

Artigo

En el centenario de la muerte de Kafka: una aproximación a su mundo literario

No centenário da morte de Kafka: uma abordagem ao seu mundo literário

On the centenary of Kafka's death: an approach to his literary world



Emiliano Orlante

Universidade de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina

emilianoorlante@gmail.com

Resumen: Esta investigación se propone analizar la estructura narrativa de los escritos de Kafka para comprender el hermético mundo literario del poeta praguense. A partir de *Carta al padre*, se ha podido establecer una correspondencia entre las sensaciones del niño Franz Kafka, descritas en la carta, y los mundos ficcionales, mediados por referencias metafóricas, del literato checo. En este sentido, se han podido identificar y examinar los dos mundos que configuran el universo literario de Kafka: un mundo *ad hoc*, donde el héroe se encuentra como un extraño y el mundo de la autoridad: el de los padres y funcionarios.

Palabras clave: Kafka; literatura alemana; mundos de Kafka; literatura del siglo XX; padres y funcionarios.

Resumo: O propósito desta pesquisa é analisar a estrutura narrativa dos escritos de Kafka para compreender o mundo literário hermético do poeta de Praga. A partir da *Carta ao Pai*, foi possível estabelecer uma correspondência entre as sensações do menino Franz Kafka, descritas na carta, e os mundos ficcionais, mediados por referências metafóricas, do escritor tcheco. Nesse sentido, foi possível identificar e examinar os

dois mundos que compõem o universo literário de Kafka: um mundo *ad hoc*, onde o herói se vê como um estranho e o mundo da autoridade: o dos pais e funcionários.

Palavras-chave: Kafka; literatura alemã; os mundos de Kafka; literatura do século 20; pais e funcionários.

Abstract: This paper sets out to explore the narrative structure of Kafka's writings to understand his inscrutable literary world. A close study of *Letter to my Father* establishes a correspondence between the feelings of Kafka the Child, as described in the letter, and the writer's fictional worlds, mediated by metaphorical references. Along these lines, two worlds can be identified and examined which structure Kafka's literary universe: an *ad hoc* world, where the hero finds himself a stranger who lives under rules he cannot rationalise, and the world of authority, that of fathers and officials'.

Keywords: Kafka; German Literature; Kafka's Worlds; 20th Literature; Fathers and Officials.

Submetido em: 29 de agosto de 2024

Aceito em: 24 de março de 2025

Publicado em: 31 de outubro de 2025

1 Introducción

Uno de los motivos por los que la literatura de Kafka ha despertado fascinación y perplejidad es su dificultad interpretativa. Su arte se erige fundamentalmente sobre un trabajo de enmascaramiento metafórico y de codificación de experiencias privadas que son utilizadas, mediadas por su creatividad, para producir sus obras. En línea con ello, el crítico literario Walter Sokel (1966, p. 3) indica que "Kafka's work can be called a spiritual autobiography clothed in metaphoric disguise". De hecho, el poeta incluso llevaba a la práctica esta técnica narrativa en su correspondencia privada y en su propio diario, especialmente con las anécdotas y pensamientos eróticos, ya que temía la intromisión familiar. En su trabajo biográfico, Reiner Stach (2016, p. 2045-2046) señala lo siguiente: "Kafka ha encriptado de tal modo otros pasajes, con alusiones y códigos privados, que el lector está como ante una puerta condenada, y sólo puede esperar que algún azar le ponga las llaves en la mano". Y luego, en este sentido, con respecto a la nota del diario de Kafka del día 18 de enero,¹ el biógrafo añade:

[...] Kafka le había contado [a Brod] que había estado en un burdel, sin encontrar allí ni rastro de la anhelada relajación. "Tormento de los órganos sexuales", anotó expresivamente Brod. Así que esa enigmática s. Es la s. de sexo. Naturalmente, Kafka, que temía la curiosidad de la familia, no podía escribir esto sin codificarlo (Stach, 2016, p. 2046).

En línea con ello, el propio poeta, en *Los aforismos de Zürau*, escritos entre los meses de septiembre de 1917 y abril de 1918 en el pequeño poblado de Zürau,² reflexiona sobre este potencial poético del lenguaje, que consiste en comunicar más a través de la sugestión de sentido que a través del vínculo directo o referencial de la palabra o idea con un determinado significado. En palabras

1 Cf. "18 de enero. Todo aquello, algo más tranquilo; además viene G. Salvación o empeoramiento, tanto da" (Kafka, 2000, p. 354). En esta traducción, se mantiene la "G." del original alemán, la cual abrevia la palabra (*das*) *Geschlecht*, que significa sexo.

2 Zürau, en la región de Bohemia occidental. Actualmente, es llamado Siřem, en la comunidad de Blšany. Los aforismos de Zürau [*Die Zürauer Aphorismen*] se publicaron póstumamente, en 1931, a través de su amigo y editor Max Brod.

del artista: "Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt" (Kafka, 1966, p. 45).³

Este celo compositivo, que se materializa fundamentalmente en el ocultamiento total o parcial del enunciado y en la búsqueda de expresiones metafóricas que reemplacen las ideas más directas, asemeja la literatura kafkiana al género poético, especialmente a la poesía moderna inaugurada por Charles Baudelaire (1821-1867), la cual, al mismo tiempo que surgió, ha requerido – hasta formado – un nuevo tipo de lector: más comprometido con el trabajo que ofrece la lectura, más reflexivo, capaz de adaptarse a nuevos planteos y desafíos estéticos. En esta línea artística, puede inscribirse la poética de Kafka.

En este sentido, se hace clara la idea de que, a partir de la utilización de los recursos escriturarios de codificación y enmascaramiento, la experiencia estética de los escritos del poeta praguense requiere un exigente trabajo reflexivo para poder hallar sentido a su trabajo artístico. La lectura, por más atenta que sea, deja al lector con una sensación de perplejidad, que solo la experiencia de varias lecturas, con sus ulteriores reflexiones, puede dar lugar a una atendible interpretación. En relación con esta exigencia que produce la lectura de Kafka, Wilhelm Emrich (1984, p. 79) afirma lo siguiente:

[...] the reader of Kafka's works constantly has the exciting feeling that they are expressing something highly significant and, what is more, that touch on "ultimate questions" and truths, but that it is at the same time impossible to comprehend what is expressed in them, impossible to translate it into a language that consciousness can understand.

3 Al no hallarse una traducción al español, proponemos la siguiente: "Para todo lo que está fuera del mundo de los sentidos, el lenguaje solo puede ser utilizado de forma superficial, pero ni siquiera de forma comparativa, puesto que, de acuerdo con el mundo sensorial, sólo se ocupa de la propiedad y de sus relaciones".

Esta cerrazón artística a la interpretación es el motivo central de nuestras indagaciones. Por eso, la idea de este trabajo es la de delimitar la configuración estética de los mundos literarios de Kafka, a partir del análisis de algunos de sus trabajos artísticos más trascendentales, en pos de abrir caminos para ulteriores trabajos interpretativos sobre la inagotable y vigente obra del poeta praguense.

2 Primer mundo: o mundo *ad hoc*

En el que yo, el esclavo, vivía bajo unas leyes que sólo habían sido inventadas para mí y que, además, sin saber por qué, nunca podía cumplir del todo [...] (Kafka, 1999, p. 7).

En su ensayo de 1934, intitulado “Franz Kafka: En el décimo aniversario de su muerte”, Walter Benjamin señala que la referencia al pueblo de *El castillo* puede encontrarse en una leyenda talmúdica más que, como indica Brod, en el pueblo de Zürau, ubicado en los Montes Metálicos, donde Kafka escribió sus ciento nueve aforismos entre septiembre de 1917 y abril de 1918. Esta leyenda cuenta de una princesa que estaba exiliada en un pueblo cuya lengua no comprendía. Al tiempo, recibe una carta de su prometido. En ella, el joven le dice que no la ha olvidado y que está en camino. Según la exégesis, el prometido es el Mesías; la princesa, el alma; y la aldea en que ha sido desterrada, el cuerpo. Esta narración mística y de características idealistas es la que, para el autor de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, representa el mundo de Kafka. En palabras del filósofo:

Con esta aldea del Talmud nos hallamos en medio del mundo de Kafka. Pues, así como K. vive en el pueblo al pie del castillo, el hombre de hoy vive en su cuerpo; se le escurre, le es hostil. Puede ocurrir que una mañana el hombre se despierte y esté transformado en un insecto. Lo ajeno – su ajeno propio – se ha vuelto su dueño (Benjamin, 2014, p. 46).

Sin embargo, al mismo tiempo, podemos reconocer otro mundo en los escritos de Kafka: un mundo en el que subyace una autorreferencialidad encubierta. Este mundo se encuentra arbitrariamente constituido para sus personajes, se trata de un mundo *ad hoc*. Su vínculo más palpable y referencial con el propio mundo del autor podemos ubicarlo en *Carta al padre*, considerada una de sus fuentes autobiográficas más importantes. En ella, el propio Kafka describe que, en su niñez, él creía que, en el mundo objetivo que se representaba, coexistían tres mundos:

[...] uno en el que yo, el esclavo, vivía bajo unas leyes que sólo habían sido inventadas para mí y que, además, sin saber por qué, nunca podía cumplir del todo; después, otro mundo que estaba a infinita distancia del mío, un mundo en el que vivías tú, ocupado en gobernar, en impartir órdenes y en irritarte por su incumplimiento, y finalmente un tercer mundo en el que vivía feliz el resto de la gente, sin ordenar ni obedecer. Yo vivía en perpetua ignominia: o bien obedecía tus órdenes, y eso era ignominia, pues tales órdenes sólo tenían vigencia para mí; o me rebelaba, y también era ignominia, pues cómo podía yo rebelarme contra ti; o bien no podía obedecer, por no tener, por ejemplo, tu fuerza, ni tu apetito ni tu habilidad, y tú sin embargo me lo pedías como lo más natural; ésa era, por supuesto, la mayor ignominia. De este género eran no las reflexiones, sino los sentimientos de aquel niño (Kafka, 1999, p. 7).⁴

Esta cita nos proporciona un relevante acceso al entramado compositivo del mundo del personaje kafkiano, ya que el ambiente narrativo, característico del escritor praguense, donde las condiciones inestables, hostiles y de escasa información son una constante, se corresponde con ese primer mundo de su infancia, donde sentía que vivía el pequeño Franz humillado, “en perpetua ignominia” (Kafka, 1999, p. 7).

⁴ El énfasis en la cita es nuestro.

Dado que los héroes kafkianos se mueven en un mundo análogo al del niño Kafka, dicho mundo se presenta como *ad hoc*, dispuesto únicamente para el protagonista, en cuanto existen reglas incómodas y absurdas, vigentes solamente para ellos. Por ejemplo, en las novelas *El proceso* y *El castillo*, los personajes principales ignoran lo que sucede realmente con ellos, vislumbran la negación de sus derechos y experimentan las “leyes que sólo habían sido inventadas para” ellos “y que, además, sin saber por qué, nunca podían cumplir del todo” (Íd.). En línea con ello, en *El proceso*, Joseph K. es abordado intempestivamente por los guardias en su cuarto; y ante el aturdimiento de esa situación, se produce el siguiente diálogo:

- [...] No debería salir, usted está arrestado.
- Así parece – dijo K. – Y ¿a causa de qué? – preguntó.
- No fuimos comisionados para comunicarle eso. Vaya a su cuarto y espere. El procedimiento ha comenzado y se enterará de todo a su debido tiempo. Voy más allá de mi cometido al dirigirme a usted tan amablemente (Kafka, 2005, p. 5).

Algo similar ocurre en la narración *En la colonia penitenciaria*, donde el reo no conoce su condena; de hecho, no fue procesado, es decir, no tuvo la oportunidad de defenderse. Allí, en el penal del relato, las instancias judiciales estaban suspendidas. Asimismo, en *El castillo*, K. solicita ser considerado como un ciudadano dentro de la aldea, no pretende privilegios ni arbitrariedades: “[...] no deseo regalos del castillo, sólo pido mis derechos” (Kafka, 2003, p. 131). Este reclamo no es menor, ya que el agrimensor solicita un trato justo, democrático, basado en derechos y obligaciones objetivas, no en normas provisorias e inventadas solo para su persona.

Al mismo tiempo, esta configuración del mundo, que denominamos *ad hoc*, comprende también el desconocimiento del héroe. En otras palabras, en el mundo de Kafka, los personajes principales se conducen bajo una atmósfera de ignorancia de su contexto, propia de la arbitrariedad normativa del mundo infantil

descrito en *Carta al padre*. Como consecuencia de esta situación, puede observarse en los textos una inequidad en el plano del conocimiento entre el protagonista y los demás personajes. En este sentido, los héroes proceden como si hubiera información sobre sus condiciones, de la cual no están enterados. Prueba de ello es lo siguiente: tanto Josef K. como K., el agrimensor, son conocidos inmediatamente por los otros personajes de las narraciones en su primer encuentro; en cambio, ellos desconocen a esos personajes en ese primer momento. O sea, todos los personajes saben quiénes son los héroes; sin embargo, los protagonistas tienen que dialogar con estos otros personajes para conocerlos y comenzar a contextualizar – o representarse – su mundo. En su primera caminata por la aldea del castillo, K. experimenta la siguiente situación:

- ¡Ah!, es el agrimensor del conde – dijo una voz de mujer. Estas palabras fueron seguidas de un completo silencio.
- ¿Me conoce usted? – preguntó K.
- Ciertamente, asintió brevemente la misma voz (Kafka, 2003, p. 43).

Asimismo, se observa, en *El proceso*, que el mundo se le presenta ininteligible al héroe: Josef K. no logra entender lo que ocurre con él. Transitar por ese mundo *ad hoc*, sumergido en la incertidumbre, produce que el personaje se encuentre completamente ajeno a los acontecimientos y atraviese circunstancias ominosas. La incomprendión y el desconocimiento de ese mundo son factores que culminan en la propia eliminación del héroe (como en *La condena*, *La metamorfosis*⁵ y *El proceso*) o en la búsqueda infructuosa de reconocimiento individual (como son los casos de *El castillo* y *Josefina la cantante o el pueblo de los ratones*).

En este sentido, en *El castillo*, K. también transita por un mundo en donde hay solo reglas para él. Sin embargo, en esta novela, se produce un giro significativo en la composición y caracterización

⁵ La edición en español que trabajamos, al cuidado de Ángeles Camargo y Bernd Kretzschmar, propone, en su traducción, el título de *La transformación*. Sin embargo, en el presente artículo, optamos referirnos a esta narración con su título más popular en lengua española: *La metamorfosis*.

del héroe: la ignorancia del agrimensor no es tan cegadora como la del protagonista de *El proceso*. Esta leve percepción de que existe un mundo *ad hoc* – diseñado exclusivamente para él – hace que K. actúe en consecuencia, aunque sea erróneamente (producto de su desconocimiento de tales reglas), para mantener ese delgado vínculo social con el castillo, en términos de búsqueda de reconocimiento. En relación con ello, los intentos del agrimensor para formar parte de la comunidad de manera especial – reconocimiento de su demanda – se desarrollan en simultáneo con el descubrimiento de ese mundo de reglas hecho solamente para él. Por ejemplo, en su entrevista con el alcalde, podemos inferir, a partir de los gestos de los personajes y de sus acciones, cómo ese mundo *ad hoc* es percibido por el agrimensor. En medio de la entrevista, K. se ofrece para ayudar a la mujer del alcalde en la búsqueda de unos documentos. El alcalde le explica que no puede permitirlo. Luego de un momento, llegan a la habitación los ayudantes del agrimensor, suceso que lo perturba. Sin embargo, pese al malestar del héroe, el alcalde permite que ellos ingresen.

- Ellos no me molestan – dijo el alcalde amablemente
- Hágales pasar. Además, ya los conozco. Son viejos conocidos.
- A mí sí me molestan – dijo K. francamente *dejando vagar su mirada de los ayudantes al alcalde y del alcalde a los ayudantes, lo que le permitió constatar la misma sonrisa en las tres bocas* – (Kafka, 2003, p. 114).⁶

En la intervención del narrador, puede observarse el lenguaje gestual que K. percibe entre los ayudantes y el alcalde. Según Benjamin (2014, p. 38),

[...] la obra entera de Kafka representa un código de gestos que de ninguna manera tienen desde su origen un significado simbólico certero para el autor, sino más bien que se intenta determinarlo en contextos y en ordenaciones experimentales cada vez distintas.

⁶ El énfasis en la cita es nuestro.

En este caso, la gestualidad permite connotar la complicidad entre ellos, como si hubiera un código compartido del cual el agrimensor no forma parte. En esta gestualidad, se manifiesta el mundo *ad hoc* en toda su dimensión; y K., en parte, lo percibe. Pero eso no es todo, ya que, apenas ingresan sus ayudantes, K. les ordena que asistan a la mujer del alcalde en su búsqueda – tarea vedada para él –. Y así lo hacen, sin impedimentos de la autoridad. En esta situación de apariencia contradictoria, se vuelve a evidenciar de manera implícita que K. intuye – o comienza a saber – que, en la aldea, hay reglas exclusivas para él, tal como percibía la realidad el niño Kafka.

En las narraciones del autor praguense, tal descubrimiento del mundo *ad hoc* nunca llega a expresarse concretamente; por el contrario, permanece solapado, apenas insinuado. Las características evasivas propias del héroe no permiten transformarlo en conocimiento efectivo. Tampoco llega a hacerse consciente en el narrador, ya que presenta una única perspectiva (Beissner, 1961): el narrador kafkiano se encuentra contaminado por la visión del protagonista; de ahí, el desconcierto y el escaso conocimiento de los hechos a los que puede acceder el lector.⁷

De todos modos, dentro de su desconocimiento, K. se desplaza con la aceptación de la imposibilidad de desnudar o transformar ese mundo, ya que lo percibe, pero, en su alienación, no puede comprenderlo o dimensionarlo en su totalidad. De hecho, sobre el final de *El castillo*, el agrimensor se encuentra vagando por los pasillos de la posada de los señores, donde había sido citado por el funcionario Erlanger. Allí, observa, cual antropólogo, los movimientos de expedientes y el malestar que comienza a generarse con los ordenanzas y funcionarios dentro de la posada. Durante su merodeo, K. advierte que un funcionario, lejos de gritar, proyecta todo su encono oprimiendo constantemente un timbre eléctrico; hecho que ganó inmediatamente la aprobación

7 Cf. Friedrich Beissner, 1961, p. 28. En su ensayo *Der Erzähler Franz Kafka*, cuya primera edición es de 1952, el germanista atiende principalmente la forma narrativa del literato. El crítico alemán plantea como tesis que el narrador kafkiano y el héroe de sus narraciones poseen la misma perspectiva, es decir, el narrador ve con los ojos del protagonista y razona, también, desde su interior.

del resto de los funcionarios que ocupaban las demás habitaciones de la posada. Sin embargo, K. no puede darse cuenta por completo que la causa de la alarma general fue precisamente su “indebida” presencia. Al ser expulsado, el héroe se encontraba aún perplejo por la resolución que habían tomado los caseros de la posada:

“¿Pero qué cosa a fin de cuentas?”, no cesaba de preguntar K., sin obtener ninguna respuesta, porque su falta les parecía demasiado evidente para que la idea de su buena fe aflorara en sus espíritus. *No supo, pues, sino muy lentamente todo lo que sucedía: el pasillo le era prohibido,* no tenía más derecho que al acceso del despacho, y aun como mucho, y aun por favor, y aun salvo contraorden (Kafka, 2003, p. 407).⁸

Aquí, puede evidenciarse un cambio significativo en la configuración del personaje principal en la última fase de producción de Kafka (1920-1924): se trata de la paulatina insinuación de conocimiento de los hechos. Este pasaje da cuenta de que el grado de concientización del contexto es leve, pero concreto, ya que no transita un mundo completamente ininteligible, como puede ser el caso de Gregor Samsa o Josef K., sino que puede percibir ligeramente un universo que se ha confabulado en su contra y al que no puede acceder del todo a partir de su entendimiento. En otras palabras, los héroes de *La metamorfosis* o *El proceso*, a diferencia del agrimensor, nunca se hubieran percatado del porqué de su expulsión de la posada.

En esta línea, pero en otra circunstancia, K. le contesta a Momus, secretario de aldea de Klamm, que “la contradicción no me parece totalmente esclarecida. Me basta, sin embargo, con haberla hecho notar” (Kafka, 2003, p. 184). Esta sospecha de la existencia del mundo *ad hoc*, a diferencia de los personajes de los relatos con desenlace trágico – como los de su primera etapa artística: 1912-1914, según Sokel (1966, p. 13) –, es el hecho fundamental que, al mismo tiempo de demostrar un cambio en la composición de la

⁸ El énfasis en la cita es nuestro.

subjetividad del héroe, lo impulsa a sostenerse con su demanda dentro de la comunidad, aunque sea “extraoficialmente” (Sokel, 1966, p. 13). En síntesis, la obstinación en su reclamo y, con ella, la ligera percepción del mundo *ad hoc* conforman el giro compositivo que Kafka le otorga a su clásico personaje en el último período de producción artística.⁹

A la luz de esta identificación, los héroes kafkianos coexisten en un mundo análogo al del niño Kafka de *Carta al padre*. Con mayor precisión, podemos afirmar que el universo de los personajes kafkianos descansa sobre los dos primeros mundos representados en el imaginario de su niñez. En primer término, el mundo de los desconcertados protagonistas, donde existen reglas incómodas y absurdas, vigentes solamente para ellos; en otras palabras, un mundo *ad hoc*, dispuesto únicamente para el héroe. En segundo término, el mundo de la figura paterna o del padre y los funcionarios, que representa la ley en su faceta más arbitraria, coercitiva y punitiva.

3 Segundo mundo: padres y funcionarios

[...] otro mundo que estaba a infinita distancia del mío, un mundo en el que vivías tú, ocupado en gobernar, en impartir órdenes y en irritarte por su incumplimiento [...] (Kafka, 1999, p. 7).

Si releemos la cita de *Carta al padre*, en la cual se detallan los tres mundos de la infancia de Kafka, se observa que el segundo mundo, donde ubica a su padre con su accionar despótico e irracional, se corresponde, en un simple cotejo, con el mundo ficcional de los padres y de los funcionarios. A su vez, dicha configuración psíquica del niño Kafka, que vemos recreada artísticamente en sus escritos a partir del conflicto entre estos dos mundos, posee una desigualdad intrínseca: un humillado y un poderoso opresor. Es decir, la lucha que se experimenta en los escritos del literato praguense se plantea desde una inferioridad de condiciones. Esta desigualdad de fuerzas hace que el héroe adopte características propias de los héroes de los mitos de la Antigüedad clásica y de los

⁹ Sokel (2002, p. 19) insiste en que la matriz del personaje kafkiano es la misma en toda su obra.

héroes de los cuentos de hadas [*Märchen*], donde la astucia cumple un rol fundamental para conjurar la opresión del poder, que de forma latente domina la narración y condiciona las acciones del héroe kafkiano. A propósito de ello, Adorno (1962, p. 290) señala que “Kafka no ha predicado humildad, sino que ha recomendado el comportamiento de más garantía contra el mito: la astucia”.

Este accionar se expresa con mayor nitidez en su último período de escritura, en el cual se evidencia un cambio compositivo en el héroe kafkiano: el castigo al protagonista deja lugar a la obstinación del héroe (Sokel, 2002). Y es en el marco de esta insistencia, claramente expuesta en *El castillo*, donde K., dentro de sus limitaciones subjetivas (vinculadas a la confusión que genera no comprender este mundo con reglas arbitrarias y cambiantes), busca con astucia el reconocimiento de su demanda. Es en la ya referida escena de la entrevista con el alcalde¹⁰ donde no le es permitido ayudar a la señora del funcionario, quien buscaba, por pedido de su marido, el pedido del agrimensor emitido por la administración del castillo, en donde K. se las ingenia para que sus ayudantes participen de esa búsqueda – restringida a él – porque infería que ese documento podía contribuir a regularizar su situación en la aldea. Finalmente, este artilugio del agrimensor no tuvo el éxito perseguido; sin embargo, ha dejado al descubierto, por un lado, que “[e]l derecho, que K. no tenía, lo poseían, pues, sus ayudantes [...]” (Kafka, 2003, p. 115), es decir, deja en evidencia el mundo arbitrario, *ad hoc*, del personaje kafkiano; y por otro, la desigualdad de poder que tanto padres como funcionarios ostentan y poseen en relación con la frágil posición de los héroes.

La vinculación entre el mundo paterno y el de los funcionarios no ha pasado desapercibida para Benjamin (2014, p. 28); su afirmación “Mucho indica que el mundo de los funcionarios y el mundo de los padres es para Kafka el mismo” resuelve el problema con su equiparación, que puede constatarse en una lectura atenta. Sin embargo, intentamos delimitar y caracterizar con el mayor rigor esta relación, ya que presenta elementos relevantes

¹⁰ Cf., el apartado “primer mundo” o “mundo *ad hoc*”.

que permitirán configurar esta propuesta de lectura del segundo mundo en los escritos del autor de *El castillo*. En primera instancia, puede afirmarse que tanto padres como funcionarios operan como figuras paternas tiránicas y opresivas con las que el héroe rivaliza – *leitmotiv* kafkiano –; en otras palabras, “[...] el padre se vale de la solidaridad de estos funcionarios, de estos despachos judiciales” (Benjamin, 2014, p. 29).

Esta correspondencia puede sintetizarse en tres rasgos básicos: similitud física, sustitución e inaccesibilidad. En primer lugar, existe una palpable similitud física entre los personajes que funcionan como representaciones paternas. De hecho, esta semejanza fisonómica encuentra su arquetipo en el propio padre del escritor (Hermann Kafka): “¡Si ya estaba yo aplastado por tu mera corporeidad! Me acuerdo, por ejemplo, de cómo muchas veces nos desvestíamos juntos en una cabina. Yo flaco, enclenque, esmirriado, tú fuerte, alto, ancho” (Kafka, 1999, p. 5). En *Ante la ley*, el guardián posee una apariencia física poderosa e intimidatoria y advierte al campesino que ese poder irá multiplicándose si logra sortearlo. Del mismo modo, en el relato *La condena*, el padre de Georg Bendemann, que estaba postrado en su cama, recupera todo su vigor y poder para desenmascarar la mentira de su hijo, quien, atónito ante semejante suceso, logra expresar: “Mi padre sigue siendo un gigante” (Kafka, 2011a, p. 189). Esta equiparación, a su vez, no se limita solamente al aspecto físico, sino que implica también lo que el físico puede comunicar en términos simbólicos; en este caso, el físico conlleva un correlato de poder.

Con respecto al funcionario, la detención en la descripción de algunos rasgos de su rostro no es fortuita. La larga barba tártara y “su gran nariz puntiaguda” (Kafka, 2011c, p. 336) connotan una referencia fálica que, al mismo tiempo, alude simbólicamente al poder del guardián, que termina teniendo efecto sobre el campesino, que, cauteloso, decide esperar sentado. Una connotación semejante se observa con el padre de Bendemann, a quien, al levantarse de la cama para interpelar a su hijo, se le abre la bata. En la descripción de esta escena, queda sugerida la

exhibición de su órgano reproductivo, la cual se evidencia en la expresión ya referida del héroe tras el movimiento de su padre. En este enunciado, Georg Bendemann reconoce con asombro la revitalización del poderío de su progenitor, que se simboliza en la ostentación de su falo “gigante” [Riese].

En segundo lugar, los padres y funcionarios pueden sustituirse. El ejemplo paradigmático es el de *La metamorfosis*, donde el padre de Gregor Samsa, tras la transformación del hijo, “recupera la vitalidad perdida y la posición de autoridad” (Vedda, 2005, p. XXX). Esta restauración de la figura paterna se logra, a su vez, con la apariencia de un funcionario; el padre vuelve a tomar el liderazgo familiar “con un riguroso uniforme azul de botones dorados, como los que llevan los ordenanzas de los bancos” (Kafka, 2011b, p. 266). Si bien su puesto laboral sería menor dentro del escalafón bancario, el padre, de todos modos, ocuparía un rol administrativo de cierto poder. En principio, según la descripción del uniforme que proporciona el relato, podría tratarse de un encargado del traslado de los documentos o bien podría ser el portero de alguno de los accesos del banco – en este caso, puede trazarse una correspondencia directa con el guardián de *Ante la ley* –, aunque el narrador nunca da certezas sobre si el padre es efectivamente ordenanza de una entidad bancaria, solo menciona el parecido de su traje.

Otra cuestión importante de la revitalización paterna es el pasaje de la pasividad, de estar acostado en la cama, o “en bata sentado en su sillón” (Kafka, 2011b, p. 265), y de caminar “apoyando siempre con cuidado el bastón” (Kafka, 2011b, p. 265) a la plena actividad, que se refleja no sólo en su nuevo trabajo adquirido, sino en la actitud “despierta y atenta” (Kafka, 2011b, p. 265) que mantiene en el ámbito familiar, especialmente con su hijo. Este nuevo gesto en la figura paterna, sumado al uniforme de guardia y al sumo cuidado de su aseo personal, “estaba ahora perfectamente peinado a raya y con brillo” (Kafka, 2011b, p. 265), le otorga al padre una apariencia de autoridad, grandeza física y poder, de los que, en su período de postración, carecía:

[...] se dirigió hacia Gregor con el rostro enconado, la parte baja de la larga levita del uniforme echada atrás, las manos en los bolsillos del pantalón; [...] levantaba los pies a una altura poco usual y Gregor se asombró del enorme tamaño de las suelas de sus botas (Kafka, 2011, p. 266).

Ese particular andar del padre, descrito por el narrador, connota poder sobre el otro, ya que se acerca a Gregor de una forma similar a la de un vigilante: las manos aparecen tensas, aunque en posición de descanso, en los bolsillos del pantalón, pero su modo de caminar se asemeja al de un soldado desfilando, la elevación de la pierna es su movimiento característico. No obstante, esta acción de control y amenaza – el énfasis sobre el tamaño de las suelas connota el peligro del bicho [*Ungeziefer*] a ser aplastado – sobre el hijo está caricaturizada. El tamaño exagerado de las botas se asocia con los típicos zapatos de *clown*, que Charles Chaplin inmortalizó en su vagabundo, y la gesticulación en el modo de caminar del padre también es contemporánea – y hasta puede adelantar – al policía que persigue al vagabundo en las películas del actor inglés, como ocurre en *Recreation* (1914) o en *The Champion* (1915), obras de sus inicios cinematográficos y del mismo tiempo que *La metamorfosis*.

En esta línea de análisis, el Lukács tardío, período en el que el filósofo húngaro plasma una moderada revalidación de Kafka, a partir del acercamiento de su obra literaria a la de artistas realistas o críticos, observa también puntos de encuentro entre Kafka y Chaplin. En primer lugar, el pensador marxista destaca la capacidad física e interpretativa del comediante inglés, basada en técnicas circenses y de formación actoral. En segundo lugar, distingue específicamente su sensibilidad en la transmisión del argumento y de los sentimientos que se desprenden de la estructura narrativa. Sobre todo, pondera la labor gestual e interpretativa del actor, de las cuales puede inferirse la típica actitud del “hombre medio, frente a la maquinaria y la agitación del capitalismo moderno” (Lukács, 1967, p. 190).

Según el autor de *La peculiaridad de lo estético*, el desconcierto y el terror del hombre ante la maquinaria capitalista contemporánea es el rasgo compositivo fundamental que aproxima las producciones artísticas de Kafka y Chaplin. En palabras del filósofo húngaro:

No debe pasarse por alto lo cerca que están el círculo emocional de aquello a lo que Chaplin ha dado forma, junto con sus agentes sociales, y el mundo de Kafka. Pero el terror y la impotencia no se hacen sensibles en Chaplin sólo desde dentro, sino en unidad irrompible, desde dentro y desde fuera. Así ha nacido un humor digno de la historia universal, vencedor del terror, cuya profundidad – que objetiva y ahonda la problemática kafkiana – se revela precisamente en el hecho de hacer que lo esotérico aparezca y obre como popularmente exotérico (Lukács, 1967, p. 197).

La diferencia sustancial que puede extraerse de este análisis del Lukács maduro es que el terror del nuevo orden económico y social aparece criticado a partir de una profunda postura humanista de Chaplin. En este sentido, todos los films del comediante inglés revelan, en su desenlace, un horizonte de transformación alternativo al devenir fragmentado e individualista que propone el capitalismo tardío. Y esa ruptura emerge, en Chaplin, de la propia esencia humana, a partir de la fraternidad, del vínculo directo y humano de los protagonistas. El artista inglés confronta el avance del capitalismo corporativo y deshumanizado con humanismo y prácticas sociales que implican una resurrección de la revolucionaria fraternidad entre los hombres.

Desde otro planteo estético, Kafka presenta, al igual que Chaplin, un mundo complotado contra la esencia social de la humanidad, un personaje perplejo ante el avance irracional del capitalismo corporativo. Ante este panorama, a diferencia del actor y productor inglés, las obras de Kafka no presentan ninguna posibilidad de cambio – al menos, que pueda ser distinguida por el héroe -. El protagonista se mantiene desorientado, pero en

movimiento ante el nuevo esquema mundial que no termina de comprender. Pese a este estado de los hechos, el héroe kafkiano nunca deja de luchar. Por más desigual que sea el conflicto, no capitula frente a las figuras de poder. Estos elementos formales serían, en términos de Lukács, gestos realistas. En definitiva, tanto la presentación de un personaje perplejo ante la nueva organización social y económica, por un lado, como la lucha constante contra un mundo cosificado que cada vez se torna más adverso, por otro, suscriben a la literatura kafkiana dentro del paradigma realista crítico, que el filósofo marxista destaca en sus ensayos estéticos.

A la luz de este acercamiento estético, en la literatura de Kafka, los gestos caricaturescos son, al mismo tiempo, un acto crítico. En este sentido, tanto los movimientos de *clown* del padre restaurado en *La metamorfosis*, como la pereza y el sueño de los funcionarios en *El proceso* y *El castillo*, y de los padres, en las narraciones breves de *La condena* y *La metamorfosis*, expresan, en términos formales, una crítica que socava la autoridad de las instituciones sociales – familiar, judicial, política –, que estos personajes representan en toda la obra del artista praguense. Pese a la lucha desigual que el héroe kafkiano mantiene con los personajes autoritarios, la arbitrariedad y el poder ostentado por ellos son debilitados a partir de solapados recursos humorísticos – como los gestos payasescos y el ridículo – integrados en el plan artístico del poeta.

4 Conclusión

El mundo literario de Kafka se configura en la confrontación del héroe contra las figuras de poder, representadas por un padre o por los funcionarios de una estructura burocrática, como ocurre en las novelas *El proceso* y *El castillo*. En esa lucha, puede observarse desde la perspectiva del narrador y del héroe – que suelen coincidir –¹¹ la conformación de dos universos completamente antagónicos: el mundo de las figuras de poder, de características autoritarias; y el mundo del héroe, donde las reglas que lo rigen están diseñadas exclusivamente para él.

¹¹ El narrador se cohesiona uniformemente con la mente alienada del héroe y termina relatando lo que esa conciencia percibe y decodifica subjetivamente de los estímulos externos (Cf. Beissner, 1961, p. 28; Sokel, 1966, p. 11).

No obstante, podría observarse, si nos basamos en la cita de *Carta al padre* mencionada *ut supra*, que en el imaginario del niño Franz Kafka el mundo estaba dividido en tres partes. Ese tercer mundo “en el que vivía feliz el resto de la gente, sin ordenar ni obedecer” (Kafka, 1999, p. 7) no forma parte del universo poético kafkiano, ya que este se centra en la inagotable disputa con la figura paterna. De hecho, en la misma *Carta al padre*, el poeta checo expresaba lo siguiente con respecto a sus escritos literarios: “Lo que yo escribía trataba de ti, sólo me lamentaba allí de lo que no podía lamentarme reclinado en tu pecho” (Kafka, 1999, p. 21).

Por otra parte, lo destacable de la poética de Kafka es que el duelo edípico entre padre e hijo trasciende los límites privados para consolidarse también como crítica social. En otros términos, el salto del ámbito privado al social hace que el conflicto interior, representado en la figura de poder del padre, trascienda al plano social a partir de su burocratización, es decir, con la inclusión de los funcionarios como figuras representativas del poder confrontado por el héroe. En este sentido, Kaiser (1931, p. 65) señala que, en la novela *El castillo*, la figura del padre se encuentra disuelta en el poder secular de una autoridad administrativa.

En la literatura de Kafka, tanto padres como funcionarios se colocan en un lugar inaccesible para el héroe. La comunicación está dañada o, mejor, es concebida de forma arbitraria, unilateral, donde el poderoso establece las condiciones de trato e intercambio. En esta situación abusiva, el silencio de la autoridad contribuye con la incertidumbre en el héroe; de ahí, su extravío en la aldea del castillo y en los tribunales, su dificultad para abordar e interpelar a las representaciones paternas y, por supuesto, su conducta pueril. Sobre este último aspecto, podemos inferir que K. actúa a menudo como un niño pequeño porque su configuración estética se basa en el desconcierto que experimenta el niño Kafka, tal como se describe en *Carta al padre*. En otras palabras, se trata de la recreación artística del imaginario del niño Kafka ante la avasallante y autoritaria personalidad de su padre.¹² Por ello, por

12 Cf. Kafka, 1999.

ejemplo, en *El proceso* y *El castillo*, el carácter inaccesible de las figuras de poder revela la negación y omisión que ellas ostentan ante los tenaces reclamos del protagonista.¹³

En ese mundo adverso, el héroe lucha en soledad y tenazmente contra las representaciones paternas de poder. El personaje principal trata de imprimirle sentido a su devenir y de otorgarle una dirección: la confrontación. Ese pequeño haz de luz rebelde surge, se desarrolla e inexorablemente muere en el individuo aislado y alienado. En el fracaso del protagonista, se plasma la crítica realista de Kafka. La lucha contra el autoritarismo, en pos de la igualdad y el progreso humanos, solo puede ser exitosa en el colectivo; pero esa determinación en el héroe hubiera hecho de la literatura kafkiana una expresión más cercana a la agitación política que al arte crítico.

Referencias

- ADORNO, Theodor. Apuntes sobre Kafka. En: ADORNO, Theodor. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, España: Ariel, 1962. p. 260-292.
- BEISSNER, Friedrich. *Der Erzähler Franz Kafka*. Stuttgart: Verlag, 1961.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte. En: BENJAMIN, Walter. *Sobre Kafka: textos, discusiones, apuntes*. Edición de Hermann Schweppenhäuser. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- EMRICH, Wilhelm. *Franz Kafka: a critical study of his writings*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1984.
- KAFKA, Franz. "Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg". En: KAFKA, Franz. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Frakfurt am Mein: Fischer Taschenbuch Verlag, 1966.

13 De acuerdo con Sokel (2002, p. 22-23), los reclamos del héroe kafkiano enmascaran metafóricamente la búsqueda del reconocimiento paternal de sus habilidades especiales – la escritura literaria, específicamente – en la esfera real.

KAFKA, Franz. Carta al padre. En: KAFKA, Franz. *Carta al padre y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1999. p. 2-30.

KAFKA, Franz. *Diarios (1910-1923)*. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Tusquets, 2000.

KAFKA, Franz. *El castillo*. Trad. J.A. Moyano Moradillo. Madrid: Edaf, 2003.

KAFKA, Franz. *El proceso*. Traducción, notas e introducción de Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2005.

KAFKA, Franz. La condena. En: KAFKA, Franz. *La transformación y otros relatos*. Introducción, traducción y notas: Ángeles Camargo y Bernd Kretzschmar. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011a. p. 183-196.

KAFKA, Franz. La transformación. En: KAFKA, Franz. *La transformación y otros relatos*. Introducción, traducción y notas: Ángeles Camargo y Bernd Kretzschmar. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011b. p. 229-285.

KAFKA, Franz. Ante la ley. En: KAFKA, Franz. *La transformación y otros relatos*. Introducción, traducción y notas: Ángeles Camargo y Bernd Kretzschmar. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011c. p. 336-337.

KAISER, Hellmuth. *Franz Kafkas Inferno: eine psychologische deutung seiner strafphantasie*. Berlín: Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien, 1931.

LUKÁCS, György. *La peculiaridad de lo estético 4: cuestiones liminares de lo estético*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1967.

SOKEL, Walter. *Franz Kafka*. Nueva York, Londres: Columbia University Press, 1966.

Sokel, Walter. *The myth of power and the self: essays on Franz Kafka*. Detroit: Wayne State University Press, 2002.

STACH, Reiner. *Kafka: los años de las decisiones* (capítulos 26-35) y los años del conocimiento. Traducción de Carlos Fortea Gil. Barcelona: Acantilado, 2016.

VEDDA, Miguel. Introducción. En: KAFKA, Franz. *El proceso*. Traducción, notas e introducción de Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2005. p. VII-LXIX.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.