

I. Apuntes bibliográficos

1. Kafka en la literatura Argentina.

Cuando ya empezaba a destacarse **Jorge Luis Borges** publicó en 1935 un artículo titulado “Las pesadillas y Kafka”.¹ Manifestó en la primera oración lo siguiente: “Aventuro esta paradoja: componer sueños es una disciplina literaria de reciente inauguración”. Tras descartar los sueños de Quevedo, que consideró simples “ejercicios de sátira”, y evocar autores de lengua inglesa desde el siglo XIX, ya logrados, señaló “la dificultad de crear sueños”. De buenas a primeras se podría decir que ya tenía bien claro el tipo de literatura que él iba a desarrollar y perfeccionar; pero, tal como anunciaba el título, se refería a ese autor de Praga que había muerto en 1924, poco o nada conocido para los lectores argentinos. Informó en el diario porteño que en Francia habían traducido la novela de Kafka titulada *El proceso...* Pero Borges prefería los cuentos de este autor reunidos bajo el título *Un médico de campaña* (Ein Landarzt), libro que no había sido traducido todavía y que a él le parecía más extraordinario que esa novela. Y ofreció como ejemplo el relato “Un mensaje imperial” (Eine kaiserliche Botschaft). Pero el escritor argentino se apresuró a aclarar que no quería interpretar el texto como símbolo o alegoría; y dejó dicho que “Franz Kafka, padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto, logra una mejor soledad”. Lo había sentido solo, excepcional, y valoraba su “encanto”, su desinterés. Mucho de lo que Borges escribió de ahí en adelante tenía la impronta de Kafka; pero él no pretendía saber cuáles eran los propósitos de ese autor; exhortaba más bien a que se lo leyera “con desinterés” y “con puro goce trágico”. Por algo sostuvo mucho después George Steiner que Borges llegó a ser “un genial discípulo” de Kafka.²

Es de notar que las palabras “puro goce trágico” caracterizan la percepción general de Borges, en la medida en que esa obra extraña del praguense tiene la virtud de llevar a lo más íntimo a que puede llevar la literatura, desde los orígenes de la poética antigua. Y el matiz que pone el adjetivo trágico al “goce”, relativamente paradójico, marca el matiz de la cultura del siglo XX, acaso todavía actual.

Pocos años después, en 1937, **Eduardo Mallea** publicó una “Introducción al mundo de Franz Kafka” en la revista *Sur* (Nº 39), artículo que incluyó posteriormente en su libro de

¹ *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de junio de 1935.

² George Steiner, *Pasión intacta*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1997, p. 303.

ensayos *El sayal y la púrpura*, modificando el título: “El alejamiento de Franz Kafka”.³ Comenzó este texto evocando aspectos de la biografía, con la frase inicial: “Una vez había en Praga un hombre que se llamaba Franz...”, a la manera de este autor argentino que se había consagrado entonces como novelista. Después de esta evocación personal, fue reconociendo aspectos de la obra y tratando de especificar a ese distante personaje, que se concretó para el lector en relatos y dichos citados y comentados. Mallea reconoció el acercamiento de Kafka a pensadores como el danés Sören Kierkegaard y lo definió según un concepto del español Miguel de Unamuno, no porque este hubiera influido en el praguense, sino porque al llamarlo “agonista” lo caracterizaba Mallea como “hombre de los mil combates, de las mil agonías”.

Mallea sitúa a Kafka a la par de otros dos “grandes creadores” de novela de los primeros decenios del siglo XX: Marcel Proust y James Joyce. Los tres tienden a lo absoluto y su producción literaria requiere una metafísica, una profundidad en la dimensión humana. Pero cada uno de ellos tiene su propia tendencia, su propia opción. Considera que la metafísica de Proust “es una física de lo sensorial” y la de Joyce es la del “subconsciente”. La de Kafka en cambio es “de lo natural, una ciencia de la implicación sobrenatural oculta en las cosas naturales”. En una nota agrega Mallea que “toda obra de Kafka tiene olor a misterio de eternidad y su mundo en constante movimiento, en constante devenir, parece el mundo de Heráclito”. Y todas estas conclusiones no son abstractas sino que se desprenden de los textos de Kafka que aduce, ya en aforismos o pensamientos, ya en sus anotaciones diarias, ya en los relatos breves o en las novelas.

Uno de los textos de Kafka citados por Mallea, “Una jaula fue a buscar a un pájaro”, forma parte del título que la escritora argentina **Carmen Gándara** publicó en 1943 el primer libro que en lengua castellana se dedicó al autor de Praga y a su obra: *Kafka o El pájaro y la jaula*. A medida que comenta e interpreta novelas, cuentos y muchos textos, Gándara va acercándose, sin indicarlo expresamente, a la idea central, a la tesis decisiva de su enfoque. En efecto, mientras comenta *La metamorfosis*, propone la imagen de ese aforismo: “Una jaula fue en busca de un pájaro”. Considera que lo que importa es ante todo “la jaula; el pájaro no es sino un espejo de la jaula” y llega a la conclusión de que “el hombre de Kafka mira la cárcel que lo aprisiona y se somete a sus reglamentos...”⁴ Es lo que propone como clave de interpretación de la obra del maestro de Praga.

³ Eduardo Mallea, *El sayal y la púrpura*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1962, pp. 55 y ss.

⁴ Carmen Gándara, *Kafka o El pájaro y la jaula*, Buenos Aires, Librería Editorial “El Ateneo”, 1943, pp. 68-69.

Pero hay que completar esta propuesta con el posterior enfoque que elaboró Gándara, años después, para el “Prólogo” de las *Obras completas* de Kafka publicadas en Buenos Aires el año 1959.

Registra al comienzo Gándara el hecho de que ese escritor, que en vida solo fue conocido y valorado por algunos grupos literarios, hacia la mitad del siglo XX llegó a ser “uno de los más difundidos de las letras contemporáneas”.⁵ Y esta poderosa presencia no se limitó sólo a ser “un acontecimiento histórico”, sino que se instaló de generación en generación debido a “su profunda inserción en el tiempo y el carácter de revelación, en cierto modo profético, de su doloroso mensaje”. Este interés mundial puede relacionarse con el acierto de un escritor que profundizó en la entraña humana universal y dio voz al sufrimiento, a la angustia, a los interrogantes de la existencia. Gándara insiste en que “Kafka era esencialmente, constitutivamente religioso”; pero también señala que “esa propensión de su alma no halló nunca salida ni descanso”. Si se quiere, en efecto, su búsqueda religiosa no cesó; pero asumió cada vez más a conciencia su judaísmo entrañable. La misma Gándara reconoce, como lectora, que cuando se llega a su obra, se ha entrado en “un aire vertical”, en la tensión de “tierra y cielo”. También considera esta escritora que Kafka sigue expresando “la tragedia del hombre moderno”, “hombre reducido a no ser ya hombre, a no ser persona...”; de ahí que sus palabras tengan todavía, y no sólo en la mitad del siglo XX, el particular sentido de su lenguaje, de sus narraciones. Sigue siendo un espejo en el que el hombre actual se mira.

El artículo de Borges ha contribuido sin duda a que Kafka pase a ser un factor importante para la literatura argentina; no sólo por ser mencionado en un diario, sino porque también se sugiere ya que los relatos breves, traducidos por el joven escritor de entonces, pasarán poco después a un delgado volumen que contiene varias narraciones del escritor de Praga. La idea de “crear sueños” es también un anuncio de la literatura fantástica ya que el “Prólogo” de Adolfo Bioy Casares, en la *Antología de la literatura fantástica*, remite a Kafka y a los textos que contiene este volumen.⁶

La contribución de Eduardo Mallea es más amplia en el sentido de que tiende a abarcar el conjunto de la obra de Kafka: ya se entrevén las versiones de las novelas extensas, los diarios y otros escritos como la *Carta al padre*, traducciones de que se encargó D. F. Vogelmann. También sugiere Mallea relaciones con pensadores que suscitan afinidad y

⁵ Franz Kafka, *Obras completas*, volumen I, Buenos Aires, Emecé, 1959, pp. 11 y ss.

⁶ Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

atraen la obra de Kafka a niveles de la reflexión filosófica, de la religión, del psicoanálisis, etc.

Carmen Gándara presenta por primera vez entre nosotros un libro sobre el autor checo, como primer recorrido de una obra que merece un esfuerzo crítico y hermenéutico; aunque procede de una zona europea más bien marginal se le transforma a la escritora argentina en íntima experiencia. Ella es la que capta la dimensión religiosa de Kafka, como lo adelanta en su libro y lo confirma en el prólogo de las *Obras completas*.

2. El punto de vista del judaísmo.

Hannah Arendt reunió, en un volumen titulado *La tradición oculta*, siete ensayos que escribió en las décadas tercera y cuarta del siglo XX, en tiempos del holocausto y de la Segunda Guerra Mundial.⁷ Dio bastante lugar a Kafka en estas páginas, como una de las claves histórica fundamentales para analizar el trágico destino judío en Europa durante la primera mitad del siglo pasado.

Eligió cuatro nombres importantes: Heinrich Heine, Bernard Lazare, Charlie Chaplin y Franz Kafka. Por ejemplo: señaló que Heine era el único que habría podido decir “de sí mismo que era alemán y judío”; recordó que Lazare, bajo el impacto del “caso Dreyfus”, se rebeló contra la condición de “paria” que se había impuesto a los judíos. Esa condición, de acuerdo con el enfoque de Arendt, es la que de una u otra forma coincidía como característica dominante de los personajes de los relatos de Kafka, que “se enfrentan a la sociedad”. “K., una vez perdida la inocencia del paria, no abandona la lucha”: tanto se puede pensar en el protagonista de *El proceso*, como en de *El castillo*, no abandonan la lucha: uno procura que se le haga justicia, el otro requiere que se lo admita en el ámbito al que aspira. Busca “lo simplemente humano”.

Esta aspiración, esta búsqueda tan elemental y profunda, es lo que explica por qué la fama de Kafka, después de su muerte, “ha crecido lenta e incesantemente”. Temas como la culpa, que va creciendo paulatinamente y se difunde en el interior del personaje, constituyen una dimensión espiritual que se hace presente y que da especial valor al relato. O también estructuras sociales, como la burocracia, que acaso han sido realidad de la vieja Austria, pasan a ser un ámbito misterioso, inasible, una fuerza que deja atrás épocas pasadas y anticipa experiencias que no cesan y crecen. He aquí otra cuestión que, con todos sus inexplicables excesos, atrapa al lector. Es certera la observación de Arendt: “...Kafka crea libremente tales aspectos y nunca se conforma con la realidad, pues lo que a él le interesa no

⁷ Hannah Arendt, *La tradición oculta*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

es la realidad, sino la verdad”. He aquí toda una cuestión. No le interesa al narrador la exactitud, por ejemplo, de la realidad de la justicia o de la administración del castillo; al contrario, elabora situaciones extrañas o decididamente absurdas, irreales. Se llega a la conclusión de que la “técnica de Kafka” es “la construcción de modelos”. Incluso esto implica que el relato es “antes un producto del pensamiento que de una experiencia sensible”. Aunque Arendt procede de la filosofía, se destaca también en el estudio del pensamiento político; por eso comenta y analiza la obra del escritor de Praga, según su sentido social empezando, por cierto, sobre la condición del judío en Europa, no sólo por ser los tradicionales “parias” sino también víctimas del genocidio practicado por el nazismo. Esto ocurrió después de la muerte de Kafka, pero mucho de lo que escribió este se ha interpretado después como un presentimiento profético del exterminio en que culminó el antisemitismo sembrado por Hitler. Aunque Arendt no se refirió especialmente a esto, señaló que el escritor de Praga –que había sido testigo sólo de la Primera Guerra Mundial– “no pudo menos de anticipar la destrucción del mundo existente”; pero ella no descartó la posibilidad de que el hombre de “buena voluntad” pudiera “mover montañas y edificar nuevos mundos”

Martin Buber, pensador vienés que afirmó su judaísmo en lo religioso y cultural, contribuyó al acercamiento de Kafka a la tradición a que pertenecía por su origen; en 1950 publicó un libro titulado *Dos maneras de creer*, donde expuso las características de la fe en el judaísmo y el cristianismo y sus respectivas crisis. En estas reflexiones, sin duda teológicas, ofreció el ejemplo de textos de Kafka: así daba a entender que en esos escritos estaba la creencia de la religión judía.⁸

Para explicar esta dualidad se basó en hechos “sencillos de nuestra vida”: uno, que “le tengo confianza a alguien, sin poder ‘fundamentarlo’ suficientemente a él”; el otro, que asimismo “sin poder fundamentar lo suficiente, reconozco como verdadera una circunstancia”. Queda así ya distinta la creencia, que se logra por vías diferentes pero ambas maneras tienen si no una duda, la inseguridad del razonamiento. Además es común en las dos formas de creencia el hecho de que tanto en un caso como en el otro, “entra todo mi ser, entra la totalidad de mi ser en el acontecimiento”. Es, si se quiere, algo parecido a la apuesta a que se arriesgaba Pascal.

Más abajo explica Buber que en el judaísmo el ser humano “es ante todo miembro de una comunidad, cuya alianza con lo incondicional lo capta y lo determina”; y en el cristianismo “se lo convierte, en principio, en un individuo y se lo transforma en parte de la comunidad,

⁸ Martin Buber, *Werke*, Erster Band, Schriften zur Philosophie, München-Heidelberg, Kösel-Lambert Schneider, 1962, pp.651-660 y pp. 773-782.

que surge por la unión de los individuos convertidos”. Esta diferenciación se produce sobre todo en los comienzos de ambas religiones. La cristiandad “comienza como diáspora y misión”; la misión no “significa sólo expansión, sino que es el aliento vital de la comunidad, pues posibilita en todas partes la comunidad de los creyentes...” Según la apreciación de Buber, entonces, es un pueblo el que protagoniza la fe del judaísmo y tiene su tierra prometida; el cristianismo, como indica el nombre, se desarrolla en torno a Jesús y surge de las decisiones individuales, da origen a lo que se llama “el pueblo de Dios”. Manifiesta este pensador judío que lo ha sentido a Jesús su “hermano grande”, pero no comprende su condición divina y redentora. En todo caso la historia de la fe es lo que ocurre “entre Dios y el ser humano”: hay “Algo” en la historia de la fe de Israel y también “Algo” en la historia de la fe cristiana.

Hacia el final del libro, en el capítulo 16, propone Buber, como ejemplo de la religiosidad judía, textos de Kafka. Remite primero a la parábola titulada “Ante la ley”, que el autor publicó en vida ese volumen de relatos breves titulado *Un médico de campaña*. Esa parábola trata de un hombre de campo que llega ante las puertas de la ley que están abiertas como siempre y le pide al guardián que lo deje entrar; pero no se lo permite; pasan años, envejece esperando; cuando ya está cerca de morir le pregunta al guardián por qué nadie ha ido a entrar por esas puertas y el guardián le dice que nadie más que él podía entrar por ese lugar y que ya cierra esa entrada. “Las dos obras principales de Kafka son elaboraciones del motivo central de la parábola: la primera, *El proceso*, en la dimensión del tiempo y, la otra, *El castillo*, en la dimensión del espacio...”

El comentario de Buber se basa en pasajes de las Escrituras en que ciertos obstáculos puestos “por poderosos chapuceros” interfieren para que el justo no pueda llegar, y esto ocurre a vista y paciencia del “Señor omnipotente”. Por lo demás en un pasaje de esta parábola se dice que el hombre que espera ve “un resplandor que, inextinguible, sale por la puerta de la ley”. Y hay que observar que la palabra “ley” remite a la acción que depende del Señor. Señala Buber que hay que tener en cuenta el sentido religioso: “Pues el judío, en la medida en que no se ha separado del origen, hasta el más expuesto judío, Kafka por lo tanto, está a salvo”. Y finalmente cita y comenta Buber algunos aforismos del propio autor praguense que, sin duda, entran en lo religioso. Por ejemplo: “Fuimos creados para vivir en el paraíso; el paraíso estaba destinado a servirnos. Nuestro destino ha sido modificado; que esto haya ocurrido también con el destino del paraíso, no se dice”.⁹ Es un comentario de las Escrituras lo que aquí propone el autor. ¿Cómo lo interpreta Buber? “...El paraíso existe

⁹ Werner Hoffmann, *Los aforismos de Kafka*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, traducción en p. 159.

todavía, influye en nuestro servicio. Está aquí, es decir, es aquí también donde el oscuro rayo alcanza al atormentado corazón. ¿Necesitan los irredentos la redención? Sufren porque el mundo no está redimido.” Los humanos han modificado su destino, pero no el del paraíso; queda abierta entonces esta esperanza. Lo sugiere Kafka, lo acepta Buber.

En el último párrafo de este libro se insiste en que “La fe del judaísmo y la fe del cristianismo son, a su manera, esencialmente distintas (...) hasta que el género humano se reúna después del exilio de las ‘religiones’ en el Reino de Dios”.

Sultana Wahnón, profesora titular de la Universidad de Granada, en Teoría y Literatura Comparada, publicó en 2003 el libro cuyo título es *Kafka y la tragedia judía*: lleva a un núcleo de sentido, decisivo sobre todo en *El proceso*, la novela que es principal objeto de su investigación.

Tras revisar enfoques críticos de Susan Sonntag, Marthe Robert, Umberto Eco y otros autores que pueden sugerir la “infinitud del proceso interpretativo”, se detiene Wahnón en la exégesis que emprende el mismo Kafka en el capítulo de *El proceso*, donde se narra la leyenda “Ante la ley” y dos personajes, el sacerdote y Josef K., y aun entonces no se descarta un “conflicto” al interpretar el mismo relato.¹⁰

Advierte la profesora española que Kafka no ha dejado nada que constituya una poética propia; sólo ha encontrado en los diarios y cartas de él referencias casuales ajenas a una teoría para su propia producción. Observa él por ejemplo que sus “fragmentos mejores y más convincentes tratan siempre de alguien que muere” e, incluso, explica subjetivamente que le “complace morir con el que muere”; descubre así una tendencia al elaborar los relatos. Sería, en opinión de Wahnón, un recurso del mencionado por Aristóteles como “acontecimiento patético”; es decir: algo inherente a la tragedia.

En cuanto a *El proceso* considerado “novela trágica”, explica la profesora española que, si bien corresponde a este relato la cualidad de lo trágico, reconoce que esto habitualmente es asociado con obras dramáticas. Pero ella observa que el “relato mítico precedió” con frecuencia a la puesta en escena, lo que indica que la tragedia no es incompatible con la narración. Más complicada es la “cuestión del humor” que, a pesar de toda la entidad trágica que tiene el acontecer de la novela de Kafka, aparece de tanto en tanto; desde la antigüedad griega hasta la tragedia de Shakespeare. Y evoca además Kafka en sus relatos breves el modelo de Cervantes, en especial el relato *La verdad sobre Sancho Panza*. En momentos de humor o de ironía el lector puede contemplar “la escena desde fuera” o, dicho de otra forma,

¹⁰ Sultana Wahnón, *Kafka y la tragedia judía*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 2003.

toma distancia para abrir la reflexión. Invoca también Wahnón el “precedente nietzscheano”, en particular la tesis de *El nacimiento de la tragedia*.

Un paso fundamental para reconocer la categoría trágica de *El proceso* resulta del paralelo de sendos personajes: Edipo y Josef K. A este último, el sacerdote de la catedral le dice que lo consideran “culpable”; pero Josef K. rechaza esta acusación, declara que no es culpable, que es un error. Edipo mató a su padre e hizo a su propia madre de esposa, sin saber que se trataba de su padre y su madre... Son protagonistas trágicos según sus situaciones. Y no falta un modelo también en la Biblia: Job. El justo es sometido a prueba con los peores males; difiere del destino de los otros personajes en un aspecto: porque el mismo Señor que permitió que el adversario lo castigara, no sólo le conservó la vida sino también le devolvió lo que se le había quitado. La noción de “aceptar toda clase de sufrimiento para llegar a saber lo que es verdad”, al parecer, podría reunir a los tres personajes: Edipo, Job y Josef K.: la tragedia como un camino a la verdad.

Entre los más válidos postulados de la tesis de Wahnón es que *El proceso* “se escribió en los primeros meses de la guerra” (1914) y que no fue ajena a lo que ocurría en su propio país y gran parte de Europa. Y no porque narrara episodios de la guerra o experiencias de soldados o de los habitantes de las naciones que participaban en la lucha. No participó en el “fervor bélico” que se notó en muchos países. Pero ya el comienzo de que el protagonista fuera detenido sin que se supiera la causa, “sin más razón que la de *poder* hacerlo” (apunta Wahnón), era una situación de guerra. Y el desarrollo caótico del acontecer respondía sin duda a lo que empezaba en los últimos días de julio de 1914. Kafka no sólo captó ese ambiente bélico, sino que, a partir de ello, avanzó a situaciones trazadas por su imaginación que llevaban a la desintegración y a la muerte.

En el relato de Kafka, aunque en el que no aparece la palabra “judío”, se manifiesta lo que Wahnón ha expresado con las palabras: “su amenazada y cuestionada humanidad judía”. Kafka se había acercado a las tradiciones judías desde los primeros años del siglo XX; tuvo conocimiento de los pogromos de la Rusia zarista, también se acercó a las tradiciones jasídicas del oriente europeo, que Buber y otros difundieron en Austria, colaboró en 1917 con dos narraciones en dos números de la revista *Der Jude* (El judío) editada por Buber. Es de extrañar que Wahnón, en varios pasajes, a la vez que indica la fidelidad de Kafka a los sentimientos judíos, a sus tradiciones, advierte en cambio: “pero no con la religión –pues esto a él le era imposible–, sino con la cultura judía” y más adelante sostiene que Kafka fue fiel a sus padres y a su pueblo, pero sin “renunciar a su agnosticismo religioso”. Esto de que la religión haya sido “imposible” para él, que sería definitivamente agnóstico, entra en

colisión cuando Buber, en su libro sobre *Dos maneras de creer* describió la creencia judía con textos de Kafka, es decir: lo consideraba creyente judío. De hecho hay datos de que hacia el final de su vida el escritor praguense se acercó al sionismo, soñó poderse ir a vivir a Palestina, trató de aprender el hebreo y de acercarse así a las Escrituras.

3. Kafka frente a las alienaciones.

Desde la perspectiva del marxismo, especialmente en la Rusia soviética y en los países que dependían de ella, se ignoró o se rechazó la obra de Kafka. En todo caso, este autor, en tiempos de la guerra fría, había logrado una fama impresionante en la Europa occidental que se extendió a otros continentes. Aunque Kafka había nacido y vivido en Praga, ciudad de uno de los países que quedaron en la zona oriental después de la Segunda Guerra Mundial, si no del todo rechazado en su tierra, fue entonces sospechoso frente a la censura que formaba parte de la política vigente.

En la parte alemana situada al este, en la nación llamada República Democrática de Alemania, se tiene un ejemplo de cómo fue la difusión de la obra del autor de Praga allí. Un estudio de **Theodor Landenbruch** ya en el título sugiere los resultados a que llegó en su investigación: “Una Odisea sin fin: acogida y rechazo de Kafka en la República Democrática Alemana”. Este trabajo, fechado en 1978, empieza estableciendo una diferencia respecto a la Alemania nazi: “Ya no se quemaron las obras de Kafka en Alemania, pero este escritor después fue desterrado más o menos de la República Democrática Alemana...”¹¹ Y poco más abajo agrega que en la década del cincuenta se lo vio como *persona non grata*, y fue víctima de la escasez de papel. Uno de los personajes influyentes de aquel entonces, Johannes R. Becher, por el año 1951, opinó que autores como Kafka no merecían ser prohibidos porque, debido al desarrollo del país, ya habían sido superados, “no interesaban a nadie, no tenían nada que decirnos” sostenía (159). Y no faltó que se dijera que era uno de los elementos enemigos de la ideología de la literatura socialista.

Al parecer no hubo un proceder violento; pero evidentemente los que encabezaban la política cultural preferían prescindir de autores como Kafka. Entrando ya en la década siguiente hubo intentos a favor de este autor. En Checoslovaquia se organizó una Conferencia-Kafka en la primavera de 1963, adonde acudieron especialistas internacionales. Se levantaron voces a favor del autor de la novela titulada *América* que estaba concebida desde el punto de vista de “la más sufrida clase” (160). Ernst Fischer, pensador austríaco

¹¹ Theodor Langenbruch, “Eine Odyssee ohne Ende: Aufnahme und Ablehnung Kafkas in der DDR”, en Maria Luise Caputo-Mayr, *Franz Kafka-Symposium*, Berlin, Agora Verlag, 1978, p. 157.

marxista destacó en el autor de Praga una capacidad para representar las alienaciones todavía persistentes y enfrentar a los poderosos (161). También el comunista francés Roger Garaudy no sólo pidió la “rehabilitación” de Kafka, sino también el reconocimiento de disidentes como Ernst Bloch con su *Principio esperanza* (161).

Autores famosos de la República Democrática Alemana, veteranos que habían estado en el exilio y se establecieron en esta parte de Alemania, reconocieron haber leído a Kafka y haber tomado algo de él. Nada menos que Bertolt Brecht reconoció haberse valido de algunas técnicas kafkianas para su distanciamiento; también Anna Seghers lo recordó como modelo al colega de Praga (163).

Langenbruch cierra su estudio sobre la recepción referida al sector comunista de Alemania, en el período considerado, diciendo que “Kafka no ha encontrado una patria socialista en la República Democrática Alemana, sin embargo ya no está totalmente desterrado” (167). Se podría decir que le habían dado un lugar precario.

Antes de comentar el texto que el crítico francés **Roger Garaudy** publicó en 1978, hay que remitir a un libro suyo titulado *Hacia un realismo sin fronteras* que se publicó en Francia en 1963 y consiste en el análisis de las obras de tres artistas: Picasso, Saint-John Perse y Franz Kafka. El capítulo dedicado a este último se explaya en la exposición de caracterizar el arte cultivado por él y empieza con la idea de que “una obra es un mito revelador”, es decir, una “imagen de la vida en todas sus dimensiones”, precisamente, como señala el título con la expresión “sin fronteras”.¹² Y poco más abajo cita esa frase de los *Diarios* de Kafka, donde este explica que su literatura es “un asalto contra las fronteras” (109) y deja abierto así un horizonte muy profundo. Garaudy, desde su marxismo, es rotundo al decir que “Kafka no es un ateo, porque su sensibilidad y su pensamiento, todo su universo interior, se ha formado por la religiosidad judía...” (144) y enumera a continuación en qué se basa lo que él sostiene. Desde el punto de vista artístico el crítico llega entonces a la conclusión de que “la creación literaria es la técnica de la desalienación que ha de permitir a Kafka superar el conflicto de la existencia” (145). No lo ve por lo tanto como ajeno, sino como testigo de un realismo que está por encima de las corrientes artísticas, un realismo que depende del “acto creador” (168).

“Kafka y la alienación”: tal es el título de la ponencia que expuso Garaudy en 1978, retomando las tesis del trabajo anterior.¹³ Alude además el crítico francés a quienes lo acusaron de ser cómplice de los que corrompían “a la juventud checa con las enseñanzas subversivas de Kafka” (¡!) (171). Pero él estaba convencido de que el escritor compatriota

¹² Roger Garaudy, *Hacia un realismo sin fronteras*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1964, p. 106.

¹³ Roger Garaudy, “Kafka und die Entfremdung”, en M. L. Caputo-Mayr, *op. cit.*, 170 y ss.

de esa juventud había compuesto una obra que podría preparar “para la lucha contra la alienación y la opresión” (171); a pesar de la atmósfera asfixiante, inhumana, del mundo narrativo de muchos relatos de ese autor, estaba siempre atrás una “indestructible esperanza”, en todo caso la literatura tenía que hacer “visible lo invisible” y revelar muchas realidades. Hace Garaudy un contraste entre los que están contra Kafka y los que están a favor de él. Los primeros veían la política “de arriba hacia abajo”, tenían “opinión dogmática”, consideraban que sólo con “conceptos” se logra el saber, negaban que la “trascendencia” fuera la característica principal del ser humano... Asume el crítico poniéndose entre los otros en primera persona: “queremos a Franz Kafka porque nos ayuda en la tarea de ponernos en duda y conservar cierta distancia entre nosotros y la apariencia exterior del mundo; la principal tarea del ser humano: la creación de un nuevo futuro” (179-180).

Frente al marxismo, al realismo socialista, Kafka sólo rozó las pautas culturales de los estados que las impusieron; los disidentes, a veces sin abandonar el marxismo, fueron más realistas en el sentido de no someterse a la censura. Kafka les dio un instrumento como lo que elaboró por ejemplo Garaudy.

4. La tesis de Max Brod y la religión.

Quizá el nombre de Brod debió estar al comienzo de estas notas. Porque Brod estuvo desde la juventud vinculado con Kafka y sus publicaciones. Este amigo había nacido un año después que Kafka, era también de Praga, era también judío, era también escritor, y acabó siendo su albacea literario. Cuando la enfermedad lo llevó cerca de la muerte, manifestó Kafka la voluntad de que se destruyera lo que no había publicado en vida, por incompleto, porque él quizá lo sentía defectuoso. Brod, tras la muerte de su amigo, decidió no destruir nada de la obra de él. Al contrario, por ejemplo: empezó a publicar las novelas inéditas. Y la obra de Kafka, difundida por Brod, empezó a conocerse internacionalmente en medio de situaciones graves: la crisis económica de la Primera Guerra Mundial; el nazismo que lo menos que hizo fue quemar las obras de los judíos; después la Segunda Guerra... La edición hubo de hacerse en Estados Unidos.¹⁴ Así fue el comienzo, promovido principalmente por Max Brod. Este había editado por primera vez, bajo el título *Franz Kafka. Una biografía* en 1937, que no sólo se refirió a la vida del escritor, sino también a aspectos de sus obras y su época, con significativos testimonios personales. Y, por supuesto, a la vez que se recibió lo

¹⁴ Hartmut Binder (Ed.), *Kafka-Handbuch*, Band 2, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1979, pp. 3-14

que Brod publicó y explicó, también se empezó a disentir; cada lector, cada especialista, tenía su enfoque. Algunos fueron duros críticos del amigo, del albacea de Kafka, aunque sin negarle los evidentes datos históricos.¹⁵

Al azar se puede elegir un breve texto de **Max Brod**: “Epílogo de la primera edición” de *El castillo*, editado por primera vez en 1926.¹⁶ En los primeros párrafos uno encuentra una frase rotunda: “Kafka no ha escrito un capítulo final” (415): así advierte el editor. Y a continuación, relata que él le preguntó a Kafka cómo terminaría la novela y este le explicó que al supuesto agrimensor le van a satisfacer al menos en parte; él no deja de luchar, “pero muere de extenuación”. Bastante ambigua es esta contestación. Pareciera que lo importante es la persistencia de la lucha, como característica decisiva en el personaje. Sugiere Brod que el protagonista de Kafka se parece al protagonista de Goethe, sobre todo porque el esforzarse, *streben*, de Fausto, es la causa de que se lo salve. Un impulso semejante es lo que caracteriza a K. desde el comienzo; aunque este es un Fausto modesto, que no aspira a los “más elevados conocimientos de la humanidad”, sino tener una profesión, un hogar, una comunidad. He aquí por cierto un aspecto que lo asocia al poeta clásico, pero lo sitúa en otro plano, inherente a Kafka,

Aclara Brod que *El proceso* estaba “más listo para la imprenta” que *El castillo*; pero este, que es más extenso, aunque incompleto, ha caracterizado ampliamente el “ámbito de los sentimientos”, como para reconocer el mundo interior propio de Kafka. Además sostiene que hay cierta familiaridad entre estas dos novelas, y no sólo por la K. del protagonista. También el acontecer de ambos relatos tiene un notable paralelismo: al protagonista de uno “lo persigue la justicia”, el otro trata de ser aceptado, de imponerse; los dos dependen de otras tantas instancias a las que de una u otra forma se someten. Entiende Brod que el sentimiento básico de los dos personajes es “idéntico”. Por algo la K. está en las dos novelas.

Dentro de toda esta argumentación sitúa Brod el castillo en lo que “los teólogos llaman ‘gracia’” o, en otras palabras, “la conducción divina del destino humano” (de la aldea); advierte por lo demás que su interpretación está de acuerdo con la cábala. En *El proceso* se trata del juicio, en *El castillo*, en cambio, la gracia. La confusa relación con las mujeres que aparecen a lo largo del relato, no es amor por ellas sino que las busca porque están relacionadas con los personajes importantes del castillo. El amigo y editor de la obra acude, para justificar o explicar el comportamiento de K., a *Temor y temblor* de Sören Kierkegaard; remite al episodio bíblico de Abraham quien está dispuesto a sacrificar a su propio hijo, lo que habría sido un crimen; la conducta de K. no coincide con la moral, quizá responde a la

¹⁵ Un caso de dura crítica: Milan Kundera, *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.

¹⁶ Franz Kafka, *Das Schloss*, Roman, New York, Schocken Books, 1946, pp. 415-424,

religión. Insiste Brod en la “inconmensurabilidad” entre la moral y la religión, entre lo terreno y lo religioso. Y cuando habla de lo celestial no propone “el monótono patetismo del órgano” sino más bien descender de lo trágico y llegar a lo “tragicómico”. Incluso alude a lo quijotesco... Resulta acaso forzada la interpretación alegórica; pero los matices de una concepción religiosa específica lo llevan al autor del epílogo a un plano que caracteriza con la expresión latina “*Non liquet*”, no es algo claro, sino oscuro.

Karl-Josef Kuschel, desde el catolicismo, en un volumen de “Retratos literarios y teológicos” publicado en 1996, dedicó un capítulo a “Franz Kafka y la extrañeza del mundo”. Por un lado recoge la impresión de que muchos textos de este autor parecen situarse “entre el cielo y la tierra”; pero quien aborda las obras verifica “que no se puede hablar de temas, personajes, problemas específicamente religiosos”.¹⁷ Con todo no demora en advertir: “Obsérvese a los personajes y el tipo de sus relatos, y se comprenderá lentamente cómo hoy en día en qué consiste el significado de esta obra para el lector religioso”. Hay toda una hermenéutica en estas reflexiones: la apariencia desconcertante de las formas narrativas, que tienden a lo irreal, fantástico, onírico, suscita de entrada una interrogación; no hay una comprensión inmediata sino lenta, es a lo que invita el poderoso estilo narrativo y descriptivo de Kafka; Kuschel le pasa por último la responsabilidad del significado al lector religioso.

Y este crítico revisa muchos procedimientos kafkianos: personajes que están en una frontera, habitantes de dos mundos, fronterizos entre el sueño y la realidad, etc. Y no importa tanto quiénes son sino qué les pasa. Da espacio este autor a las posibilidades, a las hipótesis... Tiene Kafka el arte de hacer enigmática la realidad común. Ahora bien, así como para él no hay “salida del mundo del judaísmo”, tampoco la hay para él una “salida del problema del arte”: dos condiciones que marcaron su vida y su obra. Y la cuestión de Dios es representada literariamente en textos como *Ante la Ley*, *El castillo* y *Un mensaje imperial*, no en lenguaje filosófico, ni religioso, ni teológico, sino en pleno lenguaje literario; considera Kuschel que hay “ausencia de Dios”, pero no “negación de Dios”; eso sí, nunca falta la búsqueda. Y esto se manifiesta también en los aforismos que Kafka dejó en sus papeles, paradójicos, contradictorios; pero son “expresión de lo indecible”, remiten a la trascendencia.

5. Otros criterios argentinos más, brevemente.

¹⁷ Karl-Josef Kuschel, “*Vielleicht hält Gott sich einige Dichter...*”, Literarisch-theologische Porträts, Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag, 2. Auflage 1996, pp.70-96.

En las notas *El escritor y sus fantasmas* publicadas en 1963, de **Ernesto Sabato**, Kafka ha desempeñado un papel de interés. Es uno de los nombres que ilustran las reflexiones del escritor argentino sobre la literatura, en especial respecto a la novela. Insiste sobre todo en *El proceso*. Considera que hay en general dos tipos de ficción: la que se escribe como “juego”, como “entretenimiento” y la que surge de una búsqueda de “la condición del hombre”.¹⁸ Hace un comentario importante: después de leer la mencionada novela de Kafka, dice Sabato que ya “no somos la misma persona que antes”, sería el segundo tipo de ficción. Es una manera de aludir a la profundidad de ese relato, que introduce en la dimensión humana. Y en otros pasajes Sabato señala algunas cualidades, como la “severidad del lenguaje”, su “austera precisión”; además de desarrollar la “lógica” de los sueños. ¿Cómo explica que en la Argentina este escritor de Praga, judío, de lengua alemana, haya despertado tanto interés aquí? Hay que leer la nota “Nosotros, los bárbaros”; dice Sabato que por marginales de Europa estamos “mejor dotados para sentir y comprender” a Kafka, también marginal de su continente.

Rodolfo Modern, un experto conocedor de la literatura de lengua alemana, tras dedicar muchos estudios sobre la obra del autor praguense, publicó en 1993 el libro *Franz Kafka. Una búsqueda sin salida*.¹⁹ Caracteriza la obra kafkiana por constituir un universo extremadamente “compacto” y tener especial “transparencia idiomática”. Toda la existencia de Kafka está “apostada al acto de escribir”. “La obra dentro de la vida” es el título de la parte principal del libro, que reseña la particular relación entre producción literaria y existencia, desde sus comienzos. Para Modern el hallazgo central del procedimiento narrativo del autor de *La metamorfosis*: esa capacidad de “ubicarse en el alma de su personaje principal”. Además, si bien los personajes representan experiencias de culpa, caída y obsesiva búsqueda, de indudable alusión religiosa, nunca aparece explícitamente Dios; por ello encuentra una “teología negativa”.

Un ensayo del escritor argentino **Juan José Saer** titulado “Líneas del *Quijote*”, de 1998, propone para interpretar la obra de Cervantes lo siguiente: “...Don Quijote sale una y otra vez de su pueblo de La Mancha, para dejar de oír no el canto, sino el silencio de las sirenas”.²⁰ Estas últimas palabras, “El silencio de las sirenas”, constituyen el título de un relato de Kafka que se basa en el episodio protagonizado por Ulises según el canto XII de la *Odisea*. Entre otros detalles que el escritor checo modifica respecto a la epopeya antigua, está el de

¹⁸ Ernesto Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1976.

¹⁹ Rodolfo Modern, *Franz Kafka. Una búsqueda sin salida*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.

²⁰ Juan José Saer, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina, 1999. Contiene el ensayo: “Líneas del *Quijote*”, pp. 31-54.

que es Ulises el que se tapa los oídos con cera y que así se libraría de oír el canto de los fatídicos seres míticos, pero se libró de oír su todavía más temible silencio.

En la interpretación de Saer esto significa “el silencio definitivo de los dioses”, un “fracaso” “metafísico y universal” evocado generalmente por la literatura moderna. Y sostiene este escritor argentino que, aunque sea –según dice– “comedia”, la novela de Cervantes está bajo “la sombra amarga del fracaso”. Desde este punto de vista, dice Saer, no hay diferencia entre don Quijote y “todos nosotros”.

Se puede dudar de esta interpretación del relato de Kafka; pero no se ha de dudar de que Don Quijote es puesto por Saer bajo el signo de la obra de aquel. Sus palabras: “Nuestra única lucidez posible consiste en reconocer que, como el personaje de Kafka, simbólicamente hemos perdido. En cambio, Don Quijote, él, ganó.” Es la desesperanza de varios.

6. *Kafka desde los manuscritos.*

Una perspectiva para comprender a Kafka, desde el punto de vista de la filología y otras especialidades, se ha desarrollado en los últimos años. Un ejemplo se puede reconocer en la publicación: Franz Kafka, *El matrimonio* y otros escritos de las obras tomadas de los manuscritos, según la edición crítica de **Hans-Gerd Koch**.²¹ En general son los textos conocidos, pero están puestos en un contexto especial que permite ajustar ciertos criterios. No ha de pensarse que todo consiste en desmentir la edición de Max Brod, el enfoque crítico lo tiene siempre en cuenta. No se le puede negar el auténtico testimonio de la persona y de la obra que él facilitó a un público internacional durante décadas.

Dos apéndices dan una idea. El primero, titulado “Apunte editorial”, tras indicar que se trata de un procedimiento crítico, encara ya aspectos como que los “signos de pausa” no responden a las reglas, la ortografía en aquellos tiempos era distinta; es decir, no se adaptan a los usos vigentes de ahora, sino que se conservan porque están en los manuscritos. Otra cuestión lleva a corregir evidentes errores que dificultan la lectura, lo que constituye algunos de los límites de la edición de manuscritos.

Los manuscritos siguen generalmente un orden cronológico, en un cuaderno, un legajo, hojas sueltas en determinado orden, etc. Quizá el mismo autor, cuando llevó algo a publicar, lo separó de los otros; pero en esta edición se conserva el orden de lo que serían borradores. También, a la par de textos completos, los hay con frecuencia fragmentarios. No siempre por

²¹*Das Ehepaar* und andere Schrift aus dem Nachlass in der Fassung der Handschrift, Nach der Kritischen Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.

cierto se reproduce todo; en esta edición, según se dice claramente, “textos o partes tachados” no están. Aclara por ejemplo que no se ha hecho ninguna selección de textos de distintos manuscritos, como ha procedido Brod.

El otro apéndice, más extenso, “Anotaciones posteriores de Hans-Gerd Koch”, se detiene en determinados textos y sus vicisitudes.

Por ejemplo: desde diciembre de 1920, por el tratamiento de la tuberculosis, los textos producidos por ese entonces aludían a aspectos de la enfermedad, como “casa”, “construcción”, “tierra”, “tumba”, etc. Son motivos que remiten a los últimos tramos de la vida del autor.

Humor e ironía aparecen indirectamente en *Un artista del hambre*; hay en este relato un reflejo de muchos detalles que al padre, según la carta famosa, había presentado críticamente el hijo. No ha dejado de aludir a su enfermedad; cuando estaba sano adquirió la costumbre de alimentarse como vegetariano; cuando se le declaró la tuberculosis, en muchos de los tratamientos donde asistió a sanatorios, con frecuencia le daban curas de engorde... Allí no cultivaba el hambre sino la comida abundante; pero, desde otro punto de vista, coincidió con el “artista” en encaminarse hacia la muerte. Una compleja ironía se hacía patente. Es importante también que se haya comprobado que *Un artista del hambre* fue concebido en mayo de 1922, en medio de esa “fase intensa creadora” de *El castillo*: el relato breve y la novela extensa se iluminan mutuamente.

Es interesante el enfoque de la palabra *Bauarbeiter* (obrero de la construcción): después de otras tres expresiones sobre la sinagoga, la vejez, la seriedad, se agrega “el obrero de la construcción”. “Obrero”, según Hans-Gerd Koch, se interpreta una y otra vez en estos textos de Kafka como “sinónimo de escribir”. Y a la pregunta de qué construye, contesta que “cavar un conducto” y más adelante: “Cavamos el pozo de Babel”. Tal sería el sentido del escribir, algo de la memoria del subsuelo de Dostoievski; pero también el misterio bíblico de Babel. Todo esto está relacionado, por ejemplo, en el extenso relato *La construcción*.