual debe dedicar todas sus fuerzas, porque escribir es Ser y esa es la paradoja: *Es posible que mi literatura sea una nulidad, pero igualmente seguro e indudable es, en tal caso, que yo no soy absolutamente nada. Si me reservo en este terreno, en realidad, y bien mirado, no me reservo, sino que me mato¹⁰*. Kafka es lo que escribe y no tanto quien escribe, el autor, como decíamos arriba, desaparece. La inexistencia es la dimensión del no-escribir atormentador. La creación literaria convierte el mundo en reflejo, es reflejo único, en ella está cifrada toda la posibilidad existencial, pero ese movimiento anula cualquier posibilidad de origen, en tanto que el Ser está dado no como fundamento sino en la consecuencia del acto, o sea, Kafka escribe para Ser, pero él no es el *Ser creador*.

⁹ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. En: ECO, Revista de la cultura de occidente. Bogotá. Tomo XIX (Sep-Oct-Nov. 1969); p. 643

¹⁰ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 1. Op. Cit, p. 74



Quizá donde mejor esté expuesta la función creadora del autor en la obra de Kafka es en el cuento La Construcción. En él, un animal subterráneo se embarca en la magna empresa de construir una madriguera para su habitación. La obra tiene como objetivo protegerlo y alejarlo de cualquier asomo de peligro, así que su máximo esfuerzo vital se encamina hacia dicho objetivo. Construye celdas, bóvedas, pasadizos y laberintos de entrada y de salida, falsos y verdaderos, para engañar al posible invasor; se prepara para las eventualidades con tal obsesión que el peligro se convierte en cotidiano y su obra el único recurso de salvación. Así que sus horas son absorbidas por la obra y su vida entera queda sujeta a la construcción. Tanto su desazón como su tranquilidad están contenidas en la obra; sabe que ella le puede ofrecer la seguridad que necesita sólo si su capacidad de construcción está a la altura de su urgencia. Así, poco a poco la obra se va apoderando de él, ella representa su orgullo y victorias soñadas tan largamente, pero también es su más repetida pesadilla. Sueña con hacer más y más laberintos, más y más falsas habitaciones que protejan su tranquilidad anhelada, pero despierta cada vez con la incertidumbre de su empeño y la posibilidad de que todo se derrumbe. La cueva de pasadizos infinitos es su recinto, su salvaguardia, pero también es su obligación y su responsabilidad; ella es la expresión de su capacidad, pero también la demostración de su incompetencia; ella le protege y en ella está en peligro; su construcción le pertenece pero más le pertenece él a ella. Así día tras día despierta con la única misión de mantener a raya toda intrusión y su empeño tiene como única recompensa la ilusión de que algún día pueda apacentar en lo más profundo sin la duda infinita de ser encontrado. Su liberación es realmente su esclavitud. La obra lo subordina hasta el límite. Y quizás lo único que pueda tranquilizarlo sea salir de ella y contemplarla. Su obra entonces se sumerge tanto en su ser que necesita verla con más detenimiento y acude al gran absurdo existencial, la gran paradoja ontológica: salir de su obra, de su protección, de su condición de supervivencia sólo con el objetivo de sobrevivir. La



liberación de la profundidad en la cueva se ve reemplazada por la liberación de la superficie:

La obra me tiene demasiado atareado. Rápidamente me he alejado de la entrada, pero pronto retorno. Busco un buen escondrijo y acecho la puerta de mi casa –esta vez desde afuera- durante días y noches. Se dirá que es estúpido, pero a mí me proporciona indecible alegría y me tranquiliza. Es como si no estuviera delante de mi casa sino delante de mí mismo, mientras duermo, como si tuviese la dicha de poder a un tiempo dormir profundamente y vigilarme en forma estricta. Hasta cierto punto no tan sólo me caracteriza la capacidad de ver los fantasmas nocturnos durante la confiada inocencia del sueño, sino también la de enfrentarlos en la realidad con la plena fuerza de la vigilia y con serenidad de juicio. Y encuentro que mi situación no es tan desesperada como creía a menudo y como probablemente volverá a parecerme cuando descienda a mi casa. En este sentido, y también en otro, pero especialmente en este, tales excursiones son realmente imprescindibles.¹¹

En el cuento entero, pero especialmente en el fragmento que se acaba de reseñar, aparece claramente la crisis de la creación artística planteada por Kafka. La obra no vive con independencia del autor, pero el autor puede llegar a ser prescindible desde la obra. En el momento en que el ser subterráneo del cuento dice que cuando ve su casa desde afuera siente que realmente estuviera frente a sí mismo, lo hace con una alegría inédita de la cual él mismo se sorprende, sobre todo porque, en tanto la cueva le ofrece toda la protección necesaria, su salida de ella tiene características suicidas, y puede desde afuera contemplar cómo todo puede derrumbarse y él mismo morir en dicho espectáculo; y, aún yendo más allá, la obra puede quedar incólume, mientras el creador muere afuera, de manera anónima, sin asomo de

¹¹ KAFKA, Franz. *La Construcción*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, 1960. p. 1006



dolor, mientras cuida la obra y el *sí mismo* que se imagina adentro. Aquí pueden estar justificadas dos cosas: la primera es la quema de todos sus escritos, ordenada por el propio Kafka antes de su muerte, en tanto pueda él ser testigo de la destrucción de su obra que, como es obvio, no puede ser ejecutada por él mismo, pues él mismo no puede destruirla pues él está allí adentro, en ella, sino que debe recurrir a manos externas y ajenas (manos enemigas), por lo que debe recurrir a alguien más: Max Brod, Dora Dymant, Ottilia Kafka... Así si bien es cierto que el autor muere, el espectáculo de su muerte sólo se consume cuando su obra, que es él mismo, sea consumida. La otra cosa que podemos justificar es, precisamente, el hecho que conocemos: la muerte del autor, pero la existencia inviolada de su obra. El autor muere contemplando el posible derrumbamiento de su construcción, muere afuera, en el mundo de la comunidad, a donde le es imprescindible volver de cuando en vez, para descansar de la opresión destructora de su obra; muere el autor pero la obra queda allí, para ser registrada. Quizás aún nadie haya encontrado el acceso, quizá todos nos hayamos perdido en laberintos falsos que llevan a ninguna parte, pues el centro de la morada, donde el constructor hubiera podido pacer tranquilo y libre, sigue solo, sin visitantes. Esos laberintos son los caminos hermenéuticos en la obra-cueva de Franz Kafka: búsquedas infinitas que, aún cuando parecen guiarse correctamente al centro originario (que no es el origen sino la consecuencia última de la creación), se pierden en giros imprevisibles y caóticos que llevan de nuevo a la salida de la cueva. La crisis exegética frente a la obra de Kafka es, pues, luego de muchos esfuerzos, encontrarse de nuevo fuera de toda interpretación válida, sin entender realmente cuál fue el giro equivocado. La obra misma expulsa el acercamiento, por eso éste no es más que interpretación y aventura reflexiva, pero nunca criterio de verdad. Incluso, si hemos de ser más agudos, la búsqueda del origen, de la morada última en la que se guardan todos los secretos del constructor, no es otra cosa que la búsqueda del último paso, de la última consecuencia, del elemento más

complejo (y no más simple y originario) de toda la construcción, el punto desde el cual quizá ya no sea posible salir. Es ese punto donde el autor y la obra son uno y el mismo, como lo hubiera pretendido Kafka, el personaje de una obra que aún no tiene autor. Quizá la búsqueda no se ha emprendido correctamente, y quizá no haya camino correcto para emprenderla, quizá el autor no sea más importante que la obra, o quizá la obra no sea otra cosa que el autor mismo.

Así pues, el análisis de la obra de Kafka parece ser un juego del *como si*, en el que todo parece ser cierto y llegar a alguna parte, pero que al final no es más que una interpretación y una forma de acercamiento y reflexión que, quizás hablen más del analista que del objeto analizado en sí. La biografía de Kafka, por ejemplo, no deja muchos espacios de acercamiento, aún cuando es evidente que sus conflictos (sobre todo los sentimentales) fueron expuestos de manera confesional en su escritura. Y no deja espacios de cercanía fundamentalmente porque su obra es su vida misma, como ya se ha dicho hasta el cansancio, aunque aquí vale la pena resaltar lo siguiente: Kafka era consciente de que su vida era su propia interpretación, una aventura espectral e imaginaria en la que su fuerza intelectual colocaba todo su ímpetu: *Yo estoy tan acostumbrado a jugar con las imágenes que ni siquiera puedo renunciar a dicha costumbre en la vida real, incluso aunque las palpitaciones de mi corazón me adviertan amenazadoramente que esta vez no se trata de otra cosa que de la realidad*¹². Esta medida imaginaria que Kafka imponía a lo que denominaba "realidad", determinaba que sus vivencias cumplieran, de alguna manera, con sus intenciones especulativas, es decir, que su biografía fuera en muchos sentidos una creación literaria y no al revés, que su creación literaria fuera consecuencia de sus experiencias. Un cuento como *La Condena*, por ejemplo, escrito dos días después de su encuentro epistolar con Felice Bauer, la que luego sería su novia,

¹² KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Op. Cit, p. 302



determina una prospección inaudita a lo que sucedería luego entre los dos, o una historia como *El Proceso*, intuida ya largamente por Kafka, parece la premonición y no tanto la consecuencia del juicio al que se ve sometido cuando decide romper definitivamente con su novia. Esta novela inconclusa, motivo de reflexión aguda y propositiva del obseso analista de la obra de Kafka, Guillermo Sánchez, de quien ya hablaremos, parece sugerida por el autor de manera consecuente y obstinada a lo largo de su relación epistolar con Felice. Kafka, en las cartas que dirige a su novia, la lleva hasta el límite de su resistencia con una perversidad encantadora, que determina que la cabalidad se pierda por completo y se le enjuicie por su resistencia al matrimonio. La situación evidentemente absurda, debido a que ni siquiera había un reclamo de índole moral o sexual, y también debido a la edad madura de los comprometidos, se ve justificable desde el examen de las cartas entrecruzadas (realmente sólo las de Kafka, únicas que se conservan), labor que llevó por muy buen camino Elías Canetti. Kafka propició tal situación, casi que la escribió antes de vivirla y de paso, recreó de manera "real" una escena de la novela *Crimen y Castigo* de Dostoievsky, como demuestra Guillermo Sánchez, en donde se da, precisamente un tribunal en una pensión a la que se convocan Raskolnikov, su hermana, su madre, el prometido de su hermana, Lujine y un amigo de Raskolnikov, tal como en el tribunal del hotel en donde se le reclama a Kafka, aparecen, además de los prometidos, familiares y conocidos de ambos. Tanto Canetti como Sánchez llevan este hecho hasta las últimas consecuencias, sin detenerse, aún a pesar de que sus juicios parecen a veces un poco exagerados, pero con tal capacidad de demostración que la claridad ante el examen adquiere una veracidad escandalosa. Vale el momento para recomendar ambos exámenes.* Sin embargo, lo que nos importa destacar aquí es que la manera biográfica con la que Kafka escribe, parece más bien una manera literaria de vivir. Pero no por concebir la literatura como una

* El de Canetti ya lo hemos referenciado, es *El Otro Proceso* de Kafka, publicado por Muchnik Editores, y el trabajo de Sánchez lo referiremos en el capítulo IV: Kafka y la Representación I



forma de sublimar el terror del mundo, como lo hacía su maestro Flaubert, sino como la consciencia de que todo lo que se vive es ficción literaria, o representación, en el orden más schopenhaueriano posible. Hasta Kafka, este sentido de la biografía era inaudito, pues si bien muchos, sino todos, de los artistas se funden con sus obras hasta hacerlas reflejo de su propia vida y ellos mismos viven de manera tan antagónica de su entorno que parecen secuelas de su propio trabajo, ninguno de ellos puede descontextualizarse tanto que parezcan estertor de la labor creativa, como lo hace Kafka. Es decir, hasta Kafka, el autor, a pesar de todo, seguía siendo autor y la obra seguía siendo obra, y, en tanto tal, la obra respondía a intereses concretos y a contextos definidos que el autor vivenciaba y metaforizaba, pero en Kafka estas líneas de representación se hacen hasta tal extremo imperceptibles, que parecen no existir o ser la vida misma. Esto lo veremos más adelante. Lo que interesa aquí es determinar que las raíces de la vida de Kafka son claramente literarias y más allá sólo queda el silencio, y por eso este hecho, el biográfico, ahonda la crisis hermenéutica casi hasta el climax, pues su vida, a diferencia de otros autores, no manifiesta su obra, ni es el referente de sus temas, más bien sus temas son el referente de su vida. Tan es así que todo su noviazgo con Felice Bauer, si quisiéramos ser puntuales, fue un magnífico experimento literario sostenido por cartas y telegramas, en donde el espectáculo de la concreción y la carne, es reemplazado por la fastuosidad de la abstracción y las letras.

El mundo de Kafka es inescrutable porque no hay en él ningún punto de estabilidad, no tiene centro de gravedad visible. Este mundo es un mundo de bóvedas laberínticas y pasadizos infinitos en donde se han perdido aún los mejor preparados y mayormente equipados; un mundo de rutas agotadoras que llevan y traen sin contemplación y que dan la idea, insoportablemente cierta, de que están elaboradas para huir, para irse y escapar, más que para sumergirse. Kafka parece querer esto y sólo esto: irse, desaparecer, perderse y no ser



encontrado jamás en esos laberintos que dejó por herencia. Su deseo de desaparición es tal que la partida no tiene referente fijo: no hay un lugar específico del que se quiera ir, simplemente se quiere ir... irse de su obra, irse de sí. Como lo señala magistralmente en su relato La Partida:

Di orden de ir a buscar mi caballo al establo. El criado no me comprendió. Fui yo mismo al establo, ensillé al caballo y monté. A lo lejos oí el sonido de una trompeta, le pregunté lo que aquello significaba. Él no sabía nada, no había oído nada. En el portón me detuvo, para preguntarme: -¿Hacia dónde cabalga el señor? -No lo sé -respondí-. Sólo quiero irme de aquí. Partir siempre, salir de aquí, sólo así puedo alcanzar mi meta. ¿Conoce, pues, su meta? -preguntó él. -Sí -contesté yo-. Lo he dicho ya. Salir de aquí: esa es mi meta.¹³

Kafka, entonces, es inatrapable. En él, y con él, se funda la crisis hermenéutica y epistemológica del origen y el comienzo. Como en Kafka no hay origen, todos los empeños se dirigen a sus comienzos, pero los comienzos son sólo interpretaciones. Como su manera de escribir es una *partida* del mundo y como su vida es una *partida* de su escritura, el eje conductor de su obra es un agotador ir y venir constante, permanente e infinito, que tiene como resultado un desvanecimiento inevitable del camino, hasta parecer un espectro de un ser que alguna vez existió, un ser que gravita esquivamente al borde de la existencia, es un mesón literario que *dimos por desaparecido*.

¹³ KAFKA, Franz. Obras Completas. Op. Cit, p. 966

3. KAFKA Y SCHOPENHAUER: EL ARTE Y LA OBSESIÓN POR EL ESPECTRO

Para iniciar este punto vale retomar una cita de Nietzsche en la que, si bien está hablando de Schopenhauer, Kafka podría ser incluido sin ningún problema, además que puede apoyar un poco el sentido del "yo" creador que se enfrenta a la esencia, del que hablábamos arriba. Dice Nietzsche, entonces: *En esto, como dije, es grande Schopenhauer, porque va tras el cuadro a semejanza de Hamlet tras el espectro, sin dejarse desviar, como hacen los eruditos, o sin enmarañarse mediante una escolástica conceptual, que es la suerte de los dialécticos desenfrenados*¹⁴. Kafka también va tras el espectro como Hamlet, pero sobre todo va sobre el cuadro hasta el punto más radical, quizá, y si es posible decirlo, con más pertinacia que Schopenhauer; va hasta el límite, hasta vivir de manera total y consciente en dicho cuadro, tal y como un espectro; se considera a sí mismo nada más que ese espectro, sólo ese espectro y, si podemos hablar de esto en Kafka, es casi feliz al reconocerlo, pero feliz en la angustia, feliz en la zozobra.

Ahora bien, hablamos de la radicalidad de Kafka frente a Schopenhauer, en tanto la concepción de este último todavía reclama un mundo de referencia, un mundo de origen, una "cosa en sí", aún cuando esta sea irracional e impensable, mientras aquel, Kafka, reconoce la ausencia total de ese mundo esencial y se empeña en la construcción fantasmagórica: sabe, como Schopenhauer, que el mundo que conocemos no es más que representación, y no ve en ella, como Schopenhauer, el obstáculo del Ser sino su única posibilidad, pero para Kafka pensar lo esencial ya no interesa, su dimensión ontológica está dada en la muerte existencial que otorga la escritura, como ya veremos. Sin

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. De Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva. Madrid: Valdemar. S.F. p. 7



embargo, la relación de Kafka con Schopenhauer puede elevarse por encima de la especulación del filósofo sobre “la cosa en sí”, y en este sentido la opinión de Nietzsche puede ser más relevante, aún, si diéramos crédito a lo que hasta aquí se ha dicho, y el propio Nietzsche hubiera podido incluir a Kafka en vez de Hamlet, si el azar del tiempo los hubiera cruzado. Se unen, también y sobre todo, en un punto que Nietzsche reconoce positivamente de Schopenhauer: la posibilidad de anular la voluntad, pero no por el acto negativo como tal, sino por la actitud de la voluntad de volverse contra sí misma, contra aquello que la legitima como tal. Esta cualidad de anulación la confiere Schopenhauer a los santos, a los artistas y a los filósofos, en tanto son capaces de elevarse tan por encima de la naturaleza que pueden resistirse a cumplir con sus designios por medio de la contemplación y el desinterés, una especie de no-querer que Nietzsche después criticará, pero que ofrece una dimensión inigualable en la obsesiva persecución metafísica del Ser.

Se trata ahora, no de encontrar el origen ontológico puro y diáfano, sino de alejarse de él en tanto se le reconoce como oscuro, tenebroso, violento e irracional. Con Schopenhauer se anula toda posibilidad bondadosa del origen, la esencia del mundo es El Mal, esa es la Voluntad, la vida misma o lo que entendemos por mundo, entonces anularse como voluntad es buscar el bien o separarse del mal. Querer esto no es negar ni evadir el mundo sino habitarlo de manera estética, hacer de la vida algo valioso de ser vivido. La ruta metafísica, entonces, no va hacia el origen del Ser (como habría de suponerse) sino que se aleja de él, por protección y al alejarse se eleva, se separa de la naturaleza: allí está el Arte. Esa es la búsqueda artística. El mundo es un espectáculo y el artista un espectador, el famoso “ojo del mundo” schopenhaueriano. Y allí también está Kafka, con su ser-en-el-arte, su ser-literario, su extraña ascesis, su apartamiento, su urgencia de soledad, su empecinada búsqueda de abismos y el temerario enfrentamiento consigo mismo en las profundidades de la noche. A pesar de todo el dolor que confiesa,



Kafka disfruta, pues su dolor es también la coraza que le permite escribir, su dolor es el alto dolor metafísico, o sea, el enfrentamiento con la Voluntad, la necesidad de separarse de ella, ser "ojo del mundo".

Por supuesto Kafka no es santo, en el sentido común, pero sí hay en él una profunda búsqueda religiosa que lo conmina a la lucha con la vida del querer y el desear, en tanto lo alejan de la lejana y casi desaparecida divinidad; Kafka se siente solo y eso le produce dolor, pero esa derrota es su mayor triunfo, su soledad es la demostración de su sino creador. Dios creó algo que ya no existe más, pero como el creador, como dijimos, está en lo creado, entonces Dios tampoco existe más. Por eso en Kafka es visible el desamparo y el desvalimiento, pero en tales expresiones de su psicología están las heridas de sus titánicas guerras contra el mundo que no puede ser representado: la Voluntad manifiesta en sí mismo. La Voluntad irrepresentable en un mundo sin Dios ni salvación. Por eso su búsqueda ontológica depende de la escritura, porque ella hace visible el espectro, ella hace visible el cuadro de la representación. La metafísica del Arte de Schopenhauer quizá tenga más soporte en Kafka que en algún otro escritor, pues Kafka mismo en tanto cuerpo es la pugna infinita contra la Voluntad, contra el "tenebroso mundo" del Mal que arremete con todas sus fuerzas para arrebatarnos la vida, por eso Kafka se escuda en la muerte que significa escribir, que no es muerte como tal, sino anulación del *querer*, anulación del *interés*, tal como lo quisiera Schopenhauer, o, dicho quizás mejor, desinterés y desgano por el mundo. He ahí la muerte kafkiana, a la que propende con tanto ahínco: la realización de la metafísica del arte. Tal como dice Rüdiger Safranski, con una nitidez envidiable: *Kafka era quizás un gnóstico que, airado ante la falsa creación, se proponía responder con una creación contraria (...) ¿Por qué aquel que puede inventar por sí mismo habría de participar en ese mal invento llamado "mundo"?*¹⁵. Kafka quiere, y en ese propósito su mala salud es de hierro, que

¹⁵ SAFRANSKI, Rüdiger. El mal o el drama de la libertad. Barcelona: Tusquets, 2002. p. 209-210



el Arte llegue a ser el mundo y la vida simultáneamente, que su escritura que es *nulidad*, como él mismo asevera, al mismo tiempo que se reconoce en la nada, pueda manifestar en evidencia clara, la gran mentira del exterior: la mentira tradicional y cotidiana, la del trabajo, el matrimonio, los hijos; la mentira repetida por la especie que no reflexiona y que la defiende, “naturalmente”, como especie, con garras y dientes. Esa mentira que es el mundo y en la que el hombre, como especie, confía ciegamente como confía en la verdad, nada significa para Kafka, y sin embargo, existe, está ahí para ser vivida y reconocida, está ahí esperando por uno más que cumpla con su designio. Kafka se resiste porque en su mundo *ya no ha de ser el arte el que se justifique ante el mundo, ha de ser el mundo el que se justifique ante el arte*¹⁶, cosa que, como dice Safranski, no logra hacer. Y éste es el desgarramiento más doloroso que sufre Kafka: tener que remitirse siempre a la vida, y específicamente, por ser de la única que puede hablar, sin por ello hacerlo con seguridad, a su propia vida.

Y en este sentido continúa siendo schopenhaueriano: su vida, reconocida ambigüamente desde el interior, desde su propio cuerpo, o por lo menos desde la impresión que tiene de él, es abismo y absoluta oscuridad. Hacia ese abismo se dirige cuando acude a esa muerte que es la escritura, esa profundidad dolorosa a la que llega sin fuerzas, pero de la que toma lo único que le permite seguir viviendo: su “absolutamente sí mismo”. Schopenhauer afirma que la Voluntad se manifiesta de manera prima y espontánea en nuestro interior, que es nuestro cuerpo, desde allí tenemos la certeza del querer y de la vida en general, de esa ciega necesidad de vivir. Nuestro cuerpo es la relación inmediata que tenemos con “la cosa en sí” y el mundo fenoménico, es el punto de partida de nuestro reconocimiento vital y físico, es la explicación de la realidad concreta. Pero también es la explicación del mundo representado. El cuerpo cumple con ese sentir dual: la materia y el pensamiento. Es

¹⁶ Ibid, p. 210



sujeto y objeto, representa y es representado, pero también reconoce que existe de manera concreta, puede diferenciarse, en tanto se siente desde adentro, de todo "el afuera". Nadie puede decirme que no existo, si efectivamente puedo sentirme y explicar mi existencia. Nadie, a parte de Kafka: veamos la siguiente reflexión que, por su característica casi cómica, resulta muy turbia e inquietante:

(...) pese a todos mis esfuerzos estaba ausente, sin por ello estar en ninguna otra parte; ¿tal vez no existí durante esas dos horas? Tiene que ser así, pues si hubiera estado durmiendo allí, sentado en un sillón, mi presencia habría sido más convincente¹⁷.

Kafka plantea aquí la posibilidad de no existir, precisamente desde adentro, lo que parecería una alternativa bastante curiosa frente a la oportunidad de certeza existencial que ofrece el cuerpo, según Schopenhauer. Mas, aún pareciendo contradictoria, valdría la pena resaltar lo siguiente: Kafka duda de su existencia en tanto no sintió nada que lo aferrara al momento preciso que describe, señala que sin estar en ese punto fijo donde la certeza física lo condicionaba, tampoco estaba en otro lugar, donde la memoria o la expectativa lo condujera, así que su pregunta, divertida e irónica, corrosiva y dolorosa, es *¿dónde estaba entonces?, ¿quién garantiza mi existencia en ese momento?* Por supuesto el otro (en este caso, la otra, una joven señora que hablaba a Kafka sin que éste pudiera concentrarse) no puede ser prenda de garantía en ese proceso de reconocimiento si, como afirma Schopenhauer, yo sólo soy condición representada para el que me habla y escucha; por supuesto, aún si la respuesta del otro con respecto a la prueba que busco de mi existencia fuera afirmativa, la materia no es suficiente para cerciorarse, por lo que el otro que habla a Kafka, sin que éste lo escuche, realmente no habla a nadie pues su

¹⁷ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Op. Cit, p. 304



mensaje no cumple con su destino intelectual. Y no es siquiera que Kafka no lo entienda, es peor: Kafka no lo escucha, pero no porque se distraiga o se ensordezca, no, simplemente porque *no está allí*, porque en ese momento es completa nulidad. Nulidad de un momento en el que ni el propio cuerpo se siente ahí-justo-ahora y allí, el tiempo no existe y el espacio se pierde. Sin embargo está nulidad, a pesar de apartar momentáneamente el querer de la Voluntad y, de alguna manera, permitir esa dimensión “no-natural”, por lo cual, plenamente metafísica, no es dimensión estética real, porque en ella no hay contemplación.

Kafka no le da a su comentario más importancia de la que escribe en el párrafo citado, pero las consecuencias de lo que dice son enormes: el cuerpo deja de existir a pesar de su materia, la vida es entonces especulación y el mundo sólo un fenómeno que reclama atención. Prestar atención al mundo: he ahí la existencia. Para eso está el cuerpo, para prestar atención al mundo, cosa que el cuerpo no puede dejar de hacer, pues allí se cifra su Voluntad (o quizá sea mejor decir, allí se cifra La Voluntad), por eso todo el mundo es Representación. Una búsqueda permanente de signos que sólo aparecen para recordarnos nuestra incapacidad de percibirlos: *Los signos se producen continuamente, todo está lleno de signos, pero sólo nos percatamos de su existencia cuando se nos hace tropezar contra los mismos de un empujón*¹⁸. Así, la representación determina nuestra forma de “prestar atención al mundo”; mundo que se presenta con la mayor violencia posible, “mundo monstruoso” que se interpone entre “mí y yo” y que nos hace creer en la convención opresora de lo cotidiano. Ese mundo es el que recusa Kafka, porque lo separa de sí, mas su insatisfacción frente al mundo no es consecuencia del dolor que le manifiesta, sino, y quizá sea lo contrario, por el dolor que pretende evitarle ante el ocultamiento del “sí mismo”. Es decir, Kafka odia del mundo que le mienta y no tenga el valor de reconocérselo. Este ocultamiento (que por lo general se manifiesta en la resignación y el auto-

¹⁸ Ibid, p. 263



engaño) es la posibilidad de inserción en el mundo de "los demás", en "la comunidad humana", en la macabra pantomima. Por eso cuando Kafka se pregunta: *¿Dónde estoy yo, vamos a ver? ¿Quién puede verificarme a mí?*, de inmediato debe responderse: *Desearía poseer una mano poderosa, sin otro fin que el de sacudir como es debido esa incoherente construcción que es mi yo*¹⁹, pues nadie puede, y esa idea que él tiene de su "yo" es sólo una idea incoherente, como acaba de decir. El "yo" no determina auto-conocimiento, eso es claro, pero entonces, ¿qué pasa con la idea schopenhaueriana de la sensación inmediata del cuerpo, ese reconocimiento espontáneo de sí como Voluntad y Representación?

Kafka se ofrece como el investigador metafísico por excelencia, en el momento justo de dedicarse a la escritura, porque esta es, para él, la inmersión en ese abismo insondable, esa oscuridad perenne de su "yo"; sus referencias a la escritura como escudriñamiento del abismo abundan. Es así, entonces: Kafka sabe del mundo Representado y para él no hay duda alguna de dicho mundo, pero sabe que ese mundo es un recurso del intelecto para justificar la Voluntad, o mejor, es un recurso de la Voluntad para que el intelecto pueda obedecerla, así que su intención es saber qué es lo que se representa, qué es eso que se oculta, cuál es la cara del espectro. No busca la esencia detrás, como sí lo hizo Schopenhauer, eso es claro, pero no se conforma con ese mundo que le impusieron representar, así que busca allá donde sólo habita el silencio y la oscuridad, escudriña hasta el fondo en una labor quizá más titánica que la emprendida por Dostoievsky, pues éste aún confiaba en la razón y aún insistía en la salvación del hombre, mientras Kafka reconoce nuestra condena y la nulidad redentora. Kafka va hacia sí mismo, en la noche, y para eso debe morir, sentarse ante su escritorio como *un muerto, como ante su tumba*. Pero, ¿cuáles son sus herramientas? Sólo las palabras. Fracasa entonces y lo reconoce abiertamente, pero se siente fracasado, como dice R. Safranski,

¹⁹ Ibid, p. 302



sólo en una empresa improbable e imposible. Un fracaso así es realmente una victoria, tal como Sísifo, según nos lo propone Camus, que encuentra en el esfuerzo inútil la posibilidad de libertad que a otros les es negada, una libertad simple y pura, casi feliz. El escritor que entiende que la derrota gana, es el héroe que desafía al infinito, que ofende lo insondable, que ofrece su vida, su cuerpo, es decir, ofrece a la Voluntad de la que él es manifestación y la anula, la niega con un "no" festivo, un "no" alterno al "sí" nietzscheano, un "no" santo, volátil y libre, espectral. El espectro aparece de nuevo y sólo queda la vida de la contemplación, la vida del espectáculo. La labor titánica de Kafka es idéntica a la de Schopenhauer, pero con una variante: Kafka se siente el mismísimo espectro, no el que busca el mundo real, sino el que se busca a sí mismo, irreal.

4. KAFKA Y LA REPRESENTACIÓN I: EL MUNDO KAFKIANO Y LA VIDA COMO RUIDO ENSORDECEDOR

El espectro kafkiano recorre tanto su obra como su vida. Es imposible dividirlos. El encadenamiento al que están sometidas ambas lleva a preguntarnos seriamente acerca del carácter de representación que ofrece su arte. Como sabemos Kafka admiraba hasta la adoración a Flaubert y de él aprendió la obsesión por el detalle y la minucia, así como la certidumbre del todo describable y heredó el desencantamiento crónico por el mundo terrible y la languidez cotidiana. También de Flaubert tomó Kafka la obsesión por el oficio y la elevada idea de la escritura, como única posibilidad de evitar el desplome existencial. En el aspecto formal, la influencia de Flaubert puede verse claramente reflejada en el estilo dilatador y poco narrativo de Kafka, que recurre a la descripción paralizante hasta niveles exasperantes en donde el personaje ni siquiera alcanza a moverse, atrapado en interminables digresiones que se oponen radicalmente al posible movimiento. Este método descriptivo produce en la escritura de Kafka una tensión permanente e irresoluta que, a la vez de aquietar el movimiento, insensibiliza y anestesia. Genera a la vez una extraña relación con "la nada", en tanto la experiencia de la lectura parece no progresar intelectivamente. Es una especie de atentado contra la memoria, un obstáculo invisible y molesto pero inevitable, que obliga a olvidar el recorrido. Elías Canetti dice que *el verdadero arte de Kafka consiste, entonces, en disimular lo alejado*²⁰. La lejanía está presente en la obra de Kafka, pero parece accesible y es esta apariencia en la que sucumben todos los personajes de su obra, inmersos en la empresa de llegar por fin. Kafka también hereda de Flaubert el asco por lo cotidiano que el escritor francés

²⁰ CANETTI, Op. Cit., p. 60



sabe reflejar muy bien en la burguesía que protagoniza su obra. Este asco, que es a la vez horror, no sólo es transmitido como herramienta estética sino como motivo existencial: en muchos sentidos, pues no es sólo éste, Kafka imita casi al punto a Flaubert, parece repetirlo paso a paso. Por supuesto, como diría Nietzsche en alusión a Schopenhauer, el verdadero valor de un maestro no es educar sino liberar, y Flaubert fue claramente la puerta de salida para el arte kafkiano, pues si en opiniones y valoración del mundo Kafka repite sin vergüenza a Flaubert, su escritura es un giro total y casi cruel, no sólo para la factura de su maestro sino para la tradición literaria en pleno. Si Flaubert significa una entrada al mundo cotidiano e interior de manera indolente, en el que se cifra el dolor de la fatiga y la resignación, Kafka es la búsqueda frenética por salir de ese mundo aunque sea de manera monstruosa y repugnante. Para Flaubert es claro que los grandes fracasos no anulan la vida, sino que ésta se acaba irremediabilmente en la acumulación de pequeños infortunios que deterioran el entusiasmo y esto lo comparte ampliamente Kafka, pero la escritura de éste es completamente ajena al languidecimiento del pequeño infortunio. Por el contrario, el mundo kafkiano presenta personajes que se agotan de "absoluto", que son estertores de un "todo" cruel y despiadado que se mueve sin ellos y sin espera; los personajes kafkianos no pertenecen al mundo que desgasta y no están desgastados de mundo, no sufren por predestinación y monotonía sino por todo lo contrario, por indeterminación; su búsqueda superior es la integración al mundo y se esfuerzan en ello. Pero el mundo está muy lejos y sólo alcanzan, después de tantos esfuerzos, sólo a emitir un leve e inaudible gemido. No pertenecen, por demás y entonces, a ese mundo de sopor flaubertiano, sino que, o bien aspiran a llegar a él, como K. en "El Castillo", o bien son expulsados de él, como Josef K., cuando es acusado en "El Proceso". Por tanto hay un espacio de estabilidad que, no por ficticia, sea menos deseada. El letargo del mundo que describe Flaubert, en el que el tiempo carcome impunemente los sueños y las esperanzas que se resignan a la irrealización, no



es el motor que mueve a Kafka, pues para este a diferencia de aquel, el tiempo no pasa o mejor, no es el tiempo el que desgasta sino la inmensidad del espacio, por eso el arte kafkiano es el arte de la prolongación y la dilatación. Los personajes de Kafka no están hechos de tiempo sino de espacio y por eso la trágica futilidad de todos sus movimientos, la inmensidad los devora. Y allí está cifrada la mayor, quizás la única, aventura narrativa y existencial de Kafka: la inversión del sentido de representación y con él, como consecuencia, sin dejar de ser el mismo, el sentido de realidad, de vida y de mundo. Ficción y realidad no son movimientos separados, el mundo es uno solo: el interior monstruoso y laberíntico que se recorre hasta el agotamiento y que se expresa siempre de la peor manera, en un intento heroico pero fútil, con un indescifrable y casi imperceptible ruido... y nada más.

Pues ese mismo "ruido y nada más" shakespeariano, manifiesto *per-se* de Faulkner en "El Sonido y La Furia", es la gran arma de Kafka en su lucha contra el mundo que había descrito Flaubert. Este *ruido existencial*, una suerte de mueca incomprensible, que no es otra cosa que el reclamo del interior oscuro, pone en jaque el sentido de la vida representada, de la figura y del modelo. En Kafka la representación ya no es un logro de la técnica y las máscaras, como sí ocurre en el teatro y en el carnaval, ya no invitan a la fiesta y al simulacro. El sentido del artificio no es el espectáculo sino la consolación. Ya no hay "teatro del mundo" calderoniense ni enajenaciones quijotescas, no hay representaciones shakespearianas, ni máscaras wildeanas. En Kafka hay vacío doloroso, laberintos infinitos y agotadores. El "yo" no se comunica y lo sabe y se pone en duda a sí mismo y trata de proferirlo pero tampoco puede y exige ser destruido, así como Kafka le exige alguna vez a su hermana Ottilia que destruya una carta suya en pedazos y la esparza entre las gallinas: Esa carta es el "yo" kafkiano que sabe de su improductividad, que conoce su ineficacia expresiva. Si Ottilia destruye la carta de su hermano también está destruyéndolo a él, pero él es sólo un



balbuceo y no importa, él no escribe como habla ni habla como piensa, ni piensa como debería pensar, él es eso que se pierde entre las gallinas del patio, las únicas con las que no tiene secretos, porque a ellas no tiene que comunicarles nada.

Kafka también exigió a su amigo Max Brod que destruyera todo cuanto suyo se encontrara en textos, y lo exigió, porque después de su muerte esos escritos no tenían ningún sentido, su función vital se extinguía con la muerte de su "balbuceador", pues para Kafka vida y literatura eran inseparables, su vida no era más que eso escrito de la manera que podía, su manera, su estilo, su forma. Su vida era molde literario que contenía su existencia, por eso cuando decía *yo consisto en literatura*, no era una metáfora, no era eficiencia técnica de su arte, era verdad prosaica y casi vulgar. Los textos no destruidos por Brod eran de verdad la vida de Kafka, le servían a él en su sentido existencial más profundo y él sentía que a nadie más, con ellos Kafka sobrellevaba el cansancio de vivir. Esto le dice a Felice: *El tiempo es corto, las energías escasas, la oficina un espanto, la casa ruidosa, y se ve uno obligado a intentar salir adelante a base de trucos, ya que una vida bonita y sencilla no es cosa que pueda darse*²¹.

Pero, insistimos, el artificio kafkiano no es ya el que conocemos desde Cervantes, Shakespeare, Calderón o Wilde, este artificio es la vida misma, es la reparación de la vida o el remiendo de ella; este artificio no está separado, no es vida representada, este artificio es el "ser" de la existencia, pero es un "ser" paliativo, un "ser" que nace del vacío de la insustancialidad, por eso no se puede comunicar, no puede decir, por eso es monstruoso. Su intimidad es a su vez intimidación, caos teratológico. Allí nace Samsa, en el monstruo expresivo del "yo", incapaz de hacerse entender, el "yo" separado como un bicho, el ruido faulkneriano que grita como el cuadro de E. Munch, repugnante, asqueroso, infame. Ese Samsa (que también es el retardado del "Sonido y la

²¹ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 1. Op. Cit, p. 66



Furia" de Faulkner) es el espécimen que no comunica porque ha tenido que recorrer demasiado para hacerlo y ahora sólo puede respirar entrecortado, porque ha tratado de regresar desde sí mismo hasta el exterior y está agotado. Nadie le entiende, nadie le comprende, estorba, interrumpe, entorpece, traba, arremete, agrade, nadie lo soporta, nadie lo necesita. Y al final, como condición normal y necesaria, ha de llegar su sacrificio, su muerte es un alivio. El sentido hondo de los laberintos comunicantes kafkianos se ve claramente en el relato "De la Construcción de la Muralla China", en donde se plantea la imposible empresa de llegar al emperador con un mensaje que siempre encontrará obstáculos inevitables y perpetuos, y en "El Castillo", donde los esfuerzos del agrimensor K. para socializar y ser aceptado en comunidad siempre resultan infructuosos, pues sus palabras nunca serán reflejo de su pensamiento y cada frase dicha habrá de requerir una explicación que a su vez debe explicarse y así hasta el desolador y oscuro infinito. Max Brod sugería, aparentemente apoyado en declaraciones del propio Kafka, que el final para K. era necesariamente morir de agotamiento y cansancio, por eso hubo de "realizar" tal final en su extraña versión para teatro de "El Castillo".

El "yo" inexpresado y de hecho irrepresentable se consume en el interior laberíntico y al final sólo queda el ruido. Kafka lo recalca en su diario, en 1910, cuatro años antes de la carta a Ottila que citamos arriba, de la siguiente manera:

Casi ninguna palabra que escribo concuerda con otra; las consonantes se estrechan con ruido de latas, y las vocales cantan como negros de feria. Mis dudas envuelven cada palabra, las veo antes de ver la palabra; pero ni eso, no veo de ningún modo las palabras, las invento. Esto no sería la peor desgracia, realmente, si pudiera inventar palabras capaces de alejar en alguna dirección ese olor cadavérico, para que no nos diera directamente en la cara a mí y al lector. Cuando me siento ante mi escritorio, mis



sensaciones corresponden a las de un hombre que se cae en medio de la Place de l'Opera y se rompe las dos piernas. Todos los coches se precipitan silenciosamente hacia él, a pesar de su estrépito, desde todos los lados y hacia todos los lados, pero el dolor de ese hombre mantiene el orden mejor que la policía; le cierra los ojos, vacía la plaza y las calles; no es necesario que los vehículos se hagan a un lado. El excesivo movimiento lo aflige, porque en realidad su presencia es una obstrucción para el tránsito, pero el vacío no es menos afligente, porque pone en libertad su verdadero dolor.²²

“Palabras, palabras, palabras” dice Hamlet que lee; lee y le dice a Polonio, en un gesto más de ironía corrosiva, que lee calumnias satíricas que reflejan de manera innoble la eterna representación. Tal vez éstas no sean las mismas “palabras” de las que habla Kafka, pero en ellas habita la misma miseria, la misma innobleza. Kafka sabe de su limitación, sufre por ella, la describe como una estridencia insoportable que él trata de armonizar pero que no puede y le deja estacado, inmóvil, esperando a ser arrollado por el absurdo ruido, como aquel hombre cuyas fracturas de extremidad inferior ya sólo le producen dolor. La burla de Hamlet es el dolor de Kafka. Las palabras de Kafka son manifestaciones de su vacío, de su oscuridad expresiva, son sus piernas fracturadas ante el inapelable paso del tiempo vulgar y frustrante de la cotidianidad que describe Flaubert. Para Kafka, entonces, no hay referencia de representación, su vida es la expresión literaria, no hay molde sólo interior que busca salida. Y Kafka no puede amanerarse como Hamlet, su carácter decididamente intelectual se acerca más a la tosquedad faulkneriana que al manierismo de Shakespeare, en tanto el punto cero de su expresión se interrumpe de forma indefinida en la obstrucción permanente y todos sus intentos de movilidad son embates de insecto atrapado bocas arriba, en el recipiente de su caparazón, tal como el desafortunado Gregorio Samsa. Esa es la inutilidad de

²² KAFKA, Franz. Diarios 1910 – 1923. Buenos Aires: Emecé, 1953. p. 21-22

su empresa, la inutilidad de todos los personajes kafkianos, la apología de la nada, el arte de la nada kafkiano. Este arte nada puede representar, aunque quisiera hacerlo; no reconoce exterior y no tiene referente, pero tampoco puede expresar porque no tiene armas interiores que le den seguridad. La vida exterior y estable, la del naturalismo flaubertiano, no existe más, los ojos ya no miran hacia afuera, el mundo es abismal e interior y eso no se representa, sino que se vive, por eso el Arte de Kafka es vida misma, pero vida al contrario, es creación inversa, contra-mundo. Así, cuando decimos "mundo kafkiano" reconocemos a Kafka *en él*, pero sabemos que ese mundo existe *sin él*, fundamentalmente porque no es temporal sino espacial, como decíamos antes, por lo cual no es historia ni documento del paso del tiempo; tampoco es documento humano ni exploración contextual. Es mundo-sin-representación, en tanto en él no hay referente concreto: una vez más caemos en la obsesión por el espectro: el mundo no tiene representación porque el mundo es la representación.

Por otro lado, que es casi el mismo, Kafka decía abiertamente: *Al fin y al cabo no puede darse lugar más bello ni más digno de una perfecta desesperación para morir que la propia novela de uno.*²³ La *novela de uno* de la que habla Kafka es el espacio de acción de la vida en donde se desatan todas las guerras internas, en donde todos los viajes heroicos saben retraerse hasta escapar del ruido vulgar que nos atrapa y retiene, esa vida cotidiana, ese "mundo horroroso". Por eso la mirada de Kafka no quiere ir más allá de esa "novela" de sí mismo, la vida exterior es una experiencia irreal y anodina que atenaza impunemente: los otros, la comunidad humana, son siempre obstáculos infranqueables y desconocidos, y no es que el interior pueda ser conocido, pero el interior está allí, adentro, esperándonos con su profunda oscuridad. Por eso, las aventuras de Kafka en la vida son viajes hacia el interior más profundo y caótico. Son viajes sin norte ni

²³ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Op. Cit, p. 227



objetivo, enajenaciones inútiles, extrañamientos improductivos. No son los viajes que nos heredó La Épica, en donde se dicta la nobleza poética, en donde los héroes son premiados por librar batallas, incluso las batallas son premios en sí mismas, se mueven y transforman, su lucha es legitimada por la fuerza. Tampoco es el viaje quijotesco, ese viaje hidalgo del que se burla Cervantes con la más absoluta decencia (por lo menos Don Quijote supo irse), en Kafka el viaje al exterior se ve desde una perspectiva cruel e irónica que atraviesa lo grotesco, el viaje al exterior, o sea a la vida, de Kafka tiene consecuencias monstruosas, baste ver La Metamorfosis. Si para Cervantes, como señala Foucault, el mundo ya no habita la semejanza sino la representación y lo concreto se resiste a manifestar lo escrito, entonces en Kafka el salto es quizá más turbio y doloroso de lo que pensábamos, pues el enfrentamiento de la representación ya no es el mundo concreto sino la especulación interior, ese abismo improbable. En este sentido Kafka es completamente expresionista y no impresionista, su empresa ya no se remitirá jamás al exterior, por eso, de alguna manera buscaba con tal ahínco y obsesión los estados de *expresión total* en los que, como le aconteció con La Condena, nada podía suspender su creación, en tanto el mundo exterior dejó de existir completamente.

Como el vigor de los viajes a la vida ya no es requerido, en Kafka nadie es fuerte, todos son débiles. Nadie viaja, o si lo hacen nunca es demasiado lejos. Los personajes kafkianos (como los de Virginia Woolf o James Joyce) están atrapados en sí mismos, en sus laberintos interiores y tratan de salir a la superficie pero cuando ven alguna luz ya están tan cansados que no pueden seguir. Nunca se expresan convincentemente y nadie los entiende, su liberación es pensar, pero aún allí son torpes. Si con Dostoievsky los personajes son obsesos del pensamiento y quedan atrapados en él, en Kafka ya ese pensamiento no sirve para nada y el viaje es un absurdo, la enajenación no encuentra referencia, el mundo es vulgar y todo lo demás es monstruoso. El materialismo desaparece, por sustracción de materia



literalmente. De aquí que no hay realismo ni naturalismo en la obra de Kafka, aunque sí una obsesión frenética por el detalle y la minucia, pero no ya exterior sino interior. En esto se desprende totalmente de su maestro, Flaubert y en pleno de cualquier corriente "naturalista" o "materialista". En Kafka no hay sociedad propiamente dicha, no hay tentación socialista o revolucionaria y eso a pesar de ser testigo de una Gran Guerra. Esto no quiere decir que en su obra no haya búsqueda social, todo lo contrario, la obsesión de sus personajes es ser reconocidos dentro del "todo social", o lo que él llama *la comunidad humana* que, sin embargo, ya no es receptiva y puede ser decididamente violenta y cruel. El viaje de Kafka no encuentra habitación en la materia, pero parece quedar a mitad de camino en su periplo por el abismo interior. Es cierto que la destreza de Flaubert fue para Kafka un descubrimiento magno, esa capacidad de fijarse en el interior del exterior, de poder representar el cansancio de una civilización, dedicándose al examen del tiempo como factor de declive y destrucción que atraviesa el interior de sus personajes. Pero Kafka, por supuesto y como hemos dicho, supo ir más allá, pero no más adelante sino más atrás. Flaubert, a pesar de lo que opine de la sociedad no deja de ser un escritor social, aún cuando sus personajes busquen refugio de manera desesperada en sus oscuridades internas. Arnold Hauser define el carácter de novela, desde Flaubert y su época, de esta manera: *La novela saca su principio formal del concepto del tiempo destructor y corruptor de la vida, así como la tragedia deriva el principio de su forma de la idea del destino intemporal que destruye al hombre de golpe*²⁴. He ahí la gran paradoja kafkiana: su concepción de novela no se ocupa del tiempo sino del espacio, del movimiento en el espacio. Pero esto ya lo habíamos señalado. La importancia de retomarlo es señalar que la materia que es, al final de cuentas, la que recibe el embate del tiempo con su paso destructor, no es para Kafka ya motivo narrativo, ya no es intención literaria. Su literatura es, como él dice, completamente "él mismo", así que su cuerpo, la

²⁴ HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte III. Madrid: Guadarrama, 1969. p. 105



materialidad de sí, tiene valor en tanto juez de su exploración interior, es el acusador de la incompetencia y la incapacidad (este punto lo veremos más adelante) y no soporte y motivo de descripción. Así pues que, a pesar de que Flaubert sea referencia magistral en el desempeño literario de Kafka, casi nada lo familiariza. La novela flaubertiana no es ni de cerca la novela kafkiana, y quizá Kafka esté más cerca de la intemporalidad trágica, quizá más cerca de Nietzsche de lo que pensamos: Kafka es dueño de una renovada mitología sobre la cual el hombre se expresa y desde la cual lucha hasta el límite de sus fuerzas que, hay que decirlo, ya para entonces son nimias. Este mundo mítico contiene al hombre desamparado que lucha con el sino a pesar de todo, que intenta hacer del mundo algo suyo aunque ya Dios no esté o se lo haya quitado. Todos los personajes de Kafka obedecen al sino trágico de enfrentar el mundo desde donde están, con todas sus consecuencias y sujetos al azar. Son héroes trágicos tanto en intensidad como en extensión, no pretenden irse de su mundo sino todo lo contrario sumergirse en él hasta el fondo que les sea posible y permitido, llegar hasta *el castillo* ansiado, lejano e imposible que es el nivel último de la profundidad de sí en donde el mundo quizá pare de doler o donde, por lo menos, el gran dolor que es el mundo los reconozca como hijos suyos.

Y si, como decíamos, en Kafka no hay rastro materialista, tampoco hay idealismos ingenuos (como se pueden ver aún en Dostoievsky, otro gran referente suyo, y la sensación de humanidad rotunda y elevada que aún puede redimirse ante sí), no hay idealismo sino desencantamientos permanentes, frustraciones continuadas y desesperanzadoras. Nada hay que buscar afuera, porque nada hay y adentro todo es confuso. No hay lógica de pregunta-respuesta, porque ya no hay proceso comunicativo, ya no hay relación emisor-receptor, ahora es el interior salvaje y selvático, ensordecedor y caótico. El "yo" está destruido. Así, la literatura no tiene oficio, no es reflexión o dictamen, no es representación o reflejo, no es diagnóstico social

o expiación personal. La literatura es una perversión vital. Ella no nace de un punto específico, su condición no es nuclear (no tiene "yo", no tiene centro, no tiene conciencia). Es como un tumor maligno que se hace necesario porque separa del absurdo exterior. Pero no calma ni sosiega. La escritura y la lectura son procesos revulsivos e hirientes, ya en ellos no hay referentes de realidad. La vida es algo más o algo menos, pero no es ya nada que tenga que ver con la escritura. Wilde decía (en *La Decadencia de la Mentira*) que la naturaleza siempre está atrasada con respecto al arte y el arte de la novela kafkiano ya ni siquiera cree en la naturaleza. La vida y el arte son lo mismo o no son nada para Kafka y por ello se sentía culpable, ese era su crimen. Era su crimen porque esta concepción no es ya la de Flaubert, que aún es entusiasta y quiere ver en el Arte una forma de salvación, aún confía en la capacidad del artista y su nobleza frente al mundo vulgar y maligno, de hecho su combate contra la forma burguesa de sociedad es feroz, pero este entusiasmo es algo que Kafka ya no acepta. Para Kafka no hay ninguna nobleza en el hecho artístico como tal, el Arte para él es un truco consolador que se apodera totalmente de quien lo necesita, pero es un truco represor y arbitrario que exige separación y retiro, mas no determinación y osadía de enfrentamiento. De ahí que se sienta culpable por su *ser artístico*, pues el mundo de sí es su dimensión monstruosa e inaceptable que el mundo no está dispuesta a aceptar; por eso su oficio es callado y oculto, nocturno y silencioso. Esa es su culpa, su crimen y su castigo, pero también su victoria, era su posibilidad de acceder a la terapéutica soledad, el estado donde al final la derrota gana y podía ensordecerse de literatura o sea de sí mismo: *Lo único que tengo son no sé qué fuerzas que, en condiciones normales, son capaces de concentrarse a insospechada profundidad para hacer literatura*²⁵.

²⁵ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Op. Cit p. 395



La literatura de Kafka, pues, nada tiene que ver con su entorno vital, no es representación del mundo. En ella el ineluctable destino es la nada, la certeza de la nada. El tiempo pasa pero no lleva a nada, quizá por eso Kafka se quejaba de no saber narrar, porque para él el tiempo ya se había detenido y su dolor era no haberse dado cuenta, el tiempo y el texto ya no coordinaban, la literatura y la vida ya no se entendían y Kafka caía en un agujero negro, sin gravedad. La enajenación propia de la lectura y la escritura, el sentido conciente del “entre-tenimiento” o el “pasa-tiempo”, el alejamiento decidido en el disfrute y el goce, la captación referencial del entorno, la exactitud técnica representacional que convertía a la vida en palabras, el hondo sentido de lo humano capaz de hacernos temblar, en fin, todas aquellas cosas que sostenían a la novela como arte de posibilidades humanas abstraídas y absorbentes, quedan tambaleando en Kafka y él lo sabía. Pero no lo sabía por tener conciencia del devenir colectivo o por merecer el don profético, sino porque sentía que su escritura lo alejaba a él solamente, porque era él mismo el que estaba en juego, era él quien sufría y se perdía y era él, sólo él quien buscaba salvación en el laberinto infinito de la nada. Por eso consideraba fútil que sus escritos permanecieran después de su muerte, porque ellos sólo lo mantenían vivo a él. Eran el soporte de su desazón interior, y eso no tenía nada que ver con la felicidad (o nada que ver con Felice). Los libros, la literatura, no unen sino que separan, el arte discrimina (muy a pesar de Tolstoi), y no por efectos elitistas sino porque con ellos, con los libros, se destruye *eso* interior que sólo se manifiesta monstruosamente y que nadie quisiera compartir (como diría Virginia Woolf), *eso* interior que llamamos “yo”. Quien lee, al final de cuentas, sufre tanto como quien escribe y sufre porque la lectura separa de la vida, enajena dolorosamente como el adhesivo que se aparta de manera violenta. Pero es más doloroso aún cuando esa lectura nada tiene que ver con el mundo del que separa. Esa es la literatura de Kafka.

El arte corrige la vida, manifestaba el Wilde más optimista, pero en Kafka eso ya no sucede, fundamentalmente porque ya no hay nada que corregir, todo está echado a perder, todo es “ruido y nada más”. La literatura de Kafka es reflejo de nada y por eso no va a ninguna parte y no hay lente suficientemente idóneo para mirarla. De ahí su insoportable hermetismo, su carácter de cripta enigmática. La fuente de la literatura kafkiana no es la vida, o por lo menos no lo que entendemos por vida o mundo o realidad o historia, sino la literatura misma, el temblor interno que nunca llega a los demás de manera adecuada y que, vagamente, es el único vínculo que tenemos con ese referente concreto cada vez más irreferenciable, la única manera de transformarse, de moverse, de asimilarse. Quizá por eso uno de los acercamientos más kafkianos a la obra de Kafka lo encontramos en un análisis de Guillermo Sánchez Trujillo*, cuando analiza “El Proceso” a la luz de “Crimen y Castigo” de Dostoievsky, encontrando allí orígenes y comienzos de la ópera kafkiana, en una laberíntica mezcla con la cuasi-inmóvil biografía del autor checo. Sánchez logra demostrar a Kafka desde la literatura misma, cosa que, si bien el propio Kafka reconocía y justificaba, no podía ser captado con tanta nitidez desde su orientación temática. El mayor enigma que presenta Kafka ante la crítica es la materia de origen para sus temas literarios que, tal como se ha dicho, no tienen soporte real demostrable, razón por la cual el análisis de su obra nunca puede desembarazarse de la esfera especulativa. Pues Sánchez

* Dos publicaciones suyas sobre Kafka han visto la luz: Crimen y castigo de Franz Kafka: Anatomía de El Proceso y El Proceso de Franz Kafka, edición crítica. En la primera Sánchez hace una revisión minuciosa y analítica del trabajo técnico de Kafka al tomar elementos casi exactos de la obra Crimen y Castigo de Dostoievsky para elaborar El Proceso como un palimpsesto de la obra del escritor ruso. La segunda obra de Sánchez es el resultado de la primera y la consecuencia lógica de su investigación: la novela El Proceso no sólo revisada y comentada, tanto textual como contextualmente, sino y esa es la gran sorpresa, organizada de la manera que quizás Kafka hubiera propuesto para la publicación. Como sabemos El Proceso que conocemos es obra del obsesivo y dispendioso trabajo de Max Brod, que se dio a la tarea de organizar y publicar un cúmulo de sobres sueltos sin ningún orden evidente que Kafka le había ordenado destruir a su muerte. El azar por un lado y la desobediencia de Brod por otro, convirtieron esta novela en un milagro literario pero a la vez en un enigma casi insoportable para la hermenéutica, así que la oferta de Sánchez es un recurso imperdible para la apreciación del Kafka críptico e inatrapable.



nos lo muestra vivamente: podemos apreciar a Kafka desde sus decisiones propiamente literarias que, en consonancia con lo que el propio Kafka decía, lo demuestran en toda claridad. Sánchez encuentra en la obra de Dostoievsky, con gran tino y como si fuera un interminable hilo de Ariadna, el conducto temático de sus crípticas obras. Y aún si quedan algunas dudas, es posible entender el trabajo de Sánchez si leemos la apreciación que Kafka tenía de Dostoievsky, primero y luego sobre los libros que deben leerse, entre los que por supuesto pondremos a la cabeza el del autor ruso. Dice Kafka que ... *sin pretender equipararme a ellos en cuanto a fuerza y amplitud siento como parientes consanguíneos míos (... a) Grillparzer, Dostoievsky, Kleist y Flaubert*²⁶. Pues ese pariente consanguíneo escribió unos de los libros cumbres de la literatura que no ha dejado de producirnos esto que dice Kafka sobre los verdaderos libros que deben ser leídos y releídos:

*Creo que sólo deberíamos leer los libros que nos hieren y desgarran. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta de un mazazo en la cabeza, ¿para qué lo estamos leyendo? ¿Para que nos haga felices como usted dice? Dios bendito, precisamente seríamos felices si no tuviéramos libros, y los libros que nos hacen felices son los que nosotros mismos podríamos escribir si fuera preciso. Pero necesitamos libros que nos afecten como si de un desastre se tratara, que nos aflijan profundamente, como la muerte de alguien a quien amamos más que a nosotros mismos, como ser desterrados a los bosques lejos de todo, como un suicidio. Un libro tiene que ser el hacha que parta el mar helado que llevamos dentro*²⁷.

²⁶ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Op. Cit p. 455

²⁷ KAFKA, Franz. Citado por BOORSTIN, Daniel J. Los Creadores. Barcelona: Crítica, 1994. p. 613



He ahí la literatura según Franz Kafka, el evangelio de la nada, o la búsqueda de salvación a partir de la liberación tortuosa de la escritura, una liberación infeliz pero necesaria. La literatura desde la literatura, sin mundo de referencia, sin punto central y orientador, el eterno palimpsesto que es la vida, el pasado y el futuro en un devenir constante y atemporal. Libro sobre libro, letra tras letra y el mundo sigue su curso, mientras el mar helado interior se resquebraja a la vez que se defiende y la lucha del Ser no es más que un enfrentamiento con lo que no existe. Esa literatura no representa nada, sólo quiere ser literatura, y nada más, fuera del mundo, de la vida, del ruido.

5. Kafka y la representación II: LA ESCRITURA Y LA VIDA COMO OBSTÁCULO

“La nada” con la que Kafka resumía su propia vida (...de mis padres no puedo esperar gran cosa, y de la literatura nada²⁸) es el origen de su proyecto literario. Allí está afincada su gran epopeya, o por lo menos su grotesca risa épica. Sin embargo, y, dolorosamente, a pesar de todo, Kafka creía obstinadamente en las palabras, o por lo menos necesitaba creer en ellas de alguna manera, ya que le proporcionaban su única dimensión de realidad, una realidad que, como veremos más adelante, se cifraba en la muerte. Veamos que dice al respecto de su entusiasta, y por ello mismo, absurda fe en el lenguaje: *No soy de los que opinan que alguna vez pueda no darse la facultad necesaria para expresar perfectamente aquello que se quiere decir o escribir. Invocar la endeblez del lenguaje o comparar la limitación de la palabra y la infinitud del sentimiento es una gran falacia. Lo infinito del sentimiento sigue siendo igual de infinito en el seno de la palabra que en el seno del corazón en el que había surgido. Lo que está claro en el fuero interno, lo está también, e irrecusablemente en la palabra. Por eso no debe preocuparse uno jamás por el lenguaje, y en cambio sí por uno mismo, a la vista de las palabras, y no con poca frecuencia.*²⁹ Por supuesto, la persecución de Kafka está encaminada hacia el fantasma que representa ese “uno mismo” al que hace referencia, y por eso señala que la preocupación debe estar orientada por la realidad que las palabras mismas dan y no a la inexpresabilidad conjeturada por el “sentimiento”. Vale la pena señalar aquí la, no por indirecta menos fuerte, crítica de Kafka al simbolismo silente de Rimbaud y, de alguna manera también, al

²⁸ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Op. Cit, p. 397

²⁹ Ibid, p. 301



delirio sinestésico del Romanticismo, apoyando el previo desánimo de Flaubert por este movimiento. Para Kafka el silencio absoluto no puede existir en tanto la eterna lucha humana se encamina a buscar la fuga hacia la eternidad artística, para lo cual necesita que el mundo concreto deje de existir en cambio de uno ficticio, provisto de todas las herramientas que el propio arte ponga a la mano. En este sentido Kafka es, de nuevo, altamente schopenhaueriano, pues pretende concentrar en el Arte toda capacidad de penetración espiritual (si es posible en Kafka y en Schopenhauer expresar sin pudor esta palabra) en el mundo vulgar y doloroso. El Arte anula, por exceso, el dolor de la concreción y sustrae el interés de la necesidad biológica, reemplaza el movimiento por la contemplación. Por eso “la acción” del Arte no busca el silencio sino la anulación del movimiento, que es distinto, pues el silencio reniega de la herramienta pero no de la inconsistencia expresiva, renuncia a decir no porque descrea del lenguaje sino por todo lo contrario porque cree tanto en él que pretende reconocer la ineficacia (e innobleza) de la herramienta que lo demuestra. El Arte del desinterés, en cambio, reconoce la invalidez del lenguaje, pero entiende que el artificio no es un obstáculo sino la verdadera manifestación creadora, pues es la demostración del mundo invisible, el mundo que no nos sería dado conocer si dependiéramos por entero del aspecto reconocible desde la concreción. Y, en tanto ofrece dicha virtud para el entendimiento, también señala la irrealidad de la concreción y la materialidad, pues se ubica desde la propia facultad representativa para sugerir que nada podría ser comprendido realmente en su esencia, fundamentalmente porque esencia no existe.

En cambio de ella, de la esencia, existe un pozo oscuro y doloroso que nubla cualquier posibilidad común. Es decir, el mundo es lo que es gracias al artificio del lenguaje. Dicho lenguaje permite hacer la referencia directa a lo que vemos, sentimos y palpamos, y, sin embargo, esa referencia son sólo “palabras, palabras, palabras” y nada más. El mundo desde las



palabras es determinación abstracta, artificio de la concreción, o sea mundo paralelo y virtual. Ese mundo, a pesar de todo, es el único que tenemos, pues el referente, o sea el mundo concreto no sufre alteración alguna ante nuestras obsesivas capacidades nominativas, ese mundo continúa su existencia a pesar (y aún a la inversa) de nosotros. Tenemos, pues, que el lenguaje podría no tener que ver en absoluto con el mundo que nombra, y sin embargo, tiene todo que ver, pues ese es, precisamente, el mundo que tenemos, el eterno canto a la mentira y el artificio. Por eso Kafka asegura que no tiene sentido hablar de la inexpresabilidad del sentimiento, pues siempre, para cada fenómeno hay una palabra y esa palabra, sin turbación ni clemencia, reemplazara al fenómeno sentido. La palabra vive sin el fenómeno, se abre paso sin la verificación, pues el lenguaje es el más alto grado de la fe humana, exige fanatismo. Si digo amor, si digo odio, debo creer firmemente que así se demuestra lo que estoy sintiendo, pero la prueba nunca se hará concreta, ni en la propia acción que parezca demostrarlo. La duda está dada inmediatamente se quiere demostrar un fenómeno lingüístico: si me dicen que me aman, aún no podría estar seguro si luego me acarician y me besan. La seguridad está en creer, pero no en las caricias y en los besos, sino en la palabra que contiene dichas acciones, o sea en la palabra "amor". Así es que la palabra es tan clara como el sentimiento, o mejor, es más clara que el sentimiento. El hombre, entonces, necesita de su herramienta, o quizás es ella misma, por eso el mundo que existe, es el que se representa, como dice Schopenhauer, el mundo de las palabras que defiende Kafka, la misma y propia fantasmagoría, la misma y propia mascarada. Por eso tiene tanta importancia, tomándonos la libertad de retomarlos, y aún a pesar de la ligereza con que a veces se trata el asunto, hablar de un "mundo kafkiano", pues en Kafka se representa claramente la consigna schopenhaueriana de que el mundo siempre es un *mundo para mí*, un mundo representado para y en las capacidades cognitivas, mas si fuéramos más estrictos, Kafka no sólo demuestra el *mundo para sí*, sino que en él el mundo también aparece *desde sí*. Y en eso



consiste el Arte que defienden ambos escritores: la producción del mundo que nada le debe al referente, pues no actúa según la lógica arbitraria de la necesidad y el movimiento, un Arte que es, en sí mismo, la anulación del "yo", o sea, esa manifestación del interés y el querer inmersa en el actuar humano. Lo humano, vistas así las cosas, no se equipara a lo artístico, aún cuando de lo humano dependa lo artístico, por eso el Arte perfecto es no sólo improbable sino imposible. Necesita la herramienta, que es invención humana y, como lo humano que vive, busca el interés vital, o sea el querer, el Arte siempre estará condicionado por la utilidad humana que es la vida misma. Así, el arte que pretenda la vida, entendiendo esta como afirmación de lo concreto (o sea realismo), siempre estará inclinado a afirmar que la representación del mundo es el mundo mismo, pretendiendo deducir la materia del fantasma. Kafka no lo cree así y para él es claro que el fantasma no es más que el fantasma y que en vista de que existe, la materia no importa, por eso su interés no es otro que el mundo representado, o sea *el espectro* del que ya hemos hablado, así como Hamlet y así como Schopenhauer. La realidad no puede ser concretizada, pues ella no pasa de ser un factor de referencia para el intelecto humano: la ficción y la realidad son una y la misma cosa, vista desde distintos ángulos, según el interés. El gran paso que pretende Kafka es entender que no hay diferencia y que la literatura es "absolutamente" él mismo. Desde allí su "yo" se anula, pues queda desprovisto de sustancialidad, él es forma y silueta del pozo oscuro que somos y que no nos es dado conocer, así que su gran empresa es sumergirse dentro de sí (o lo que cree ser) hasta visualizarse un poco, aunque sea desde lejos. La vida concreta, o sea la que legitima el interés humano, no es digna del Arte que justifica nuestro escritor, por eso el Arte que quiera reflejar la vida, o la realidad, carece de sentido, pues se refiere, aún a pesar de los ingentes esfuerzos y el gradual optimismo, a una representación más. El Arte, desde esta perspectiva, no puede ser realista, su función no es afirmar ni demostrar lo concreto. En el Arte no hay vida, sino todo lo contrario, como ya veremos. Antes, sin



embargo, vale la pena citar lo siguiente: *Lo que quiero decir es que incluso en la obra literaria más elevada hay un rabillo de humanidad que, si se quiere, y si se sabe verlo, fácilmente se pone a menearse, echando a perder la sublimidad y la similitud divina del conjunto.*³⁰

Según lo anterior Kafka asevera la imposibilidad para la perfección artística, en tanto el vínculo con el mundo real es siempre el legislador arbitrario y violento en el decir del arte, así que éste (el Arte) debe consumarse hasta consumirse anulando en lo que le sea posible alcanzar de totalidad dicho vínculo. La fuga consiste no en el silencio sino en la muerte misma o, si fuéramos más radicales, en la desintegración, que para efectos de lo que hemos dicho, y en criterios de Schopenhauer, sería claramente "la anulación de la voluntad". Kafka pretende que su Escritura *lo eleve* hasta la profundidad de sí mismo, desde donde el mundo podrá parecer una pantomima, un juego de máscaras, igual o incluso peor que el que se encuentra en las profundidades, y para ello necesita la muerte que suministra La Escritura y hacia allá se encamina. Por eso dice a Felice que

*Para escribir necesito apartarme, no "como un ermitaño", eso no sería suficiente, sino como un muerto. En este sentido escribir es un sueño más profundo, es decir: muerte, y de igual modo que a un muerto no se le saca ni se le puede sacar de su tumba, tampoco a mí de mi escritorio durante la noche.*³¹

Pero siempre está el regreso, siempre la vuelta a la innobleza del mundo real y concreto, en donde se debe dar cabida a todo lo que nos separa de nosotros mismos (*la verdad es que no me entiendo conmigo mismo salvo cuando escribo*)³² y esa es la gran lucha de Kafka, pertenecer al mundo que le quita todo aquello

³⁰ Ibid, p. 285

³¹ Ibid, p. 407

³² Ibid, p. 397



cuanto él es, o todo aquello cuanto él cree ser. De tal suerte su mundo interior, por decirlo de alguna manera, no puede ser para nada el reflejo del exterior, pues nada los relaciona y todo los contradice, Kafka consiente la abrupta irrupción de la concreción mundana, pero sabe que ese precio, a pesar de ser muy alto, le permitirá las cada vez más mezquinas horas de ejecución artística y así aguanta todos los embates del deterioro físico que cada vez le reclaman más. Y aún así entiende que el poder de la imaginación podría ser mucho más importante que el agotamiento creciente: *al despertarme, después, he hecho el recuento de mis actuales, reales o imaginarios males (para una imaginación poderosa no hay diferencia entre sus efectos)*³³ Kafka habla de un desgarramiento profundo que produce la necesaria bifurcación de los oficios, que al final de cuentas el desgarramiento ha de ser físico, demostrándose la debilidad vital, por lo cual el gran sacrificio se hará sólo para conseguir el mundo literario, ese mundo que nada tiene que ver con la concreción y el fenómeno. Dicho mundo es el que refleja el rasgo de humanidad del artista, como decíamos arriba y que es, como decíamos también, la razón por la cual el Arte no es perfecto. Allí radica la gran lucha, el gran sacrificio vital: despojarse de la humanidad aún recurriendo a la más absoluta inhumanidad, que es el deseo de la muerte.

Así, la batalla nocturna de Kafka (pues es la noche la que ve la consagración del cuerpo débil y creador) es dolorosa y brutal, en donde el cuerpo cansado condiciona la necesidad urgente de la Literatura y trata de negarla y suprimirla; el sueño y el cansancio aparecen como jueces castigadores para impedir la muerte del Arte y tratan de revivir al muerto a través del cansancio, obligándolo a dormir de la manera común, separándolo del mundo de las palabras y las letras. Pero el cuerpo, que es lo único que se puede resistir, a pesar de todo se resiste, porque sabe que su fuga de sí mismo, o sea de la necesidad (porque no de otra manera se manifiesta el cuerpo en estas circunstancias),

³³ Ibid, p. 307



es el premio y el castigo que ha de recibir y pagar por una tan elevada pretensión. El gran dolor de vivir no se olvida en estas circunstancias, y aún se agudiza más, pues el mundo llama constantemente al cuerpo que debe dormir y en medio de la resistencia, la escritura nunca es buena aliada y también se esconde y es posible que la noche sea testigo solamente del cansancio pero no de la creación: y eso el mundo del día siguiente lo sabrá cobrar de la manera más cruel y despiadada. Kafka conocía los riesgos:

Escribo esto francamente desesperado por mi cuerpo y por el porvenir que me espera con este cuerpo. Cuando la desesperación es tan definida, tan unida a su objeto, tan concentrada en sí misma como la de un soldado que cubre la retirada y por cubrirla se deja hacer pedazos, entonces no es la verdadera desesperación. La verdadera desesperación llega inmediatamente y en todos casos más allá de su meta, (al trazar esta coma se hizo evidente que sólo la primera frase era cierta).³⁴

La desesperación de Kafka no tiene que ver con su capacidad de vivir, sino con su incapacidad de escribir, por eso sus dados siempre se lanzarán al vacío, al pozo oscuro cuyo fondo es invisible, por eso nunca se verá el resultado. Es un juego en el que siempre se pierde, fundamentalmente porque con nada se vincula, carece de referente.

Kafka describe su vida así:

Mi vida es excesivamente sedentaria, duermo demasiado poco, y lo poco que duermo no duermo bien, en una palabra, vivo como si estuviera escribiendo algo bueno, algo que, si así fuera, tendría por resultado la curación de todos mis males y la felicidad por encima de todo. Pero el

³⁴ KAFKA, Franz. Diarios 1910 – 1923. Op. Cit, p.10



*caso es que no escribo nada y me siento como un viejo caballo encerrado en su establo.*³⁵

Parece una descripción de exagerada parquedad, sintética en extremo, y sin embargo, quizá sólo faltaría decir que cada vez que nada sale, o luego de que algo sale, de su extraordinaria imaginación que sea considerado digno de escribirse, Kafka se dedica por completo a... seguir escribiendo, pero en un género en el que él mismo puede convertirse en personaje: el epistolar. No lo consideremos de lleno aún, antes valdría decir que debemos creer en la rotunda síntesis que hace Kafka de su vida. Y lo debemos creer porque para él nada más importa. Su trabajo y la vida con los demás (o sea con la humanidad) le son completamente ajenos, lejanos y tortuosos:

*Siempre he tenido miedo de la gente, no miedo de los seres humanos por sí mismos, eso no, pero sí miedo de su intrusión en mi débil naturaleza (...); la literatura y la oficina se excluyen mutuamente, pues escribir es algo que gravita en las profundidades, mientras la oficina está allá arriba, en la vida. De modo que no hace uno más que ir de arriba abajo, y el resultado no puede ser otro que el desgarramiento.*³⁶

Su búsqueda constante por irse de "la comunidad" es motivo quizá de toda su obra, aún cuando parece que el motivo es el contrario, o sea pertenecer a esa comunidad que lo excluye, como lo han pensado muchos. De hecho hay mucha razón en esta exégesis de la obra, sin embargo, la precisión debería ser un poco más detallada al respecto: Kafka pertenece en toda su fuerza vital al *hecho literario* y sabe muy bien que esa labor demanda su ausencia radical del quehacer común, así que se dedica por entero, en tanto sus (gran ironía) fuerzas vitales

³⁵ KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Op. Cit, p. 289

³⁶ Ibid, p. 407



puedan permitirse a esta labor. Por supuesto la escritura nada agradece la concesión corporal que hace Kafka en sus esfuerzos energéticos y, por el contrario, cada vez exige más dedicación, así que el sujeto inmerso en tales lides debe considerar con mucha más seriedad cada vez dicha exigencia, renunciando sin titubeos a todo aquello que lo separe de tal dedicación. A su vez, el mundo exterior, la vida, el mundo de la superficie, reaparece fortificado por el descanso y la energía con que premia la noche a aquellos que supieron dormir, así que exige ante tal premio el esfuerzo compensatorio y el consuelo nocturno posterior, en donde los ojos vuelven a cerrarse. Esta fuerza diurna no es mayor que la nocturna, pero sabe cobrar a precios altos los intentos de engaño. En el medio está el sujeto que trata de cumplir a cabalidad con ambas exigencias, he ahí a Franz Kafka. Y no decimos "he ahí a Franz Kafka, el escritor", porque sería imposible hablar de él sin hablar de la escritura, porque, como él mismo dice él no es más que escritura.

Así, Kafka se desgarrar cada noche y cada día, en un tránsito ininterrumpido, un camino hacia la desintegración, en el que pueda convertirse sólo en el nombre con que se le identifica, y aún en las letras que le conforman como nombre y más aún poder perderlas todas y dejar quizás una sola, suficiente, y sólo llamarse K., suficiente para que se refieran a él y sepan que existe, o lo supongan, lo cual no hace ninguna diferencia, y que puedan, los demás, seguir sus vidas como si él no existiera, verlo desde lejos, quizás alguna vez tener con él algún contacto, pero nunca demasiado largo o profundo, un contacto apenas, casi como un gesto de misericordia para que, aunque sea por un breve instante, ese personaje al que sólo se le conoce una letra: K.; pues es lo único que quizá valga conocer, se sienta inserto a ese todo tan extraño y ajeno, como ha de parecerle a alguien que es igualmente extraño y ajeno. Ese es K., pero no sólo el agrimensor de El Castillo, no, ese es Josef K. también (Josef, este nombre tan judío como ladino e insoportable: el hermano abandonado, excluído y desterrado; Josef, el padre putativo del



testamento nuevo y dudoso); así como *el dado por desaparecido* de *Amerika*, como Josefina, la cantora sola e incomprendida, como Samsa o el extraño animal de *La Construcción*, ese genio de los laberintos de soledad. Todos estos K., que no son otros que el propio Kafka, ya que, como él mismo dice, *yo no escribo nada que carezca por completo de relación conmigo*, buscan la salida hacia la propia comunidad que abandonan cuando intentan surgir de la pluma escritora. En Kafka, entonces, el cuerpo nada quiere saber de lo que lo toca, pero el mundo de su represora escritura devuelve, cada vez con más violencia, sus personajes a la concreción; su escritura, que es él mismo, quiere vivir de verdad, no se conforma con la restricción de la imprenta. El mundo kafkiano, como ha podido denominarse a este cúmulo delirante de genio existencial, se puebla de fragmentos del *yo que escribe* pero al cual nada se le debe ni agradece. Por eso Kafka no ha inventado ninguna criatura literaria, sino solamente se ha descrito en el estado más crudo posible, el estado que sólo puede nacer del estruendo interior del silencio solitario. No por extensa debemos dejar de lado esta cita que es más un tratado escritural testado por Kafka:

Escribir significa abrirse desmesuradamente; la más extrema franqueza y la más extrema entrega, en las que todo ser ya de por sí cree perderse, en su trato con los demás, y ante las que, por lo tanto, se echará para atrás mientras esté en sus cabales –pues todo el mundo quiere vivir mientras vive–, esta franqueza y esta entrega, repito, no son de lejos suficientes para la creación literaria. Lo que se transfiere desde esta capa superficial a la escritura –si la cosa no marcha de otro modo y las fuentes más profundas permanecen calladas– no es nada, y se derrumba desde el instante mismo en que un sentimiento más verdadero sacude ese suelo superior. Por eso nunca puede estar uno lo bastante solo cuando escribe, por eso nunca puede uno rodearse de bastante silencio cuando escribe, la noche resulta poco nocturna, incluso. Por eso no dispone uno



nunca de bastante tiempo, pues los caminos son largos, y es fácil extraviarse, hasta le llega a uno a entrar miedo a veces, y siente desde ya, sin violencia ni seducción alguna, ganas de emprender la retirada (ganas que siempre se pagan caras con el tiempo), ¡Cuánto más si, inopinadamente, la más querida de las bocas le diera a uno un beso! Con frecuencia he pensado que la mejor forma de vida para mí, consistiría en encerrarme en lo más hondo de una vasta cueva con una lámpara y todo lo necesario para escribir. Me traerían comida y me la dejarían siempre lejos de donde yo estuviera instalado, detrás de la puerta más exterior de la cueva. Ir a buscarla, en camisión, a través de todas las bóvedas, sería mi único paseo. Acto seguido regresaría a mi mesa, comería lenta y concienzudamente, y en seguida me pondría de nuevo a escribir. ¡Lo que sería capaz de escribir entonces! ¡De qué profundidades lo sacaría! ¡Sin esfuerzo! Pues la concentración extrema no sabe lo que es el esfuerzo. Lo único es que quizás no perseverase, y al primer fracaso, tal vez inevitable incluso en tales condiciones, no podría por menos que hundirme en la más grande de las locuras³⁷.

Kafka, pues, concibe la escritura desde un plano ajeno a la estructura real y sin embargo entiende que su realidad está sujeta sólo y enteramente a la literatura. Por eso su alejamiento de "la comunidad humana" es a la vez una manera de penetrar en ella, su realidad en tanto esencia y ontología depende meramente de su capacidad de creación literaria. Es posible entender que para Kafka no escribir equivale a no existir. Su forma de comunión es la escritura, pero el oficio es a la vez su castigador excluyente. Irse y volver es el desgarramiento kafkiano, el agotamiento de la nada que se hace cada vez más pronunciado, una nada laberíntica que no muestra salida. El ir y venir del agrimensor y de Josef K., es el mismo ir y venir de Franz. Pero ese ejercicio de Sísifo al que está condenado Kafka,

³⁷ Ibid, p. 245



sin que parezca evidenciar recompensa alguna, tiene el más alto valor en cuanto es la labor única, el único objetivo: subir la roca y dejarla caer, subir la roca y dejarla caer... sólo eso, ir y volver, escribir (que es morir) y vivir y así hasta que morir y vivir sean lo mismo y sólo haya que decir "escribir" y desaparecer, no tener que "subir" a la vida nunca más y poderse quedar en la profundidad de la cueva y así, irse yendo, olvidar y ser olvidado poco a poco y que sólo quede lo que se escribe, aunque sólo un tiempo antes de que el fuego se lo lleve consigo, como debe ser, porque la escritura es vida y muerte a la vez y debe dejarse ir, como se deja ir la vida tras la muerte. Tal como lo describe el propio Kafka en el aforismo del libro Contemplación llamado "El deseo de ser un piel roja":

Si uno pudiera ser un piel roja, siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas, porque no hacen falta espuelas, hasta arrojar las riendas, porque no hacen falta las riendas, sin apenas ver ante sí que el campo es una pradera rasa, habrían desaparecido las crines y la cabeza del caballo³⁸.

³⁸ KAFKA, Franz. Obras Completas. Op. Cit, p. 755

**6. (A MANERA DE CONCLUSIÓN):
EL SENTIDO DE PERDURABILIDAD CLÁSICA EN LA OBRA
DE FRANZ KAFKA**

El sentido de “lo clásico” en el arte atraviesa muchos espacios de discusión que nunca serán resueltos del todo. Básicamente porque la opinión que legitima el sentido de perdurabilidad de una obra siempre cae en restricciones a las que las obras mismas se resisten. Quizá lo más claro que podríamos decir acerca del carácter clásico de las obras es que su principal virtud es resistirse al tiempo y no sucumbir al arrasamiento ineluctable de *la actualidad*. Para “lo clásico”, la obsolescencia no existe, el paso del tiempo redundando en su regeneración significativa; de hecho el proceso casi siempre es inverso al que estamos señalando, es decir, no es el tiempo el que evalúa el sentido “clásico”, sino “lo clásico” lo que revisa el paso del tiempo. Una obra como “Don Quijote de la Mancha”, aunque tengamos la certeza de su lejanía de ejecución literaria, aparece indiscutiblemente actual y se presenta como perspectiva de revisión de época. En este sentido cabe apoyar la perspectiva foucaultiana de lo clásico, en tanto lo señala como aquello que produce la movilidad discursiva y ofrece posibilidades hermenéuticas, despojando el útil literario de su promoción interpretativa, o de alguna manera, olvidándose del carácter originario y de interés productivo de la obra, para ubicarlo en el terreno de lo móvil y lo hermenéutico. La obra clásica, pues, es la manifestación a-temporal del arte humano, es la legitimación del hombre a través del tiempo que lo libra del interés histórico e historicista. Una obra como *Las Meninas* de Velásquez, por ejemplo, aún a pesar de responder técnicamente a un momento específico y figurar claramente las estructuras socio-culturales que le corresponden, parece hablar más para tiempos posteriores que para el que le tocó en suerte de gestación. No en vano, al propio Foucault, 300 años después, le permitió elaborar la revisión epistemológica de las



transformaciones en la percepción de la realidad según las épocas. Tenemos pues que la opinión foucaultiana sobre "lo clásico" atraviesa el sentido de la movilidad discursiva, en tanto permite el diálogo permanente con el tiempo y el espacio.

Mas para entrar al tema de este ejercicio habría que abordar un poco algo que necesariamente está ligado a "lo clásico" y es el concepto de "época". Este asunto es muy bien tratado por Heidegger. Dice el filósofo alemán que *La Época* plantea dos interrogantes (o características): 1. Sobre la comprensión de "Lo Ente" (lo que ES y lo que Existe) y 2. Sobre la decisión de la esencia de la verdad. Es decir, "la época" da cuenta del carácter ontológico a partir de los reconocimientos históricos de la verdad. Desde esta perspectiva el análisis de Foucault sobre "Lo Clásico" nos puede dar luces acerca de la legitimación histórica. Decíamos que "lo clásico" rebasa el sentido histórico y se enfrenta con la obsolescencia, a partir de su generación permanente de discursos, planteando una revitalización continua de la actualidad. La obra clásica remite, desde su perenne actualidad, al pasado venturoso en el que fue producida pero no se circunscribe a la noción de "origen", sino que su verdadero sentido es precisamente la producción dialógica de la actualidad. Este factor nos obliga, de alguna manera, a revisar el elemento "clásico" desde la percepción afectiva: la obra clásica es aquella sin la cual sería imposible entender el mundo, es la que nos acerca a él, la que nos permite odiarlo o amarlo, es esa a través de la cual reconocemos la existencia del hombre y garantizamos su permanencia. Así, "lo clásico" ofrece comunión permanente con el hacer y el sentir del hombre, lo acerca a sí mismo y anula el tiempo. "Lo Clásico" determina la concepción ontológica del hombre y le comunica su noción de verdad desde el terreno discursivo, en tanto lo comunica con lo que fue y le anuncia lo que será. Desde este punto podemos decir que "lo clásico" es "época" en el sentido heideggeriano, y no es que pertenezca a la época, sino que es "época" en sí mismo. Una obra clásica llega vigorosa a cada momento histórico para contarnos cómo fue el

mundo que la vio nacer, para involucrarse con el tiempo que vive su lector y para anunciar cómo serán los tiempos que vienen. Las “épocas” necesitan Los Clásicos, son su punto de equilibrio, el eje conector. Así, al revelarse como obras de otros tiempos también revelan cada momento histórico, se abren, iluminan, conducen.

Ahora sí, si no es muy tarde ya, hagamos una revisión sucinta sobre el paradójico carácter clásico de la “jeroglífica” obra de Franz Kafka.

Desde su publicación póstuma la obra de Kafka siempre ha sido revisada desde la incertidumbre. Parece a los ojos críticos un ensayo críptico y laberíntico del semblante de una época. De cierta manera, la búsqueda de rastros originarios en las temáticas kafkianas sufren de permanente indeterminación, todo queda imbuido en un caldo espeso de opiniones aventuradas y entrecruzadas que dan luces más sobre los ojos revisores que sobre la obra misma. Todos los críticos y analistas de la obra kafkiana quedan en evidencia en tanto sus propios intereses y contextos superpuestos en la obra analizada. De manera pasmosa, la obra de Kafka mientras más se revisa aparece más incólume y nos da la impresión de mayor hermetismo. Dicho hermetismo presenta una eterna paradoja: ¿Cómo puede seguir interesando algo de lo cual no tenemos certeza alguna y que parece cerrarse cada vez más?, ¿acaso el sentido de las obras no es movilizar sentidos y abrirse a través de los lectores? Por lo menos la característica expansiva de la obra, en la que el sentido “receptus” del lector o sea su condición pasiva y expectante, son reemplazadas por una función activa y móvil, determina un modo de acercamiento que necesita complicidad textual y contextual, en tanto desde el propio lector se debe conjugar el pre-texto.

Y eso, precisamente, es lo que no parece encontrarse en la obra de Kafka, pues su sentido es fragmentario, casi caótico, hermético, enigmático, casi cifrado, redundante, obsesivo, casi unívoco, monótono y monotemático. La de Kafka no es una



“opera aperta”, ella parece una caja de Pandora que guarda inimaginables misterios (y males) y que está sellada con siete sellos. Es una obra cerrada que nos da la idea de estarlo para siempre. Mas no está cerrada al nivel simbólico de enajenación mallarmesiana, por ejemplo, o hasta el punto cuasi silente de Rimbaud; en la obra de Kafka el enigma no es la enunciación sino aquello que da la impresión de estar a punto de revelarse, ese “anticlímax” de la expresión, el carácter anestésico que pareciera anular la sensación y la sensibilidad, una especie de “l’ennui” francés, la densidad monótona y apabullante del aburrimiento agotador.

En Kafka el decir cruza la barrera de la nada y se sumerge en las hondas ciénagas de la confusión. En Kafka no hay nada revelador porque nunca se resuelve nada. El misterio de su obra parece casi antropológico, un misterio de origen que habla de lo fundacional y mítico, al que hay que acercarse con el más alto cuidado como siguiendo rastros con diminutas evidencias y confusos datos. Y así, tal y como si de una pesquisa arqueológica se tratara, buscamos en el mundo de Kafka algún punto de partida, un esbozo de referencia que parece no hallarse. ¿Cómo, entonces, según estos presupuestos de oscuridad diegética, relatamos el sentido “clásico” en la obra de Kafka? Revisémoslo a la luz del concepto de “época” que hemos expuesto.

Según la propuesta de Heidegger sobre la noción de “época”, en cuanto esta determina la concepción de Lo Ente y la decisión sobre la verdad, decíamos atrás que “lo clásico”, además de habitar “las épocas” es “época” en sí mismo, porque cumple con las características de ésta, aunque precisando que su paso por cada momento histórico moviliza las maneras de asimilación y comprensión, o sea que “lo clásico” hace “época” en cada “época” que habita. Pues bien, la obra de Kafka puede muy bien representar su momento histórico: ese espectáculo macabro de la Gran Guerra, los caminos perversos del poder, la inaccesibilidad jerárquica, la futilidad de la razón... pero también,

al mismo tiempo, manifiesta una lúgubre prospectiva de los caminos a seguir en el establecimiento de los totalitarismos y el profundo desencanto existencialista por el mundo, en donde Dios no es más un referente positivo y la vida sólo un manifestación de la nada. Hoy puede leerse su obra desde el panoptismo y la globalización, teniendo como referente al hombre observado y vigilado sin un ápice de posibilidad volitiva. Todo esto, sin embargo, no puede determinarse como factor explicativo de las elecciones temáticas del autor. Podemos decir que Kafka define al hombre y al mundo a través del tiempo pero su obra misma rompe las coyunturas espaciales y temporales y transita solitaria, casi incólume por los caminos de la interpretación. Es allí donde está la gran paradoja kafkiana: la bizarra relación entre obra y mundo, entre autor y contexto, entre mundo-obra-tiempo. Las decisiones temáticas de Kafka no dan luces sobre alguna reflexión socio-cultural e histórica, ni plantean en rigor la posibilidad de estructuras conceptuales. Con Kafka el hombre ya no es hombre en sentido "clásico", ya no puede dialogar con otros hombres, como lo sugiere y permite "lo clásico", ya no es existencia que perdura, el hombre desde Kafka es obsoleto y su propia obra, hecha a trompicones y con fragmentos, nunca termina de decir, nunca concluye el diálogo. Da cuenta su obra de la incertidumbre propia de su época, podríamos afirmar, contemporánea de La Relatividad y el cubismo, pero el interés temático, como veremos, establece una gran paradoja, pues aunque parece perseguir un sentido claro, siempre se encuentra con la futilidad del intento y el desencanto del deber incumplido, parece perseguir algo que nunca logrará atrapar, su "tema" es aquello que *no se consigue*. Kafka evidentemente divaga en busca de precisión, no sabe cómo concluir, no está seguro de su expresión, o mejor, está seguro de que su expresión es sólo un balbuceo, la única manera de mantenerse en pie; sabe de su incomunicación irremediable, su soledad dialógica, y se consuela escribiendo. ¿Sobre qué? Sobre personajes sin rostro, indecisos, nombrados con una letra, amorfos, indescritibles, pero que piensan como hombres, pero nadie los tiene en cuenta como



humanos, son monstruos humanizados, son humanos monstruosos que se esconden tras sus pensamientos que nunca llevan a nada. El tema de Kafka es él mismo, nada más le importa que consolarse y transmitirle a sus páginas lo que nadie más puede entenderle, y aún así con la certeza de no poder decirlo como debería hacerlo. Kafka hace de sí mismo un personaje, una persona de papel, que se deja morir en letras de molde. Él es el hombre, sin época, sin mundo... el hombre sin nombre. ¿Cómo verificar la noción de "clásico" en una obra que habla expresamente del más absoluto autismo? ¿Del hombre que está reducido al capricho consolador de un sujeto atorado expresivamente?... ¿Ese es el hombre de la época? Claro que lo es, pero también es solamente Kafka, y ese es el gran misterio: ¿Cómo puede un solo hombre encarnar todo lo que una época debe sentir?

En Kafka no hay separación, entonces, entre obra y mundo representado, en él hay mundo irrepresentable y hombre que sólo balbucea un dolor inexpresivo (muy del tipo schopenhaueriano). La "época" se rompe con Kafka y "lo clásico" también. O en Kafka no hay "época" o es, él mismo, "época", pero su obra no puede hablar por él, su obra es él, lo que querría decir que Kafka es *el hombre*, cosa que no se puede decir de Cervantes o de Shakespeare o de Dostoievsky cuya vida habla de su obra y su obra habla de su mundo, y su mundo habla del hombre y la época, y la época es la que se lee en sus obras. "Lo clásico" es el sentir del hombre en comunión con todos los demás aunque la reflexión sea de uno solo, en "lo clásico" lo humano es la ficción que se representa, el pensamiento convertido en obra de arte que acogen los hombres como una expresión de su sentir; pero si el hombre de Kafka sólo es analgésico de su propio dolor, materia con la que choca su expresión anodina, reconocimiento de la imposibilidad de reflejo con lo humano, monstruosidad patética, entonces "lo clásico" es el dictamen de su especulación íntima y caprichosa. "Lo clásico" en Kafka no une sino que separa, no confronta sino que aísla: Tanto sus



estructuras discursivas como sus intenciones argumentativas confunden y extravían, en vez de clarificar y dilucidar, esconden y solapan. Y cuando la obra, a los ojos críticos, se ve forzada a reflejar algún momento histórico aparece cada vez más alejada de éste, se hace mucho más urgente y contemporánea, o más obsoleta y rudimentaria, según la ocasión, es origen o culmen, pero nunca situación o momento específico, parece pertenecer a otra época y a otro mundo. Entonces... ¿Cuál es la época de Kafka o...qué es "lo clásico" en Kafka?... La "época" y "lo clásico" en Kafka se ven reflejados en el vacío existencial de su obra, destinada por su autor a su destrucción. Si llegó a nosotros se debe o a la desobediencia de su gran amigo Max Brod, quien tenía por labor postmortem de Kafka, la quema absoluta de los manuscritos, o a la encantadora perversidad del propio Franz, consciente de que si había alguien en el mundo que podría desobedecer su último deseo era precisamente aquel amigo que durante toda su vida había adulado su obra. Como sea, es evidente que la escritura de Kafka tenía fines revulsivos y catatónicos, como una especie de polo a tierra que contenía la irrefrenable sensación de absurdo que habitaba a nuestro autor, así que si hemos de aceptar de esta época el vacío, la incomunicación, la nada como el sino descriptor de lo humano, entonces diremos que la "época" actual es kafkiana y que "lo clásico" en esta época es la desaparición del ser y la verdad. Diremos que Kafka representa el drama de la identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, Maurice. De Kafka a Kafka. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993
- BLÖCKER, Günter. Líneas y perfiles de la literatura moderna. Madrid: Guadarrama, 1969
- BOORSTIN, Daniel J. Los Creadores. Barcelona: Crítica, 1994
- BROD, Max. Kafka. Buenos Aires: Emecé, 1951
- CANETTI, Elias. El otro proceso de Kafka. Barcelona: Muchnik , 1981
- FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1971
- . Nietzsche, Freud, Marx. En: ECO, Revista de la cultura de occidente. Bogotá. Tomo XIX (Sep-Oct-Nov. 1969)
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Madrid: Guadarrama, 1969
- KAFKA, Franz. Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 2. Madrid: Alianza, 1977
- . Diarios 1910 – 1923. Buenos Aires: Emecé, 1953
- . Escritos sobre sus escritos. Recopilados por Eric Heller y Joachim Beug. Barcelona: Anagrama, 1974
- . Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, 1960
- NIETZSCHE, Friedrich. De Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva. Madrid: Valdemar, S.F.
- ROBERT, Marthe. Acerca de Kafka. Acerca de Freud. Barcelona: Anagrama, 1990
- SAFRANSKI, Rüdiger. El mal o el drama de la libertad. Barcelona: Tusquets, 2002
- WAGENBACH, Klaus. La juventud de Franz Kafka (1883 – 1912). Venezuela: Monte Ávila, 1969
- . Testimonios personales y documentos gráficos. Madrid: Alianza, 1970