Franz Kafka o la eterna noche del topo

Porque la vida es trabajo
no me gusta el trabajo, pero amo la vida.

BORIS VIAN

A menudo, la literatura se convierte en un homenaje personal, en un diálogo cerrado y secreto entre las dos o más personas que encubre un mismo ser. A menudo, ese homenaje es la consecuencia de una imposibilidad: el escritor no ha logrado llegar más allá de sus propios contornos, de sí mismo, y su literatura desborda la esfera de lo íntimo, localista, y no consigue limar los barrotes del «yo». Las motivaciones que asisten a tal actitud no pueden ser recogidas en una simple enumeración; la ciencia no abarca —y con toda probabilidad, no abarcará— ese fenómeno complejo que se resume en la espiral del ser humano, de su carácter, y siempre aparecerían en el análisis puntos oscuros o espacios en blanco, áreas diluidas en un gris característico, metafísico, positivista o simplemente vulgar, con todos los matices que cada alternativa plantea a continuación... Del mismo modo, encontraríamos zonas alumbradas por una claridad tan abusiva que sólo nos cabría sospechar. Incluso al hablar de «homenaje» podemos cometer un error imperdonable. Tal vez las apariencias nos engañen y consideremos de buena fe que existe individualismo donde se abre la escotilla que comunica con la superficie un mundo subterráneo en el que debemos internarnos con la sensibilidad despierta y la imaginación alerta e ingenua de los niños, a fin de comprender cuán relativo es aquello que nos atañe, comenzando por el mundo en el que hemos hallado acomodo y terminando en nosotros mismos. Ni el tiempo ni lo que se denomina «buena voluntad» representan una garantía para el entendimiento. Por ello, el peligro que implica la pasión, cuando no se rige siquiera por la más ligera exigencia de equilibrio.

Si nos aproximamos a los textos de Franz Kafka, percibiremos una asimilación extrema de lo que rodea a un individuo desvalido en apariencia. El entorno familiar, la propia constitución física, el orden férreo que vertebra una educación, el destino marcado por una tradición remota de autoridad, la jerarquía camuflada en ciertas convenciones subrayadas con énfasis, y los mandatos imperativos condensados en el fondo de leves sugerencias, nos golpean con una frialdad monótona, aunque vertiginosa. Lo imposible deja de ser una sorpresa en tales casos para transformarse en el eje de una historia que se nutre de fragmentos reveladores, terribles y, a pesar de ello, contenidos por una agudeza que oscila entre el cinismo y una amorosa impotencia. Fragmentos que, llegados a un determinado punto —la conciencia, el final del sueño, la esperanza o la desilusión—, se disuelven ante nuestros ojos con sequedad

similar a la que nos ha obligado, más que inducido o invitado, a la aceptación de la aventura secreta de una confesión. El único rastro de la impresión fugaz se aloja en la lucidez, aunque su solitaria pista sea semejante a la de una anécdota: luego de nuestra entrada silenciosa en el reino —¿conocido, descrito, inventado?— de la literatura kafkiana nos asalta la capacidad de vislumbrar o discernir lo múltiple en el acontecimiento más insignificante de cuantos nos envuelven. La realidad no surge ya como un problema de aceptación, resignación o convencimiento, sino de captación, de comprensión y de sensibilización. Y, a pesar de todo, ello no nos basta. Como tampoco nos satisface la consolada tranquilidad de un aprendiz de ser humano que evoluciona desde la condición de mono a la de sabio bufón que desafía entre titubeos y se atreve a sentenciar que no hay salida para la angustia de vivir abiertamente la libertad.

El cinismo y la amorosa impotencia revelados entonces se oponen a la crudeza del descubrimiento en el que ha desembocado el esfuerzo de la desesperación. Porque el instinto nos regala con una confidencia en la que se trasluce sobre todos los obstáculos, los temores, las dudas y las huidas, una fe inquebrantable en la vida y otro mundo —no *otra* civilización, como denunciara Kafka— que ha de ser construido sin daño, al objeto de evitar esa inclinación que guía el pánico del individuo entre las brumas hasta depositarlo en el sometimiento y la destrucción. En cada párrafo de la obra de Kafka late la esperanza de que el ser humano pueda vivir su inocencia sin ser condenado a la soledad.

La asimilación extrema de lo que nos rodea da curso a los impulsos de una conciencia no utilitarista de lo necesario, de lo imprescindible para la vida: no es suficiente con lo que nos entregan desde el exterior, no basta con aquello que redunda en nuestro beneficio o nuestra comodidad, y tampoco nos conforma disfrutar sin más. Importa conquistar lo que nos corresponde en ese paraíso llamado sociedad, y que reclama con acritud un tributo a sus ventajas. Esos parecen ser los pilares de un temperamento vencido antes de haber luchado, pero que se enfrenta en secreto a los temores de los que se deducen los rasgos de su espíritu, que son asimismo los rasgos de su obra y de su trabajo. Ello ha llevado a interpretar a Franz Kafka de un modo tan equívoco como las formas de la realidad. Con frecuencia se retrata a un escritor débil, incomunicado, que goza con el dolor que le produce su peculiar situación de inseguridad y aislamiento, cuando se trata en verdad de un individuo que pretende imponerse por sus propios medios a las limitaciones que le han confinado en un ámbito de ominosa timidez donde su único lenguaje, su único idioma, su única salida si cabe, es la literatura.

La biografía de Franz Kafka aporta en este sentido detalles que inculcan en nosotros un escalofrío de inquietud y horror, cuando los reconocemos y establecemos las relaciones que nos permiten entender la fusión de existencia y literatura en Kafka. Una fusión laboriosa, a pesar de su aspecto directo, esquemático, desnudo, que nos implica y nos contagia. Tales indicios arrancan de la combinación de dos retratos: el primero se ciñe a las noticias que el escritor integra con lo ficticio y delitante de su obra, mezclando así, hasta la unidad, la verdad y la mentira de su personalidad; el segundo resulta de nuestra personal visión de algo que excede lo estrictamente literario y pasa a ser con el tiempo «lo kafkiano», síntesis y circunstancia en la que se

engloban las sugerencias del discurso del hombre y del escritor, a pesar de que al hablar de Kafka ambas facetas no puedan discurrir nunca por caminos separados ni tampoco paralelos.

Esta relación no es caprichosa. Kafka sitúa en la superficie un universo subterráneo de comportamientos, reflexiones y perspectivas que coinciden con los de una civilización intemporal y que por lo elemental de sus fundamentos, apela a lo humano con insistencia, aunque en cualquier caso señalando la polivalencia de tales elementos y de los valores que los sostienen sobre la identidad amenazada de cada sujeto. Cuando se afirma que, al escribir, Kafka ansiaba huir del mundo familiar que le asfixiaba en dramáticas contradicciones personales, y encontrar una patria donde asentar sus raíces, donde desenvolver sus deseos frustrados y ordenar su vida a su gusto, el tema se simplifica hasta superar el límite de lo tolerable. Todo lo que se desprende de sus obras, en las que la significación de cada conflicto, de cada motivo esencial, alcanza sin querer una categoría general que, sin embargo, no se pierde en la abstracción, acaba barrido por el descuido y la ignorancia.

Desde muy joven, Franz Kafka aprecia en su mundo un factor perturbador que influiría en sus reacciones cuando la vida le pidiera respuestas: ni física ni espiritualmente concuerda con la idea que su padre se había hecho de su hijo. Y si cuentan en este sentido los desengaños recíprocos de padre e hijo, el choque inevitable —que no se resolvería en un episodio, que no llegaría a resolverse— alcanza su punto culminante para Franz cuando la publicación de su primer libro, *Contemplación,* es acogida por su padre con la mayor frialdad.

El instante se halla reflejado en las páginas de *Carta al padre,* donde Franz elabora, respecto de su padre, Hermann Kafka, uno de los retratos literarios más vastos de la literatura universal, a pesar de tener en su contra la proximidad de los personajes que recrea en su memoria, en su laboriosa búsqueda del punto donde se quiebra todo el significado teórico del mundo familiar y, en una más estrecha alusión, de la familia judía; la familia delimita así el campo de batalla de una lucha agotadora e interminable, cuyo símbolo predominante se ciñe a la figura del padre, pues es el padre el que mantiene en este ámbito las posiciones irreductibles de una tradición cuya premisa básica prohíbe transgredir —incluso con el pensamiento o la fantasía— las fronteras que separan a los miembros de la esfera familiar —de la familia Kafka, de la familia judía— del resto del mundo.

Franz escribe *Carta al padre* en 1919. A estas alturas de su vida, Franz posee una idea clara de la literatura que quiere realizar, y de la que le envuelve. No se trata de una idea acabada, pues en sus diarios (iniciados en 1910, llegarán a dar información fidedigna de la evolución humana de Kafka que se refleja en sus escritos hasta 1923) las anotaciones de esta índole testimonian numerosas dudas y vacilaciones a las que tanto el individuo como el escritor habrán de imponerse sin más referencias que las personas cuya personalidad ejerce una influencia deslumbradora sobre Kafka. Como autor, cuentan ya en su producción algunos títulos publicados: el volumen de relatos, ya mencionado, *Contemplación; El fogonero,* que se convertiría con el tiempo en el primer capítulo de la novela *América; La metamorfosis,* narración considerada como el

auténtico punto de arranque de la obra literaria de Kafka, y relatos como *La condena* y *En la colonia penitenciaria.*

Por *Carta al padre* comprobamos el modo en que se integra lo personal con lo literario en Franz Kafka; tratándose de un texto privado, cualquiera que acceda a su lectura sin conocer los datos fundamentales de la biografía del escritor checo, apreciará un sentido narrativo en sus páginas que trasciende las características jurídicas del análisis que Kafka compone desde sus recuerdos y, sobre todo, desde la valoración de esos recuerdos que consuma su conciencia, con una función que se decanta por lo estrictamente personal. *Carta al padre* aparece por ello como una de las obras cruciales en la trayectoria narrativa de Kafka. La familia, el propio mundo del creador y el universo sometido a las perversiones de la sensibilidad narrativa de Kafka —universo que no deja de ser en ningún instante «realidad»— se confunden así en esta interiorización del escritor, en su empeño de conquistar el ámbito de libertad a que ha dado lugar su fantasía, por la literatura.

La pretensión de Kafka se manifiesta así como emancipatoria, a pesar del sentimiento interno que procede de las enseñanzas familiares, de la inutilidad de sus esfuerzos. Conjurar fantasmas, contestar a los imperativos espirituales y culturales que entorpecen esa especie de experimentación creativa de la libertad que se intuye al otro lado de las páginas, y a la postre encontrar una evidencia que no contiene en sí misma la vitalidad necesaria para romper con las raíces. Con esa misma naturalidad lo expresaría Kafka: «En cierto modo me sentía a salvo escribiendo, podía respirar; la repulsión que, como es natural, sentías también hacia mis escritos, me resultaba excepcionalmente bienvenida. Mi vanidad, mi orgullo se resentían, es cierto, cuando acogías la aparición de mis libros con una frase que se hizo famosa entre nosotros: "¡Ponlo en la mesita de noche!" (casi siempre estabas jugando a las cartas cuando llegaba un libro), pero en el fondo me sentía a gusto, no sólo por una malicia que se alzaba contra ti, no por el placer de confirmar nuevamente mi concepción de nuestras relaciones, sino porque, básicamente, aquella fórmula me sonaba como si dijeras: "¡Ahora eres libre!". Naturalmente se trataba de un engaño, no era libre o, en el mejor de los casos, no lo era aún.» El efecto, como se deduce de este fragmento de la *Carta...,* de esa imposición que se define un poco más adelante como una «despedida de ti», como un adiós a una situación que supera los límites del paternalismo, y que se cifra en el hecho de escribir, de poder entregar un fruto de su temperamento opuesto, solitario y desobediente, aunque formal, provoca en Franz nuevos remordimientos, dudas más hondas, preguntas que conducen su interés hacia otras personas, a pesar de su retorno a la figura omnipresente del padre, cuyo sentido de autoridad se manifiesta por otros caminos.

Es el mundo materno el que influye de manera más seria en Kafka, a pesar del retorno casi vicioso al reino del padre, y el que cultivará su ánimo, alejándole más y más cada vez —emboscado en su temperamento— de ese hipotético futuro que tanto Hermann Kafka como otros familiares han preparado para él, a fin de que asuma la condición de hombre de provecho que le corresponde. Años atrás, en el período que va de 1901 a 1906, Franz ha cursado estudios de leyes en la universidad de Praga. Sólo él mismo sabe hasta dónde llega su ilusión por mantenerse en el doble juego de

contentar a su padre consiguiendo el título de abogado mientras él continúa su labor clandestina de escritor. El estudio de las leyes le permitirá escribir, anota en su diario.

No obstante, esta combinación no es apoyatura sólida para resolver las contradicciones que fustigan a Kafka a lo largo de su vida, aunque algunos analistas lo retratasen como consecuencia viviente de un belicoso complejo de Edipo, en opinión de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Incluso considerando los factores científicos pertenecientes a la órbita psicoanalítica, sobre los que se fundan los juicios de estos estudiosos, tomados a su vez por numerosos psicólogos para efectuar una valoración emotiva a la par que intelectual de la obra del escritor checo, los polos opuestos que se presentan a la vista del joven Kafka deciden su destino. Y en este aspecto, la sensibilidad de Franz se guiará por las silenciosas pautas de comportamiento de su madre, en ocasiones de una manera impulsiva, inconsciente, y en otros casos por la razón de la necesidad. En su conjunto, esto es muy distinto de considerar que Kafka se refugia en un mundo maternal.

El conflicto afecta más a la sensibilidad, que se reconoce en una búsqueda de la ilustración que representa la madre, teniendo en cuenta que ésta, Julie Löwy, ocupa un discreto segundo plano, en contraposición a la virilidad seudoexhibicionista del padre, autosuficiente, reglada en su desmesura. Ello es enunciado por Max Brod y Klaus Wagenbach y, en general, por la mayor parte de las biografías que se ocupan de Franz Kafka. La elección entra en el territorio de la lógica más elemental: Kafka busca una vía de libertad auténtica —no una mera satisfacción personal— para su instinto, casi domesticado por el temor, rechazando una protección vital. Es por este procedimiento que podemos comprender en su significado profundo esa expresión de Ernesto Sábato en la que se comprende la intervención de la literatura en un continente que olvida su vieja historia de cultura y se debate entre la guerra como límite de una civilización en decadencia y una cultura que apunta sus primeros pasos: Franz Kafka pertenece por derecho a ese conjunto de solitarios «bárbaros periféricos» a los que no parece preocuparles su inmolación existencial, en beneficio de la impresión íntima que les confía el secreto de un más allá, y que se expande por las naciones con su advertencia perturbadora, oscilando entre el todo y la nada.

En cuanto Kafka subraya la importancia de su medio familiar, donde no llega ni penetra necesariamente la dinámica que afecta a la sociedad de su entorno, se marginan de la realidad, fortaleciéndose, los rasgos de su propio mundo. En sí, esta consecuencia se corresponde con los altibajos que forman o deforman la identidad del individuo, antes de que éste pueda andar por su propio pie. Y éste es el aprendizaje —en síntesis, una meticulosa tarea de reconocimiento, como queda patente en *La metamorfosis*— por el que Kafka se ofrecerá en cuerpo y alma a la literatura.

Las fronteras del miedo

Del escombro y de la piedra, ¿qué raíces vivirán?

T. S. Eliot

Del mismo ánimo investigador que estimula e ilustra la curiosida de Hegel nace

el reconocimiento del entorno en la literatura de Kafka. Basta recordar el proceso que nace para el ser humano en el «desencantamiento del universo», que Hegel apoya en la razón, como medio y fin de la historia de la sociedad y de la cultura —más tarde, uniendo ambos conceptos, del Estado— para entender que Kafka experimente desde la sensibilidad esa ruptura con la realidad que se funda en el sentimiento, y de una forma todavía más estrecha, en la valoración personal de lo que ocurre. El primer detalle que resalta este distanciamiento de las formas reales, que intensifica la búsqueda de la verdad, y por ende de la tragedia, se ciñe a la discutible personalidad de los protagonistas de las novelas de Kafka. También en este aspecto de la literatura kafkiana se producen algunas variaciones significativas. Franz Kafka se enfrenta a la imagen que tiene de sí mismo como empleado de una compañía de seguros a través de Gregor Samsa, en *La metamorfosis;* el joven comerciante Georg Bendemann, en *La condena,* se enfrenta con incredulidad a su padre, resucitando situaciones no muy lejanas en el pasado de los personajes —y que retrataban con rigor a Kafka en 1916, cuando se publica el relato— que conducen al protagonista a la aniquilación. De manera similar, tanto en los relatos contenidos en *Un médico rural* como en *Contemplación,* se asocia la visión del individuo que se define por su oficio, carente por tanto de nombres y apellidos —el «yo» solitario que se expresa en su desvalimiento—, y la captación de la persona que vive un destino ajeno, el que otros han preparado para él, ya se trate del empleado Samsa, del comerciante Bendemann o del asesino Schmar. Kafka deforma ligeramente en estos escritos la consideración que su personalidad —o su pasividad— le merece. La aceptación del destino como «situación consumada» e inapelable informa el contenido de estos relatos. Esta preocupación no desaparecerá, sin embargo, en narraciones posteriores: títulos como *Blumfeld, el solterón, El cazador Gracchus* o *Investigaciones de un perro,* demuestran ese duelo constante entre el Kafka que *ha sido* con la difusa figura del que se quiere ser, y que no olvida su pasado de sumisión. Una sumisión que no depende tan sólo de su padre, como hemos visto, sino de sí mismo, incapaz para llevar a término una rebelión de las proporciones que se plantea en ocasiones al escribir, como una posibilidad ficticia más.

La rebelión, que no ha cristalizado en actos, aparecerá descrita en novelas como *El proceso, El castillo* o *América,* y se concentra con obstinación en los efectos que implica para el individuo ese paso de ruptura respecto a la existencia del pasado, evitando el análisis frío de sus causas. Los personajes de este «segundo período» de la obra kafkiana reflejan esa coincidencia de contrastes que denuncia la tragedia: la capacidad individual de la pasión se trenza en una tortuosa relación en la costumbre con que se admite una ignorancia *apropiada,* que viene de las alturas y que tampoco ha de simplificarse en un simple mandato institucional. El ámbito que el escritor pretende captar, asimilar, vencer en su obra, se aparta de la seducción simbolista de lo abstracto para materializarse en el dolor, como punto de partida inevitable de lo que, leyendo a Kafka, tendríamos que denominar como «conciencia de la vida».

El temor al daño que provoca una decisión personal es el límite sagrado, y en razón de esto, infranqueable, que frena a Kafka cuando siente que se halla tras una buena pista. A pesar de su resentimiento hacia su padre, el miedo a generar con su reacción un daño semejante o superior al que él sufre, no sólo a su padre, sino a

cualquiera de los que le rodean, le intimida, hundiéndole más aún en el miedo. En el miedo se resume el contexto existencial de Kafka. Enjuiciarlo mediante criterios como «responsabilidad», «valor», «equilibrio», «independencia» o «libertad» supondría algo más que un error, una limitación intolerable, y hasta incomprensible. Franz Kafka actúa por la propia fuerza del miedo. Su narrativa brota de la interioridad contrastada con lo real, mas desprovista de cualquier pretensión o afirmación dogmática. Kafka dispone su obra a la caza de un misterio perenne, el mismo misterio que tantos analistas aspiran a desvelar con explicaciones totalizadoras, exclusivistas. Y el producto de este conflicto singular es la reproducción del enigma originario en otros que rodean a continuación la figura esquiva del escritor. De nuevo el miedo; más tarde, esa leve reconstrucción que hemos llamado conciencia.

Es por esa conciencia que Kafka sitúa el sufrimiento en un punto central en cada una de sus novelas, casi como si en la inquietud vertiginosa de la angustia el ser humano naciera —pudiera nacer— a la verdad, luego del crujido libertador que acompaña a la rotura del cascarón que le encarcelaba. Este planteamiento hemos de ceñirlo de manera radical a los perfiles de ese mundo subterráneo que emerge a la superficie en la literatura kafkiana, aunque con extrañeza. No podemos cometer la injusticia de confundirlo con la realidad histórica concreta que asedia a Kafka, ni tratarlo como una verdad paralela que el apasionamiento del escritor o de su creación tiende a generalizar o a exagerar.

Aunque ligándose de una manera específica a *El castillo,* María Zambrano ha detectado con carácter general en la novelística de Kafka una incongruencia formal, que se muestra en un interrogante fundamental: «¿Cuál es el contenido de este sueño del hombre sin nombre y por qué, siendo de esencia trágica, se nos ofrece en una novela?» Las aproximaciones de María Zambrano aportan en su desarrollo una visión sugestiva de los procedimientos literarios de Kafka, en cuanto por ellos el ser se integra, acaso por azar, en la sustancia de su actividad: la incertidumbre del Otro. En efecto, tal como hemos visto, Kafka busca a otro, o simplemente se busca a sí mismo por el lenguaje de la autenticidad que pone a su disposición la literatura. Pero es más, por la literatura, por la narrativa —que matizaría Walter Benjamin—, Franz Kafka ha logrado al fin conocerse, conocer a ese otro que su desalentada realidad necesita e invoca.

El que en un determinado momento la referencia genérica a la literatura se concrete en «narrativa», merced a los certeros juicios de Benjamin, para acercarnos aún más a Kafka, no responde a un lujo. Del mismo modo que en *El sueño creador* de María Zambrano se echa de menos esa conciencia interiorizada de Kafka de la realidad, el deseo y lo posible, de forma indirecta, por las *Iluminaciones* de Benjamin nos introducimos en el sentido que dimana de la caracterización específica de la narración, en el avance que representa para Kafka dejar de actuar como un autor dominado por técnicas y estructuras literarias para dominarlas a su vez por la energía del mundo del que nos hablan sus obras, una energía que se exterioriza por rutas irregulares. No mediante la impresión, el deslumbramiento, la sorpresa..., sino por el contagio.

Sin poder considerarla una literatura individualista, resulta indudable pensar que Kafka descubrió su vida en el oficio secreto de escribir. El «¡Ahora eres libre!» del

reproche paterno, engañoso como sabe Franz, se traduce en la ilusión de la salida del que nos da cuenta *Informe para una Academia,* en una opción de libertad: «Ahora puedes disfrutar de la libertad», parece decirse Franz en algunos párrafos en los que da esquinazo a su escepticismo. Pero a esto se reduce. Un modo de vida, retraído ante su contexto, se concilia con un lenguaje. No es por ello de extrañar que Kafka exclame en un determinado momento de su biografía que sólo desea saber de la literatura. Existencia y futuro quedan integrados así en una sola realidad por el deseo de construir, inventar, improvisar y vivir —vivir, incluso—, de acuerdo con una elección, tal como Kafka reitera en sus escritos, hasta en los momentos en los que no aborda intelectualmente esta cuestión. Con posterioridad a este período, Kafka llegaría a la conclusión de que su aislamiento voluntario y redentor sería poco menos que imposible. Y la euforia vislumbrada se reduciría a una imagen anhelada en el ámbito de lo sentimental.

O tal vez de lo sobrenatural. Otros factores, sin embargo, obstaculizarían este proyecto kafkiano. De una parte, los puentes familiares —nunca rotos con carácter definitivo— se reencarnan en el sionismo como un reto que, dotado de una crudeza que sobrepasa con mucho su ámbito racial o cultural, Kafka cuestiona durante casi toda la vida. A este extremo se verían empujados Kafka, por un ansia de reconciliarse con las raíces religiosas que nunca entendió, y sus obras, merced sobre todo a las interpretaciones «teológicas» efectuadas tras su muerte por su amigo íntimo y biógrafo Max Brod. Hay en este rechazo primero de la historia de todo aquello que le concierne y le incita a la automarginación, y en su retorno apresurado y confuso de los últimos años, la certificación de un fracaso, la confirmación de lo intuido desde antes que diera comienzo su aventura.

No le falta razón a Brod ni a ninguno de los amigos de Kafka, que testimonian la sencillez y facilidad de trato de éste, cuando pretenden desmochar la leyenda del aislamiento absoluto del escritor checo. Pero en algunos casos surgen pormenores que tienen el valor de modificar la cuestión desde su raíz. En principio, no es aceptable que una versión desempeñe simultáneamente los papeles de juez y de una parte afectada en un único contencioso. Y Max Brod sobre todo, con mucha diferencia a su favor respecto a los demás, se encuentra en esta situación: es juez y parte. Cierto que estimula a Kafka como un guía intelectual, cuando conoce los manuscritos de su amigo. Pero Brod pertenece a una generación de literatos, es casi un consagrado y actúa por otra parte motivado por sus creencias sionistas para captar a Kafka en sus últimos años y devolverle a la luz de la ortodoxia familiar, religiosa y política de su origen.

A pesar de ello, nunca pudo Brod llegar al misterio kafkiano. Su documentada y emotiva biografía es la prueba palpable de esta contradictoria relación, en la que se reproduce el paternalismo odiado, temido y respetado por Kafka. No se entrevé, como en las cartas de Kafka a Milena Jesenska, esa complicidad salvadora que el escritor intuye primero en las palabras y después, más como prolongación que como culminación en sí, en el amor. Kafka guarda para sí un secreto que es únicamente una noción difusa y que instrumentará con relativa habilidad la curiosidad del observador que quiere aprender antes que la conciencia. Esta noción es la misma en Kafka que

en K., cuando el castillo es la fortaleza a conquistar; que en Joseph K., acusado de graves responsabilidades que nadie conoce; que en Karl Rossman, en la quimera de América, y la conocemos en un sentido negativo: sabemos lo que no es, aunque no podemos precisar en qué consiste realmente.

Una permanente aspiración a un hecho —se trate de una acusación, de un edificio majestuoso, de un viaje eterno— provoca la lucha desesperada del escritor y de sus personajes. Como ha indicado María Zambrano, el rasgo unificador es la impasibilidad, pero en una orientación distinta a la expuesta por ella en su interpretación. No son los instintos de defensa los únicos que justifican la actividad de Kafka y de sus personajes, ni la impasibilidad caracteriza a los mismos en el escenario. Antes al contrario: la frialdad de ánimo es el producto científico que contagia el entorno subterráneo kafkiano y la propia literatura kafkiana; la autodefensa, por su parte, se propone tras la interrogación primera que genera una situación absurda, a la que tanto Kafka como sus creaciones han intentado responder desde las premisas del conocimiento.

La sencillez aterradora del sueño kafkiano, como lo denomina María Zambrano, reposa en el absurdo. Un absurdo que se complica a medida que se profundiza en él con la inocencia como único arma. No se reduce a la sencillez de lo vivo, sino a la tragedia del «querer ser», del «querer poder» que pugna en el ser humano contra el «no ser» —la caída existencial de *La condena*— y el «no poder» —la anulación progresiva, en la negatividad mortal de *La metamorfosis*—. Ambos son aspectos encontrados de una realidad unitaria no conceptual —pues Kafka evita la terminología retórica o valorativa por la minuciosa descripción de circunstancias, fantasías, sucesos y reflexiones en sus obras—, una realidad que retrata al individuo y que, por extensión, plasma el choque entre el mundo real y el mundo rescatado de las tinieblas por el escritor.

En esta confrontación cabría introducir todos los elementos imaginables, desde los teológicos —como pretende Brod— hasta los psicológicos —de atender los criterios de los analistas freudianos y posfreudianos—, pero de hecho no resulta difícil reconocerlos, pues ya se encuentran en la obra de Kafka. La generalidad de las interpretaciones de los escritos de Kafka se plantea «desde fuera», y no desde el contenido de tales escritos. La tarea por ubicar al escritor checo en el seno de una corriente literaria concreta, como la del expresionismo, implica por tanto un error. La pregunta por el Otro nace del miedo: ¿cuál de ellos resistirá la influencia de su adversario, que es, al tiempo, su complementario? Para el escritor no es viable aportar una contestación universal. Cada ser humano se enfrenta, consciente o inconscientemente, a sus deseos, a sus mentiras, a su ignorancia de sí mismo, y a esa especie de escisión que nos presenta a un Kafka sociable tan pronto como nos describe con rigor a un Kafka que huye o soslaya sus compromisos, refugiándose en su cuarto para pasar la noche en compañía de sus cuartillas.

Y la ilusión se transforma sobre la marcha. Ya no es la libertad propiamente dicha, sino una grieta en el muro de lo individual.

La llegada silenciosa del mensajero

No pretendas encontrar una solución. ¡Has mantenido tanto tiempo abiertos los ojos!

VICENTE ALEIXANDRE

Muchos son los medios por los que un ser humano puede recibir un mensaje trascendental. El aislamiento interior de Franz Kafka reduce, en cambio, el número de posibilidades de una forma notoria y casi monstruosa. Y apaga con una suavidad casi inconcebible el fuego de emoción que rodea a esta ceremonia. El mensaje se diluye en la fatalidad, y el individuo distinguido por la suerte de ser elegido de los dioses acepta su misión dominado por la indiferencia, el cansancio o el hábito de actuar conforme a las órdenes que recibe, sin pronunciar una queja ni una pregunta. Los mensajes, como sus artífices, no admiten discusión, parece decirnos Kafka en voz baja. Joseph K. es sorprendido en su dormitorio por hombres que actúan por impulsos muy semejantes a los suyos, aunque desbordando sobre la rutina una eficacia incómoda, opresiva, lúgubre. Es sólo el principio de la aventura en la oscuridad. Y acaso también el final. Kafka muestra con serenidad no exenta de ironía, en medio de un concierto de sombrías premoniciones, un poderoso resto de lucidez, un rastro vulnerable que se consume por sí solo antes de que el absurdo se apropie de la razón y del instinto. El individuo nada puede contra lo desconocido e inescrutable, aunque se aferre con rabia a lo ardiente de la sinrazón, su ignorancia. La más brutal de las evidencias en *El proceso* es también la más débil: sobre Joseph K. pesa una acusación, aunque sea anónima la identidad del denunciante y secretos, si existen, los cargos que se imputan al acusado.

Ello no impide que la maquinaria judicial y policíaca se ponga en marcha. La falta de fundamento de una iniciativa concreta no es argumento de suficiente entidad para frenar la actividad mecánica de la burocracia. Por tales razones, Joseph K. ha de buscar un defensor; lo exige el procedimiento y la preocupación de sus familiares, que han recibido la noticia con estupor. ¿Hay en este gesto sincero amor, piedad o un ansia de poner distancia entre el sujeto señalado por el dedo de la justicia y los ciudadanos libres de toda sospecha, aunque se trate de familiares? En cualquier caso, Joseph K. ha de estar prevenido. Su defensa es lo más importante, aunque manifieste su fe en la justicia y en sí mismo.

El retrato de Joseph K. es sencillo hasta extremos alarmantes. Un empleado sin tacha, sus costumbres y gustos eran conocidos por todos los que le rodean; nada parecía amenazar su futuro hasta el día de la detención en la casa de la señora Grubach, donde vive. «Posiblemente algún desconocido había calumniado a Joseph K., pues sin que éste hubiese hecho nada punible, fue detenido una mañana», cuenta Kafka en el inicio de la novela. Joseph K. ha recibido sin saberlo un mensaje que cambia su vida: es un caso más para la justicia.

A partir del instante en que es detenido, Joseph K. será juzgado por hombres. Su relativa libertad de movimientos le permitirá recorrer e investigar las interioridades de las instituciones que sostienen la vida de la comunidad. Para su desgracia, esta

oportunidad, que bien puede ser llamada «espera», «viaje» o incluso «sueño», le proporciona una revelación catastrófica: la vida de la comunidad descansa sobre bases ambiguas en las que no es posible ni inteligente, en último extremo, confiar. La revelación de los hechos afecta tanto a Kafka como a Joseph K., y les conduce por el laberinto del caos hasta límites rayanos en la locura.

La circunstancia de que sean hombres los que colaboren al sostenimiento de este orden colectivo no basta para descartar la explicación de Brod de *El proceso,* explicación según la cual Kafka se propuso escribir una novela sobre el desvalimiento del ser humano respecto a la justicia divina, tesis aceptada por Thomas Mann. Joseph K. no busca solamente un procedimiento de salvación *material* en el proceso que se instruye por causas desconocidas; tanteando en las instituciones, llega hasta sus inspiradores, y por estos, a las formulaciones teóricas que han alumbrado a la propia sociedad. En todas las ocasiones, Joseph K. encuentra soluciones espirituales, remedios idealistas, planteamientos filosóficos o jurídicos que le proporcionarían la redención a cambio del abandono de las dudas que las calumnias de un desconocido o acaso un fallo del sistema burocrático de la policía han activado en su interior. Dudas suscitadas por el temor que la falta de ilusión ha consagrado en el ser del acusado y de su creador, al fin y al cabo la misma persona.

No obstante, la explicación que Brod divulgara, y que Mann sostuviera punto por punto, no se corresponde con el fondo de los hechos. Es indudable que la preocupación por la justicia, en cualquiera de sus formas, ocupa un lugar relevante dentro de los valores defendidos por Kafka. Pero en este caso es un factor muy significativo de cobertura literaria. A Kafka le preocupa más el fracaso del principio de sociedad entre los seres humanos en el seno de sus relaciones corrientes, que se amplía con exageración cuando se pone en duda, incluso cuando se realiza de una manera tangencial, una regla moral.

Tras *El proceso,* como ha demostrado Elías Canetti en su breve ensayo, *El otro proceso de Kafka,* se encuentra la plasmación más dura de ese fracaso, que sufre el escritor de un modo personal en principio. Las relaciones de Kafka con Felice Bauer se remontan a 1912, cuando tiene lugar el primer encuentro, origen del más amplio de los epistolarios de Kafka. Felice aparece en uno de los períodos creativos más intensos del escritor. Entra en el campo de esa conciencia de la vida a la que hemos hecho referencia, y que se corresponde con una *lógica del sufrimiento* —a la que, a su vez, encubre—, una búsqueda personalísima de Kafka. En la soledad, el escritor checo se sabe tan desamparado como su propia obra, y las dudas que su existencia le inspira son las mismas que las que le formulan sus libros en secreto. Quizá nadie lo sepa, ni acaso Brod, en cuya casa tiene lugar el encuentro entre Franz y Felice.

Como ha señalado Canetti, por el análisis de las cartas que Kafka dirige a Felice en el primer período de su relación (de septiembre a diciembre de 1912), el escritor pretende algo más que ser comprendido; su pretensión no aparece con claridad en un principio. La timidez del escritor necesita de su tiempo y de un estado de ánimo excepcional, el entusiasmo, la certeza de que es atendido y en cierto modo, también la seguridad. Kafka desea ocupar en la vida de Felice —y en general, en la vida de todas las mujeres a las que amará, Milena, Julie, Dora...— el mismo papel que en su

propio ser desempeña la literatura. Kafka busca ser, ya mediante su nombre, sus escritos o sus constantes rupturas de los puntos de referencia esenciales del mundo al que pertenece —a su pesar, es evidente—, un sinónimo de la fuente de donde mana su ilusión: la literatura. Y los medios que emplea, instrumentando en numerosas ocasiones los sentimientos que vierte en sus cartas y telegramas, retratan ese empeño imposible de la conquista total del alma de las mujeres en las que intuye una capacidad especial para la comprensión, capacidad que en la mayor parte de los casos es sólo «cultura» o serenidad.

Ambos elementos se hallan en el temperamento frío de Felice. Y Kafka se apresta con todas sus artes a la conquista de ese aislamiento paralelo que le seduce y le desafía. Kafka se convierte así en un personaje literario que acepta con resignación o por inercia las misiones que le implican como ser humano. Sus propósitos son pretextos para encontrar el punto vulnerable de cada persona, intenta conocer una debilidad equiparable a la suya y comunicarle su sello personal. El carácter «imposible» de esta misión vital devuelve a Kafka a la literatura, donde se mezclan la mentira y la verdad como lenguajes a los que separa una frontera frágil, casi despreciable. Kafka se anticipa así a la consagración de la literatura tal como la planteara Robert Musil, desde su desengaño de la ciencia y de la cultura incluso, como un reino de lo posible.

Las cartas de Kafka aparecen imbuidas también de un espíritu literario con el que juega, retratando con precisión los estados de ánimo que le transforman sucesivamente en un individuo anhelante, en un sujeto escéptico y desengañado, en un meticuloso analista de lo absurdo o en un escritor que busca el punto donde se produce la fusión de la realidad y de la imaginación. Sus cartas son también literatura. Y como en el resto de sus obras, el escritor incorpora a su lenguaje desnudo, lejano del barroquismo que sugiere con sequedad mediante detalladas descripciones de la angustia, las experiencias personales a las que no sabe replicar en su momento. Tanto Brod como Wagenbach afirman que el primer encuentro de su amigo con Felice Bauer no provoca en Kafka el menor interés. Es a partir de octubre cuando se inicia el epistolario por el que disfrutamos de la oportunidad de analizar la esencia de ese debate ramificado del escritor condicionado por sus orígenes, por su cultura y sus inclinaciones depresivas. Afirmar por ello que la lucha de Kafka se plantea en términos como su obra frente a la vida deviene elemental, a pesar de los testimonios y las quejas del escritor. Hay en algunas cartas de Kafka a Felice un temor más profundo que el del artista que arriesga su mundo interior al entregarse a la existencia comprometida del matrimonio o de la simple unión con una mujer. Por ello, los repetidos intentos de Kafka por contagiar su angustia en la que aparecen con claridad unos depositarios: el amor, las mujeres. El mito kafkiano de la soledad pura, del topo que espera la ocasión de abandonar su hoyo para pasear su ceguera sobre la superficie en la seguridad de que no será atacado ni asustado por el ataque de un perro, el mito complementario de los paseos interminables por las calles de Praga, contribuyen a la asimilación de la imagen literaria que el propio Kafka se ha adjudicado. No le gusta su papel, pero sería incapaz de renunciar a él, y lo aprovecha hasta sus últimas consecuencias, la soledad, el remordimiento, el terror, elementos que se unen de nuevo a su indecisión, y así hasta el infinito. Kafka recoge una verdad ambiental que le protege de entregarse por

completo a su ficción, y se manifiesta en un estado de profundo delirio que, no obstante, se vierte en la narración desde la lucidez. Kafka *comprueba* en su obra aquellas conclusiones parciales que le inspira su reserva. Estas razones explican el caos emocional subyacente en la obra del escritor checo y el enfrentamiento consumado entre su expresión formal y su contenido. E incluso la necesidad de releer, detectada por Albert Camus, y que Kafka exige desde las tinieblas.

La comprobación —que en las cartas a Felice destaca por la obstinación con que Kafka renuncia a una vida en común que le sometería a prueba y a la posibilidad de la descendencia— ha llevado la obra de Kafka más allá del realismo que a menudo se le atribuye. Las respuestas que Kafka dará con frecuencia a Felice poseen valor también a la hora de abordar este tema. Kafka no dispone de un proyecto literario global. Su preocupación esencial es convertirse en un escritor. Felice, al preguntarle por sus planes respecto al futuro, recibe una respuesta que refleja esta posición de aparente retroceso ante el peligro que Kafka siente como un mal abstracto en principio, para adquirir al fin distintas formas: «Si estoy bien, el presente me colma; si me va mal, maldigo el presente, y más aún el futuro». El «estar bien» de Kafka es casi un eufemismo. Todavía confía en su mundo, pero no tardará mucho —esta afirmación data de 1913— en volver a la susceptibilidad desesperada de la confusión. Este retorno coincide con un distanciamiento progresivo de la figura de Felice, que en sus cartas despierta la ira de Kafka mencionando a los autores que más le impresionan e ignorando las noticias que Kafka da en sus cartas de sus esfuerzos.

No es, sin embargo, la literatura el aspecto central de las cartas que revelan la evolución de esta amistad que se orienta al poco hacia el casamiento. A mediados de 1914, la amistad pasa a ser compromiso matrimonial, aunque la ruptura sea casi inmediata: un mes escaso separa ambos acontecimientos.

El tono de los escritos de esta época sólo puede definirse con la palabra que Kafka acaricia durante algún tiempo para unir en un volumen sus relatos *La metamorfosis* y *La condena;* la palabra es *castigos,* y coincide con un período en el que Kafka pretende librarse de sus preocupaciones respecto al mundo exterior trabajando en varios proyectos, cuyo contenido, al ser analizado en perspectiva, subraya la sensación de amenaza. La idea de la novela, abandonada de manera súbita, y sustituida por la densidad tácita del relato, devuelve la confianza a Kafka, que se propone con rigor *El proceso, El castillo* y *América.* Son numerosos los relatos breves relacionados con estos títulos, y probablemente desconozcamos la existencia de muchos más por la tarea destructora que obsesionó al escritor pocos años antes de su muerte, en los que se sospecha que regaló al fuego una versión definitiva de *La construcción de la muralla china,* de la que se conservan algunos borradores muy elaborados, al igual que versiones de otras narraciones y cuentos de los que el fuego disfrutó en soledad.

La primera ruptura con Felice provoca la intervención de una mujer que influirá en Kafka y reproducirá el temor en su obra, junto a un sentimiento de paz que supone una prórroga: Grete Bloch, amiga de Felice, visitará a Kafka por indicación de ésta, para conocer los motivos profundos de la decisión del escritor. No se descartan, al analizar esta actitud de Felice, los celos, como razón fundamental de este paso. Pero sí se observa un cambio en la actitud de esta mujer: Kafka le interesa como un misterio

que puede ser resuelto desde premisas ajenas a la literatura. Los biógrafos del escritor recogen en el período inmediato al compromiso y a la ruptura la relación de Kafka con dos mujeres acerca de cuya identidad no se han aportado datos concretos. Por otro lado, Felice forma parte ya del mundo literario kafkiano, y por su reacción empieza a comprender, siquiera sea de una forma primaria, que puede relacionarse con la intuición ante todo lo que contraría su manera de ver el mundo, que en Kafka influyen situaciones que escapan de todo aquello que escribe en sus cartas y que, indirectamente, denuncia de un modo inconsciente, realizando preguntas donde se leen afirmaciones. Esta ambigüedad es idéntica a la de Joseph K. en determinados momentos de su proceso, de los que se deduce una falta de interés por su suerte personal que se abraza al cansancio existencial de algunos personajes con los que tropieza en su huida desordenada y enfermiza. La amiga del abogado de Joseph K., Leni, responde a estos rasgos, y es la causante de un vacío previo a la soledad desoladora que invade al protagonista en los últimos capítulos de la novela. Desde luego, Leni no es Felice, pero hemos de observar que Kafka personifica sus estados de ánimo, cambiantes, incompatibles, contradictorios. Felice no ofrece la variedad de temperamentos que Kafka requiere para recorrer su propia situación en algunas ocasiones ni responde a los lamentos sentimentales del escritor, que se ve encarcelado en la represión de sus deseos por una idea de culpa que reencarna la figura del padre. La amenaza que aterroriza a Kafka es la prepotencia de lo desconocido. El afectado, individuo real o figurado, sólo dispone de la posibilidad de ahondar en sí mismo mediante el conocimiento directo de lo que sucede en su entorno, por el efecto que esa misma realidad produce en su interior. Kafka apunta con vacilación las muchas causas que pueden estar relacionadas con su aprensión a la vida, no se fía de ninguna, se ciñe a los efectos y los traslada a una ficción donde esta ausencia del mecanismo lógico redentor que el escritor necesita con urgencia de agonizante —casi todos los relatos de Kafka son la descripción de una tortuosa agonía—, al objeto de liberarse de sí mismo, ocupa un lugar privilegiado.

En las narraciones de Kafka se produce, no obstante, una interesante evolución. Tanto *El proceso* como *El castillo* se sitúan en un contexto cerrado, acaso una ciudad, acaso el cosmos político y burocrático que auxilia un procedimiento administrativo o policial. En *América,* que muestra esta tentación por «El fogonero» —la caldera del barco en el que Karl Rossman se desplaza al continente de la esperanza, la fortuna, la felicidad y el sueño—, no ocurre lo mismo: el cambio es notorio y asimismo esencial. Del sueño reconcentrado en un mundo pequeño de relaciones establecidas, Kafka salta a la aventura de su *nostalgia,* con todos los reparos que merece este término. No ha conseguido la salvación definitiva, pero ese duelo permanente entre la «añoranza» de una *vida natural* y las limitaciones personales de cada sujeto para disfrutarla en plenitud, según el agudo diagnóstico de Klaus Wagenbach, ha sido superado por el rechazo de los límites convencionales, tradicionales, característicos o acostumbrados en los escritos de Kafka.

Esta rebelión ya se apunta en la ruptura del primer compromiso del escritor con Felice. El papel de Grete Bloch contribuye a considerar que esa comprensión de la actitud de Kafka viene determinada, como la propia vida del escritor, por la literatura.

Grete Bloch, en puridad, es sólo una intermediaria entre dos partes en conflicto, pero a pesar de mantener su lealtad fraternal hacia Felice, no deja de captar esa confusión que los textos de Kafka quieren llevar a la luz. Por estas fechas, Kafka redacta *En la colonia penitenciaria,* que representa una clara manifestación de su estado de ánimo, al tiempo que su amistad con Grete arranca desde la prevención a la simpatía, no sólo en conversaciones, sino asimismo por carta. Consecuencia de ello será el retorno a la influencia de Felice, un acercamiento tímido al que replica Felice; la resistencia de ésta, como indica Canetti, a que se reanude la relación en términos similares a los que desembocaron en la primera petición de mano y en la ruptura casi a continuación, implica un estímulo para Kafka, y se concreta en el segundo compromiso de matrimonio por parte de Kafka en 1917, tras algunas cartas y un encuentro en Marienbad el año anterior, al que sigue una corta estancia en Munich que rodea la lectura pública de *En la colonia penitenciaria,* acto al que asiste Felice.

Algunos estudiosos han coincidido en señalar que el verdadero objeto de la existencia de Kafka era la pureza como defensa de la agresión y de los agresores, que en su sensibilidad completaban una amplia tipología de lo impuro, y la contradictoria disyuntiva kafkiana entre «vida» y «literatura». Considerando este último elemento como el fruto del aislamiento vital kafkiano, que el escritor consuma ejerciendo su oficio, podemos centrarnos en el hecho de la pureza como uno de los valores perseguidos por el escritor, aunque desde una posición equívoca, ambigua y acaso también absurda.

En su relación con Felice se suceden acontecimientos que culminan en la actitud resignada con que el escritor —o el protagonista desamparado de la novela— se entrega a la humillación. Frente a esa tipología señalada más arriba de la agresión, Kafka elabora una tipología opuesta de la humillación, consecuencia vital de la anterior. Kafka abomina de la violencia, de las habitaciones de atmósfera cargada, de su propio físico; es incapaz de escribir en una habitación en la que no disfrute del aire que le proporcione, incluso en los períodos más crudos de invierno, una ventana abierta... No resiste las conversaciones a las que asisten fumadores, e interpreta que en estos pequeños actos se produce una sumisión injustificada, forzada. Esta asimilación casi física del contenido de ciertas formas de lo cotidiano, expresadas luego en verdaderas tragedias, en luchas cuyo significado se pierde en el más grotesco de los aspectos de la burocracia, constituye el trasfondo de lo que hemos llamado «fracaso de la sociedad» en Kafka, y conduce acto seguido a la respuesta desarmada de la humillación en el individuo.

Si en algún sentido puede ser calificada de épica la obra de Franz Kafka se comprueba en la encrucijada de lo corriente, en la intolerancia de lo ajeno y tal vez en lo inhóspito de un ambiente que inutiliza el valor de las palabras. La personalidad de Kafka, a pesar de todo, no es la de un héroe ni la de un antihéroe. Para desempeñar esta condición es preciso tomar partido, y Kafka pretende que su conciencia asimile todo lo que ocurre sin caer en un compromiso que en sus notas y cartas ya anticipa el contenido que aportará a la palabra la literatura del existencialismo. El compromiso —de índole matrimonial o extramatrimonial— es, como el mundo, una amenaza. Quizá la amenaza que se perfila con mayor nitidez en el universo kafkiano. Porque el

escritor lo considera una renuncia a su propio ser, a la única salida que le resta —escribir— en su perpetuo diálogo con el miedo.

En julio de 1917 Kafka accede a un segundo período de encantamiento creativo; se dedica a escribir relatos que formarán parte del volúmen *Un médico rural,* donde los retratos familiares vuelven a ser el soporte material del conflicto individual de cada personaje y, sobre todo, de Kafka. Es el momento, y Kafka pide por segunda ocasión la mano de Felice. Sin duda, presiona sobre el escritor una sensación de malestar y bienestar simultáneos que conjuga la creación con la declaración de su tuberculosis. A finales de año, Kafka rompe su compromiso con Felice. La amenaza se materializará desde este instante en la tuberculosis. Kafka comenzará a buscar, cuando no a idear, un nuevo mundo para su vida, resaltando elementos cuyo contraste próximo lo distinguimos en su peculiar situación. Los motivos laberínticos que definen el desarrollo de *El Castillo* aparecen ya con claridad en las narraciones de esta época: *La construcción de la muralla china, Carta al padre, Investigaciones de un perro, Aforismos, Sobre la cuestión de las leyes* o *Un artista del hambre.* La aventura de *El proceso* es ya una realidad que ha culminado tan sombríamente como Kafka la intuyera años antes al redactar los primeros capítulos de la novela.

El lenguaje de las víctimas

Lloré, lloré, lloré.
¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?

PERE GIMFERRER.

Luego de lo que Canetti ha definido el «secreto» que ligaba el temperamento inquieto y destructivo de Franz Kafka y la personalidad cálida y apasionada de Grete Bloch, y a continuación de la segunda y definitiva ruptura con Felice Bauer, el escritor se refugia con carácter temporal en el cariño —correspondido— que prodiga a su hermana predilecta, Ottla, poco antes de preocuparse de lo que ocurre fuera de su estrecho círculo de amigos. En esta breve transición, Kafka se relaciona con una mujer, Julie Whorizeck, hija de un custodio de sinagoga, que marca con su amor y su presencia en la vida del escritor, una tentativa forzada por retornar al lugar que corresponde al rebelde en el seno de la gran familia judía: ser eslabón entre el pasado y el futuro. Pero como ya vimos, el escritor checo vive para su presente, y si bien al año escaso de conocer a Julie —que no es aceptada por el padre por pertenecer a un estrato social muy humilde— se compromete a casarse con ella, esta relación se disolverá sin apenas dejar rastro. Se ha llegado a saber que Julie tuvo un hijo de Kafka, dato que éste no conoció nunca, pero la sombra ha caído sin piedad sobre este capítulo de la biografía de Kafka y tampoco los escritos de la época aportan ninguna luz sobre la hipotética influencia de Julie en la vida del autor checo. Lo cual no es sorprendente, salvo en lo concerniente a los conflictos expuestos en toda su crudeza en la *Carta al padre;* la necesidad de apoyo justifica el acercamiento intenso que vive con Julie, que es de un modo indirecto, más no casual, una búsqueda urgente de la integración en el judaísmo. Pero no consigue esta aproximación deseada, que sirve de

introducción al recrudecimiento de sus contradicciones cuando Kafka descubre a Milena Jesenska, y más tarde a Dora Dymant.

Las motivaciones que articulaban su esperanza de conciliación familiar y cultural en los tiempo de su correspondencia con Felice no han variado; se han enriquecido, todo lo más, abriéndose a otras esperanzas profundamente vinculadas a su mundo personal. La afirmación absoluta de esta posición, tal como advirtiera Camus en *El mito de Sísifo,* reposa en la negación hermética que Kafka realiza en sus obras, sin limitarse por ello a la esperanza. Pero con una diferencia radical respecto a la consideración clásica del mundo literario kafkiano: el absurdo no es una cualidad de un conflicto que el escritor transmite al testimonio trágico de lo cotidiano, sino el objeto de ese eterno peregrinar que tiende a descubrir vías de fuga en los muros de las fortalezas carcelarias que el propio artista ha inventado a su alrededor.

El absurdo no es el medio por el que Kafka combina la inutilidad de valores, como la esperanza, la ilusión, la fe, la tenacidad o el valor y el mundo cerrado —que es cárcel al tiempo— de su pasado, de su familia o de la sociedad. El absurdo no es para el escritor un medio; tratándose de otra constatación de la literatura kafkiana, lo grotesco, la espiral del miedo donde se debate la prohibición y la naturalidad de la vida, constituye una quimera en un sentido negativo que *El castillo* propone al ser humano. La libertad destructiva de Kafka no es la de su antecesor Joseph K.; para aquél existe un destino en armonía con sus conocimientos mientras para éste, vigilado, detenido, interrogado, abandonado, sólo resta la curiosidad... de conocer el motivo —si existe— de su proceso. En *El proceso,* Kafka cuestiona la sociedad desde sus más altas esferas hasta las clases más bajas. El interrogante que ahoga a K. en *El castillo* se manifiesta en la infortunada investigación que subraya la deshumanización y el fracaso del ser humano aislado.

Considerando que tales argumentos reflejan indicios de lo que la ambigüedad kafkiana puede llegar a suponer, desde otra óptica literaria, tampoco puede olvidarse la recapitulación profunda de la novela. A pesar de que no desaparece la figura torva del alto funcionario (Klamm, Momus...), *El Castillo* es casi un monumento literario a una imaginaria ciudad de las mujeres. Se ha concentrado en exceso la relación de Milena con Frieda —amante del alto funcionario Klamm, que K. le arrebatará durante un tiempo— e incluso con otras protagonistas femeninas de la novela. Olga, Amalia, la mesonera de la aldea que pertenece al castillo del conde que ha solicitado los servicios de K., Pepi, Mizzi, influyen en las decisiones del agrimensor con la mayor energía que pueden hacerlo los altos funcionarios, el alcalde o los personajes fugitivos que dicen mantener amistad con los propietarios del castillo.

Ellas apelan, desde su situación secundaria en lo político, a los sentimientos que, en otro orden, Kafka utiliza para enfrentar la literatura a las seductoras llamadas del exterior. Frieda, que se entrega a K., le abandona más tarde por su antiguo amado. Milena, que pide permiso a Kafka para traducir al checo algunos textos de su producción, llegará al corazón del escritor, pero le abandonará por su marido, a pesar de su carácter infantil y de sus infidelidades. Milena, como Frieda en la sublime deformación de *El castillo,* revela a Kafka mucho de lo que a su vez le oculta el miedo. Kafka ha entendido su fragilidad, su timidez, su oscuro resentimiento hacia los que

emplean la fuerza para comunicarse, como el fondo de su caída en la desorientación de su sensibilidad. Milena le muestra la verdad que aguarda al otro lado, y durante algún tiempo el escritor se niega a modificar lo elemental —ante la revelación de lo ignorado, todo lo sabido con anterioridad resulta verdaderamente elemental— de sus viejas convicciones, de esa precaria defensa de su personalidad como un principio irreductible.

Si retornamos a otros relatos de Kafka, apreciaremos que esta visión unilateral ha sido trastornada en otras ocasiones, aunque conservando el esquema de lo unívoco. En *La condena,* el mundo era el padre y su negación, el suicidio o la muerte más natural. Desenlace semejante se advierte en *Un médico rural,* en *La metamorfosis* y en *El proceso.* Kafka se entrega voluntariamente a las situaciones consumadas que le descubren un destino que se desenvuelve conforme a los estrictos márgenes de la lógica de la sumisión de los que sus obras informan. Pero en *El Castillo,* esta aceptación es, en último extremo, un efecto del cansancio espiritual y sentimental que ilustran sucesivas decepciones que se ligan en cada caso al nombre de una mujer. La muerte forma parte de la lección moral que Kafka procura difundir a lo largo de la novela en esa orientación negativa de la que hemos hablado: lo no deseable está descrito en *El castillo* con una resolución que respalda una experiencia reciente, que corre pareja con la amistad y el amor que Milena le depara a Kafka, aunque sea vencida por el abandono de la mujer.

Ello contrasta con esa interpretación reificadora de Wagenbach en relación al significado de la mujer y lo femenino en general en la literatura kafkiana. Las mujeres, según el juicio de Wagenbach, aparecen —son— en el mundo del escritor como simples prostitutas. Milena, que evidencia en sus conversaciones con Kafka, en sus cartas y en algunos escritos dirigidos a Max Brod, los signos que identifican la timidez real de su amigo (que incluyen su pureza, su lucidez subterránea, su apocamiento sexual, lo que ella define como *su ascetismo*), pretende y consigue adentrarse en el laberinto psicológico que Kafka ha adoptado como escudo, y cuya referencia incontestable es la tuberculosis.

De esta relación, que enfrenta y une de un golpe a dos personalidades desmesuradas —la pasión sin freno en Milena, según Willy Haas, y el miedo irrenunciable en Kafka—, es la mujer la que surge vencedora. Al menos aparentemente. El escritor sabe al fin que su condición de humano no es un estorbo a su labor. Como señaló Milena, tras reunirse por unos días con Kafka en Viena, «he conocido su miedo antes de conocerle a él. En los cuatro días que lo he tenido a mi lado lo ha perdido... No ha sido necesario el menor esfuerzo, todo fue sencillo y claro...». El escritor buscaba compartir su vida —su esfuerzo literario en realidad— con una mujer, utilizar a la mujer para un fin concreto y en esta ocasión ha sido descubierto, participando de esta inmensa sorpresa.

En este aspecto, por la actitud de Milena es fácil comprender que esa visión utilitarista de la mujer la convierte a los ojos del escritor en un objeto o, si se prefiere, en una prostituta. Con todo, la explicación es muy genérica para ser admitida sin discusión. En toda mujer, por lo menos en las que conoce Kafka y asimismo en las que él nos permite conocer, destaca un fuerte lazo de dependencia. Kafka se identifica

con esa dependencia casi invisible. El varón poderoso es a la mujer lo que el padre al escritor checo, y esta obsesión la conocerá Milena por el manuscrito de la *Carta...* que Kafka le entregará junto con sus diarios en los últimos tiempos de su amistad. Leni, Frieda, Felice, Julie, Amalia, Therese..., incluso Milena, se subordinan a una situación que no comprenden, pero con la que colaboran: su papel secundario en la vida de los hombres que las utilizan. En algunos casos, Kafka ha utilizado a la mujer, circunstancia que no ha de relacionarse con sus contadas visitas a los prostíbulos de Praga, que fundamentan este concepto de Wagenbach; esta relativa capacidad de rebelión es la que Kafka denuncia participando de ella, en cuanto a él ha sido beneficiado y perjudicado por esa *marcha sin avance* femenina, empleando una expresión que Kafka utiliza para definir la entraña de *El castillo,* y que de forma admirable retrata su carácter.

¿Dónde, pues, la victoria de la mujer? De nuevo hemos de subrayar la atención de Kafka a la sociedad oculta tras las formas reales —realistas— que originan su magno sueño de enfrentamiento y de fuga. En el mundo de lo larvado, la victoria de la mujer se cifra en su conocimiento, en la consciencia de su drama, que implica un punto de partida; también en este aspecto la victoria femenina —superioridad que nace en el interior de cada mujer cuando se expresa ante K., Joseph K. o Kafka, por la palabra y la tenaz resistencia al sentimentalismo y el miedo— es compartida por el escritor. Aunque esta solidaridad se limite a su mundo narrativo.

La literatura de Kafka aborda una humanidad de víctimas, y la mujer es una más, a pesar de que el escritor la plasme con un interés personal, casi se diría que privado. La mujer, al contrario de los varones, posee una visión característica de la sociedad; los portavoces de lo masculino en las obras kafkianas —sin que esta categoría se refiera en exclusiva a una dimensión sexual del concepto— dudan entre lo que son y lo que aspiran a ser. La pasividad en el varón refleja las más de las veces el espíritu de Kafka, aunque los personajes que asuman con mayor fidelidad sus dramas no cesen nunca en su empeño de inventar o encontrar una salida, en algunos capítulos el movimiento estéril que provoca esa búsqueda. Quizá Kafka cargue las tintas en este punto, pero lo indiscutible que se deduce del análisis de los caracteres femeninos que concurren en sus escritos se muestra mediante la inmovilidad humana y colectiva de su condición; las mujeres, parece decirnos Kafka, seguirán actuando como víctimas cuando el varón sea interior y formalmente libre. Ese fatalismo es una constante en la novelística kafkiana y trasciende este ámbito asfixiante, cerrado. En favor de la honestidad creativa de esta obra cabe añadir que Kafka no ignoró ni deformó la insumisión latente ni la agresividad femeninas, factores que tanto le impresionaran y le inspirasen desde la infancia.

Cuando el escritor se plantea otros conflictos, la mujer se integra en la universalidad a que tiende Kafka por su necesidad exagerada de superar todo género de fronteras. Y en este sentido, la concepción «ideal» de la mujer a que asistimos en *El proceso* —donde se ve calificada por una distancia imposible de vencer —resulta muy distinta del acercamiento estrecho que se verifica en *El castillo* y en *América*. Kafka quiere olvidar su actitud de curiosa indiferencia, desde el aislamiento, y convertirse en un consumado confidente...

En el tono reside el rasgo expresivo —orientado hacia el exterior— de mayor valía

para la caracterización psicológica de cada personaje. Kafka traza unas líneas escuetas para identificar en lo físico a cada sujeto, pero su vocación se inclina por la elaboración densa de un retrato espiritual subsidiario de la condición originaria de cada individuo, hombre o mujer: la inocencia. Partiendo de ese enfrentamiento con el realismo por el que emerge lo soterrado, Claude-Edmonde Magny relaciona la deliberada oscuridad del escritor checo con los reiterados saltos en el tiempo de los personajes de William Faulkner. El punto donde ambos autores se encuentran, a pesar de su juego destructivo con el tiempo y con ámbitos tan distintos como el sur faulkneriano y el imperio germano prusiano en Kafka, es aquél donde se advierte el significado del ser humano en su continuado choque con su entorno. Ni Kafka ni Faulkner juzgan a los protagonistas de sus obras; su propósito es tan vasto que roza la abstracción, y se concreta en una prolongada huida de todo rastro de una civilización opresora de frías formulaciones legales que son ejecutadas por masas indiferentes o furiosas que no vacilan en asesinar... o en tolerar el asesinato.

Los personajes de Kafka son víctimas inocentes de un juego en el que no han participado por falta de convicción o de interés; lo humano, descartado por completo en la *La metamorfosis* salvo como referencia al Paraíso perdido de la familia o el sentimiento, y distracción en *El proceso*, cuando Joseph K. pretende salvarse de la acusación mientras procura recuperar ese paraíso de su frialdad moral, de su conformismo social, de su fatiga existencial, presenta de nuevo la seguridad de la infancia y acaso, de momentos anteriores a la infancia. Tanto para Kafka como para Faulkner, fenómenos como la burocracia, el tráfico de alcohol o la ley de Lynch, no aparecen más que por un cruel accidente del destino, que desean contestar desde la novela o desde la soledad del aislamiento interior. A pesar de la oscuridad cultivada por el premio Nobel norteamericano, se sabe que en numerosas ocasiones se quejaba de haber cometido el error de sacar a la luz numerosos asuntos familiares que el público no debía conocer, por su falta de calidad para comprenderlos.

La narrativa de Kafka no se plantea su repercusión con la misma rudeza. Profundizando en esta extraña, pero no somera relación entre estos dos autores, casi opuestos por formación, cabría aplicar aquella afirmación perteneciente a *La condición humana,* de André Malraux, cuando se dice: «El hombre que no ha matado es virgen.» La *virginidad* de Faulkner puede interpretarse como el culto obstinado a una civilización de costumbres aristocráticas en cuyo núcleo destacan la violencia, la corrupción moral, la tradición como divinidad, e incluso la crueldad como forma predominante de expresión; todos y cada uno de sus personajes cargan con una muerte en su conciencia, en la que han participado de un modo directo, o con una humillación que puede equipararse a la muerte espiritual del individuo. En Kafka, todos los personajes están ligados a un principio superior que nos habla del poder, de la autoridad, de la religión..., elementos determinantes de la conducta colectiva, la resignación, en cuyas variaciones se adentra el escritor junto a su *alter ego.* a sabiendas de lo vano de su acción.

El mundo kafkiano, no obstante, al contrario del territorio sureño añorado por Faulkner, comunica una lección moral aparente, tras de la cual percibimos un ánimo destructor de los valores de la represión, la culpa y la obediencia sistemática, que se

muestra bajo esa cobertura ingenua como una advertencia del miedo. O de la clarividencia, como dijera Milena, en una carta a Max Brod donde realizaba uno de los análisis más precisos acerca de la personalidad de Franz Kafka y de la atracción consecuente de sus obras. Una atracción que no desea manifestarse mediante la persuasión, sino por la fuerza con que se relaciona lo cotidiano con la tragedia.

Y Kafka emplea un lenguaje desvalido en su pulcritud, al que se niega a renunciar. Desde la duda, la obra de Kafka es, llega a ser, la confirmación de un sueño donde el fracaso y la muerte crean un sistema a la medida del ser humano.

El ángel de la muerte

Cuando la pena llame a tu puerta cerrada
Dale lumbre, por el amor de Dios.
Si tu llama está muerta y ya todo reposa
Se irá, no puedo hacer mejor.

LEO FERRÉ

En no pocos casos hemos aludido al modo personal de concebir la literatura de Kafka como su más férrea armadura. El escritor quiere resistir a los embates procedentes del exterior. El resultado nos recuerda en algunos momentos la calma con que el capitán Nemo, de Verne, contemplaba los secretos del océano a través del cristal de su camarote en el «Nautilus». En este aspecto también Milena señala una posibilidad de la que dan testimonio cumplido las cartas que se han salvado de los avatares posteriores a la ruptura sentimental de Kafka, a su muerte, y a la detención de Milena por los nazis, a la que sucedería el campo de concentración y la muerte. Pero el escritor considera este amor «tardío» e imposible. Los argumentos para romper la relación son, por su parte, apurados y en algunas líneas rozan la pedantería. Para Kafka, la acostumbrada mención de sus autores predilectos, es una luz sobre sus propios escritos. No actúa en función de sus enseñanzas, pero pretende un calor literario en el que apoyarse, y que no alcanzaría en vida. En lo que se refiere a sus respuestas a Milena, las citas de Dostoievski, Brod, Werfel, Eichendorff o Chejov poseen otro significado. Kafka deja de confiarse a su literatura o a la de sus maestros para actuar sobre su persona; se arriesga, aunque nunca en exceso: la sensación que producen sus cartas en este período revela un proceso muy denso de madurez y una mayor atención al valor humano de la amistad de Milena. La distancia que media con las cartas enviadas a Felice es casi abismal.

La influencia familiar y cultural de su entorno ha variado en intensidad. Kafka se enfrenta a sí mismo como una síntesis de todos los elementos encontrados en su larga en inconstante marcha, desde los primeros pasos literarios y los consejos de sus amigos íntimos, hasta escalar los muros de su colonia penitenciaria de letras y deseos. El escritor y el hombre se sinceran en su único discurso. Podríamos decir que se unifican en la entrega sin condiciones de su doble fondo. La insistencia que se aprecia en las cartas a Milena, al revelar o acariciar fingiendo distracción el significado de los sueños, de las relaciones profundas entre símbolos comunes hallados en las obras de escritores

distintos, y la personificación que desencadena el interés sentimental del escritor por entrar en el universo de una mujer que escribe y traduce, nos muestra una voluntad por movilizar todos los recursos técnicos de su obra, que se encamina hacia un nuevo estadio, en pos de lo concreto. ¿Por qué el fracaso *humano* de tan sorpresiva intentona? De las últimas cartas de la correspondencia entre Kafka y Milena, se deduce una decepción femenina que sofoca el impulso del escritor. Esta decepción devuelve a Kafka a su fortaleza, desde donde escribe las últimas cartas, en las que emerge su retorno a la seguridad, expuesto de nuevo por citas de maestros que detienen al escritor en su idea represiva de la literatura, en su concepto incompatible con la vida.

Observamos esta retirada, a la que parecen dedicados numerosos párrafos de *El castillo*. En el capítulo veinte de esta novela, el diálogo entre K. y Pepi recalca el *revisionismo* del autor acerca de sus relaciones con las mujeres en las que ha depositado su esperanza —de la que se avergüenza en el fondo, por eso la disfraza de negación—, su amor —que reaviva sus numerosos fracasos y frustraciones—, y su ilusión por una nueva vida que se limita a encontrar una tierra prometida o, simplemente, a emigrar. «Admitámoslo —dijo Pepi—, estás enamorado de Frieda porque acaba de dejarte. Es fácil estar enamorado cuando ella está lejos..., pero ahora ¿qué vas a hacer...?, incluso si volviera es necesario que vivas en alguna parte entretanto.» La vida queda siempre pospuesta en el vacío de lo inexplicable, aunque Kafka disponga de todos los elementos para considerar las razones de las reacciones de los demás que se le oponen con sinceridad. En *El castillo*, Frieda le abandona por sus interminables excusas y las intolerables esperas a que la somete; la decisión de Frieda no nos señala a Felice —la situación parece identificarla, sin embargo—, porque ella no habría sido capaz de adoptar esa actitud, y sí en cambio a Milena, en la que se concentran los caracteres de la mujeres que Kafka amase antes de conocerla. K., en este caso, no responde —como ocurría con Joseph K. en *El proceso*— a las situaciones tal como se presentan; presiona sobre él cierto sentido del remordimiento, de la culpabilidad incluso, y una voluntad agobiada por esa evidencia y la necesidad de recuperar aquello que en sí era un motivo de vida.

El planteamiento de la muerte en *El castillo* es casi lógico, casi una verdad inconmovible, que se reafirma en cada una de las derrotas del agrimensor en su empeño de entrar en el castillo —lo que consigue de manera casi casual— y desvelar las causas que produjeron su viaje hasta la aldea, aunque en ningún párrafo de manera explícita. Ocurre igual en *América,* donde la ilusión recorre todas las parcelas de la vida social del continente, dibujando la triste carambola en que se resuelva la existencia de un personaje inspirado en David Copperfield, de Dickens, Karl Rossmann, un muchacho que desde la pureza logra contrarrestar las ofensivas de la desgracia, según la interpretación de Brod. Esa carambola es la fortuna, tan fugaz cuando sonríe como cuando guarda silencio, o huye descaradamente de nuestro lado.

En la interpretación de Brod vuelven a destacar los argumentos de corte teológico: el Bien —la ilusión y la suerte de un ascenso en el paradisíaco mundo de la nueva sociedad, la pureza— y el Mal —la desgracia, el fracaso social que se deriva de un enriquecimiento material acelerado, el errar sin otro destino que lo desconocido...—, fundamento de una valoración global que Benjamin calificaría en justicia de «untuo-

sa». La novela americana de Kafka, que su autor denominaba también *El desaparecido,* es casi contemporánea de *La metamorfosis,* y se identifica con el esperpento valleinclanesco por el diagnóstico secreto que aporta, sin abandonar la ingenuidad de Karl, acerca de la utópica América. Una payasada, en palabras de Benjamin, que afecta por igual a la estatua de la Libertad como a paisajes campestres vinculados a escenas europeas, al hotel Occidental o al Teatro al aire libre de Oklahoma.

A pesar de estos datos, *América* es una novela que Kafka cultivó en diversos períodos y que dejó inconclusa cuando ya se aproximaba al final. Sus diferencias con otros títulos de la producción kafkiana son importantes, sobre todo en el conjunto de la novela, ya que cada capítulo es susceptible de ser asociado a una época concreta de la evolución kafkiana, a pesar de que existen pocos datos que puedan corroborar, desde lo cronológico, esta hipótesis. *El fogonero* es un capítulo agotador por su contenido y el juego sorpresivo y amargo de sus escenas, encadenado a la combinación de la inocencia interrogante de Karl y el escepticismo ordinario y displicente del fogonero, sin olvidar el autoritarismo de otros miembros de la tripulación, que se ensaña y satisface contra el fogonero.

En esta primera parte de la obra, Karl actúa como un testigo pasivo de lo que ocurre. Más adelante, sin abdicar de esta condición, se comporta como los protagonistas de otras novelas de Kafka pertenecientes a la saga de K., aunando en sus actos la lucha individual frente a las presiones externas, la ilusión por el paraíso necesario de cada individuo, y la huida ilustrativa que se interrumpe junto a los seres humanos que viven en los márgenes del camino. Kafka incorpora a su obra su experiencia soterrada, desfigura los rasgos de los personajes que habitan en su memoria de lo real, apunta con reserva vías de escape para su aceptado encierro de silencio, y conserva el jardín de su delirio al escribir.

La relación de Karl con Fanny subraya esa aspiración involuntaria de Kafka al amor de la mujer. En esta situación importa el disfraz que luce Fanny, como empleada del Teatro al aire libre de Oklahoma; es el disfraz de un ángel que le indica a Karl lo que ha de hacer si quiere un trabajo en el Teatro y permanecer junto a ella. Han sido superados la peligrosa relación de Karl con otros jóvenes y los influjos perturbadores de personas que se hacen pasar por amigas. Karl es obediente a los consejos de su padre, con el que de un modo u otro se reconcilia, a pesar de la increíble separación física que existe entre ellos, y casi palpa un estado de relativa felicidad hacia las últimas páginas de la novela. Según las noticias que recoge Brod sobre este proyecto de Kafka, éste sería el tono que daría término y réplica a esta novela americana. Contraponiéndolo a *El proceso* y *El castillo,* novelas junto a las que *América* conforma lo que se ha dado en llamar «trilogía de la soledad», Kafka parece conservar entre sus certezas la ilusión de su juventud, que no resulta fácil de armonizar con el concepto en el que se apoya, la soledad.

Como hemos visto, la conciliación deseada por el escritor con lo inaccesible de la personalidad de su padre y del mundo de la mujer, origina una búsqueda que cristalizará en una cruel derrota. *América,* escrita entre 1912 y 1914 según algunos autores, refleja la desilusión de este choque monstruoso con lo que la literatura, al menos en la creencia de Kafka, podía evitar; si atendemos otras interpretaciones,

América, fruto de discontinuos períodos de concentración que Kafka dedica a la recreación de su fantasía en paisajes que le emocionan, más allá de las fronteras del imperio germano prusiano, expone un ideal de vida utópica que da lugar a numerosos relatos donde Kafka es político y ciudadano a la vez; en cualquier caso, el estricto horario de trabajo literario que Kafka se impone tras el fracaso de sus relaciones con Milena —escribir de noche, vivir de noche, evitar el día— induce a pensar que esta novela casi olvidada en lo que se refiere a comentarios de índole epistolar, sufrió numerosas correcciones de su autor que la convierten en la ambigua síntesis de la lucha kafkiana contra la abstracción. La huida, la emigración, solución que el escritor menciona de manera reiterada en sus cartas a Milena como parte de una vida distinta a la seguida —o sufrida— hasta entonces, adquiere categoría protagónica al margen de la omnipresente interioridad. El escritor y sus personajes se alejan de la influencia inmediata de su contexto, aunque no con acritud. La naturalidad con que en *América* se enuncia el abandono de las raíces no es, por esta razón, contraproducente, y todavía más al aparecer cuando su autor ya no se encuentra entre los vivos. *América,* escrita antes que *El proceso* y *El castillo*, o completada con posterioridad a la redacción de estas novelas, posee un tono cálido que no hace de la pureza un bastión forzado; de otra parte, aparece sin temor la inclinación de Kafka por la ironía y la sátira, que aportan al absurdo —como ámbito autónomo de la realidad, como objeto o conclusión crítica del escritor antes que como rasgo diferenciador de una corriente creativa— una perspectiva más amplia, por la cual Kafka descalifica el carácter redentor de sus ilusiones. Esto explicaría que el escritor se resista a confiar en sus proyectos, intuiciones y esperanzas, en cuanto previamente ya ha distinguido sus puntos más débiles y se ha reído de su propia locura, de la firmeza con que se apoya en ese delirio.

El análisis de *El castillo* realizado por Luis Izquierdo, que se funda en las opiniones de Herman Broch y Walter Benjamin, extrae tres puntos de acercamiento que suponen una evolución respecto a la relajación narrativa preponderante en los últimos años de la obra de Kafka, que son aplicables asimismo a la novela *América;* esta evolución se cifra en la soltura con que el escritor sabe prescindir de lo personal como único/último horizonte de su actividad literaria. Por lo dicho acerca de *El proceso* y su condena interior de una humillación que Kafka sufre cuando se dispone a retornar a la familia —y al judaísmo— y le lanzan a la cara las condiciones para ser admitido como miembro digno de la comunidad, esta modificación supera el valor de lo conceptual. Los tres puntos son: la incitación al comentario *casi automático,* la *complementariedad activa* del lector y un ritmo más reposado, que apunta soluciones viables a la tragedia que viven los personajes, favorecido por la narración.

Estos tres elementos son discutibles si analizamos la trayectoria literaria de Kafka. La fábula descansa en el fondo de *La metamorfosis* —un individuo, al despertar, descubre que se ha convertido en insecto— y crea, por la vía de lo fantástico, una aproximación forzada —y comentada— del ser extraño a la acción a un mundo donde se confunde lo real con lo imaginario y lo fantástico. Esta tendencia, considerada por Canetti y por Marthe Robert, es natural en el universo subterráneo de lo kafkiano, e integra ese estímulo al comentario, señalado por Izquierdo, con la complementariedad

activa, que el escritor preconiza en sus textos íntimos como en sus lecturas públicas y en sus reuniones con escritores amigos. Nos queda, en consecuencia, esa relajación de la locura narrativa de *El proceso,* que afecta también a *El castillo* junto con *América* y relatos como *En la colonia penitenciaria, La muralla china, Investigaciones de un perro, Un médico rural* o *Informe para una academia.*

Es cierto que, en lo que *El castillo* y *América* tienen de recapitulación o de empeño inútil que mira hacia el futuro, se produce una expansión crítica del escritor. Pero las soluciones son mecanismos que provienen del mundo exterior y que reiteran hasta el agotamiento la atmósfera engañosa que invade la respiración de los personajes de Kafka. Es lo que podríamos denominar, en el conjunto de su obra, la *tentación inútil* de la realidad. Tanto en *El castillo* como en *América,* esa tranquilidad se corresponde con el encantamiento que envuelve la prosa de Kafka. No es aparente esa especificación lenta que detiene a menudo a los personajes en rutas conducentes a un fin o a una salida, pero sí se verifica como un juego, más doloroso por cuanto tarda más en vislumbrarse la puerta cerrada de la fortaleza de la justicia o de la libertad, incrementando el desaliento del individuo para volver sobre sus pasos e iniciar otra vez la misma aventura. Las soluciones, por tanto, son oportunidades que el escritor se concede en su obra para expresar hasta qué punto es capaz de llegar la voluntad del individuo en su lucha contra la dispersión y la muerte. El ritmo ascendente de *El proceso* se corresponde con los ataques traicioneros de la burocracia —símbolo de la familia, de la comunidad que ejerce el rechazo de ese buen muchacho llamado Franz Kafka— contra el sujeto que, por descuido o por necesidad, se desentiende de los compromisos políticos y jurídicos del medio. A Joseph K. se le reprocha lo mismo que, por otro lado, se le exige. Es el momento en que Kafka le pregunta a Felice: «¿Quién soy yo?», y el período en el que con mayor intensidad Kafka busca un asidero cultural para definirse frente a la confusión, la distancia y el rechazo del padre. Como ha indicado Marthe Robert en *Acerca de Franz Kafka* y *Solo como Franz Kafka,* esta indefinición se observa en la autocensura de lo judío en su obra, que las teorías del misticismo judío del escritor y las que valoran como fundamental la influencia de la Cábala en sus escritos, han camuflado.

Esta censura alcanza su punto álgido en *América,* en otro mundo, allí donde el antisemitismo ambiental no es un elemento que el escritor pueda siquiera interiorizar. No existe, al tiempo que errar forma parte de su condición histórica, racial, y retrata al protagonista que Kafka no ha sido más que en la ficción. Este es otro de los elementos que separan *América* de *La metamorfosis, El castillo* o *El proceso:* en los personajes pesa una relación esencial con su creador. En la novela americana, la burla se devora a sí misma, arrasando el proyecto infantil de Kafka; en las demás, Kafka ha vivido realmente lo que cuenta, aunque no lo exprese mediante el realismo. Y la censura reduce al máximo los rasgos judíos de su autor: el apellido «Kafka» es reducido a su inicial, y afirma su soledad en la medida en que a veces no aparece ligado a un nombre. Tan sólo en lo que se plantea por revivir el trato que Herman Kafka dirige contra sus empleados —y que el escritor testimonia en su *Carta...*—, esa constante kafkiana de unirse a los humillados en su mundo literario, *América* podría considerarse vinculada a su biografía. En verdad, sólo está unida a su sueño.

El final de la huida

... y mi vida dura una noche

FRANZ KAFKA

La obsesión del escritor que separa la vida de su trabajo encontrará una réplica cruel: la muerte. Ese ángel acariciado con alegría y con temor al escribir alcanza a Kafka cuando acaba de cortar mediante un ruego sus lazos con Milena y, en la compañía de su hermana Ottla, se dispone a la aceptación de su peculiar disciplina. La enfermedad se agrava de forma imperceptible en un período ordenado en el que Kafka interviene en la existencia de los demás. Ya no es el confidente de sus sueños; actúa como consejero y guía de jóvenes que empiezan a comprender sus obras y sus actitudes. Kafka abandona Praga, ciudad que ama y que odia, poniendo la mirada en Berlín. En expresión de Marthe Robert, Kafka «quema» literariamente su ciudad natal y los años de sacrificio estéril que asedian sus recuerdos. Pero con su marcha el escritor consuma una despedida, cuyo atormentado principio se remonta a los primeros meses de amistad con Felice, que ya es —como ella y su familia deseaban— una mujer casada. Las breves huidas de Praga desembocaban indefectiblemente en Berlín. Pero ahora el propósito del escritor es afincarse con carácter definitivo en esa ciudad, a la que quiere arrancar el sentimiento fortalecedor que siempre le ha provocado.

Esta decisión —no hemos de olvidar que la mayor parte de la obra de Kafka ha sido escrita en alemán, a pesar del interés que en el escritor despertase la cultura yiddish— se apoya en una figura femenina: Dora Dymant, a la que conocerá seis meses antes de morir en la colonia del Hogar Popular judío de Berlín. Wagenbach y Brod recuerdan con entusiasmo el momento en que su amigo disfruta de una relación que remansa sus inquietudes y miedos, al tiempo que le ofrece un hogar, en Steglitz, donde las necesidades han de ser satisfechas por medio de la invención y la colaboración. En las cartas de ese período que Kafka escribe a sus amigos casi repite una afirmación, tras una minuciosa descripción de su pequeño y nuevo mundo: «Es hermoso.» Vuelve a escribir relatos en los que incrementa una densidad que nace y se pierde en el propio relato, acudiendo con frecuencia a parábolas y fábulas. Kafka ha abandonado, también a punto de terminar, la novela *El castillo* y concentra sus energías en *La construcción.*

La concepción de estas narraciones, así como su temática, subrayan una característica importante en la obra del escritor checo: el carácter de *ensayo* de la mayoría de sus textos, el interés cambiante por todos los géneros (incluso por el teatro, como comprobamos por el drama incompleto titulado «El guardián de la cripta»), que Kafka no se preocupa en dilucidar con una explicación teórica. A este elemento ha de añadirse una consideración muy concreta de Elías Canetti, y que tiene su raíz en los años en que Kafka pide por primera vez a Felice su mano en matrimonio: la relación de fondo que une la literatura de Kafka con la literatura china. Desde otra perspectiva, y sobre la base de que Kafka busca transmitir una lección moral desde lo general a lo concreto, las observaciones de Marthe Robert sobre este aspecto señalan la naturaleza «judía» de esta orientación de los escritos kafkianos, cuya trascendencia no ha de ser

sobrevalorada; Kafka, seguidor de no pocos maestros de la literatura universal, trataba de imitar en su obra todo aquello que había influido en su manera de ver el mundo.

Las dos teorías son verosímiles, pero quizá se ajuste más a la realidad la apuntada por Canetti, no sólo por la influencia del volumen de *Historias chinas de fantasmas y amor,* de Martin Buber, sino por otras lecturas de la misma idiosincrasia, entre las que destaca una antología de poesía lírica china, traducida por Hans Heilmann, que Kafka asalta para dirigirse a Felice, pues gozan de su admiración y mantienen esa naturalidad interrogante de los misterios que implican a los seres humanos en la expresión delicada de sus sentimientos. En el caso de Marthe Robert, su opinión es casi una consecuencia metodológica acorde con su preocupación fundamental: la afirmación y la negación de lo judío en Franz Kafka. Es evidente que Kafka no es un escritor chino, en lo que afecta al tema de la nacionalidad, aunque su temática y las formas en que acepta el desafío de ciertos problemas sí se correspondan con las de los autores chinos, en particular, y orientales, en general, por la manera tangencial que Kafka adopta en la conclusión de algunas de sus obras, y que revela un influjo taoísta, budista o confucionista. No es preciso escarbar entre los numerosos relatos cortos en los que sobresale este rasgo religioso y cultural. Basta la lectura de *La metamorfosis* para entender que, si bien Kafka asimila una transformación que denuncia las condiciones existenciales de un sometido, humillado o desaparecido, el proceso también señala una reencarnación reveladora y parabólica. Sea como fuere, no hemos de perder de vista la significación del apellido «Kafka» al abordar este tema. El significado hace referencia a un pájaro. La concepción literaria del escritor checo, tendente al misterio personal, a situarse en la frágil línea de separación entre el ser y el no ser, se identifica de inmediato con los animales. Y de ahí que, estimulado acaso por una tradición cultural o por una fascinación casi religiosa, conocida como la judía o extraña como la china, Kafka recurra en numerosos relatos a la actuación de los animales para recalcar fallos o crisis humanos, de los que se desprende una enseñanza rayana en el reproche y la burla. La inferioridad de los humillados se rebela contra el mundo de la verticalidad y la superioridad. Sobre este punto podrían citarse incontables anécdotas que Kafka aprovechara en sus obras al objeto de subrayar un determinado contenido; su atención por las reacciones de su perro han sido examinadas con detenimiento, al igual que su preferencia por el carácter simbólico de los topos, los ratones y los monos. Pero las fábulas no representan el género esencial por el que surge el universo kafkiano desde la oscuridad absoluta de la confusión. Kafka conforma con su trabajo una inmensa metáfora acerca de la existencia del ser humano, y se anticipa en sus consideraciones exentas de fe o de ideología —a pesar de frecuentar locales socialistas y charlas de grupos libertarios en su juventud— a la irrupción de esa pesadilla lúgubre en la realidad. Con anterioridad, Gustav Meyrink, a caballo entre la novelística gótica y el expresionismo, había realizado una labor en un tono similar. Pero Kafka no se detiene en las formas que le proporciona su locura, y así vemos cómo su obra se plantea preguntas a las que la filosofía de su época no presta atención y que los pensadores analizarían aproximándose con pasión a la literatura.

La metáfora alude al poder, y es en este ámbito donde los escritos de Kafka encuentran su más pleno y vehemente significado. Deleuze, Guattari, e incluso Canetti



Casa de Jakob Kafka, abuelo de Franz.

han acuñado la fórmula «animalidad del poder» a fin de retratar el fondo de la angustia del individuo sojuzgado por un sistema que, sin motivos y explotando el anonimato, pretende su eliminación. También de esta animalidad aleccionadora nace la preocupación, irrenunciable en Kafka, por los instrumentos legales mediante los que se manifiesta ese poder, ese abuso de poder establecido en realidad: las leyes, las escalas sociales, las posiciones familiares de predominio, los oficios... El principio, como vemos, es fácilmente generalizable.

En la vida y en la obra de autores tan opuestos a Kafka, y que acusan la influencia de la cultura oriental, dentro y apartados también del ámbito de la literatura germana —Schopenhauer, Nietzsche, Camus, Orwell, Lovecraft...— destaca esta consideración del poder como «animalidad» destructiva de la sociedad y de su elemento primario, el individuo. Kafka llega a la conclusión de que la sociedad no puede superar su decadencia espiritual y social si no respeta al individuo desde los sótanos de la existencia, desde una estimación previa al nacimiento. Su repudio de una descendencia supuesta que en un momento determinado pueda reprocharle lo que él plantea con toda sinceridad a su padre mediante el ejercicio de un oficio que escapa a su comprensión y, sobre todo, a su control, no es una actitud generada por su cobardía física y psicológica. En la reproducción de un sistema considerado lógico, natural, que se exterioriza por la agresión y el daño —y éstos son fenómenos complementarios para el escritor checo— reside el punto más débil de la sociedad. Y Kafka se dirige contra este área desde la fuerza de su individualidad. No es por ello extraño que el

conjunto de la obra de Kafka, en su amplitud secretamente insurgente, constituya —como nos recordaba Alfred Döblin— un informe sobre la vida en el que muy pocos detalles resultan de la invención. Tampoco de estas consideraciones puede marginarse el papel de los valores en la obra de Kafka.

Partiendo de la clara preferencia del escritor por las manifestaciones concretas de los individuos en sus relaciones habituales, los actos, los valores importan en su obra por la ausencia de una reivindicación teórica o doctrinaria en el fondo de su rebeldía indecisa o en las sombras de su condición de víctima inocente y desvalida. Kafka vive en un mundo donde las ideologías han perdido su poder taumatúrgico. Y si bien Kafka podía instrumentar su origen judío en sus relatos y novelas para congraciarse con aquellos que le repudiaban por sus dudas y su escepticismo, no lo hizo; sus personajes, antes que recordarnos la condena milenaria del pueblo hebreo, nos presentan, con una asombrosa precisión —tan asombrosa como las sugerencias que provoca la pulcritud de su lenguaje—, al ser humano de una época convulsa por el sentimiento de culpa que provoca una guerra y por la cotidianeidad de la angustia. Kafka, rescatando de las nebulosas de su terrible sueño de verdad los signos más evidentes de la conciencia golpeada por el sufrimiento, fenómeno constante en el decurso de la historia, perfila los efectos colectivos de ese sufrimiento cuando deje de ser un sueño individual. Esto es lo que Camus, recogiendo la herencia ética y existencial de Kafka, ha denominado «fronteras del pensamiento humano», en el permanente choque entre lo bello y lo monstruoso, lo natural y lo fantástico, aspectos de una sola realidad, que Kafka considera preciso trascender o acaso experimentar. El escritor checo procura al fin comunicarnos —o someternos— ese enfrentamiento irrenunciable entre el individuo y las lecciones de un mundo que parece agotarse en la monotonía. Ese enfrentamiento y ese sometimiento —o su evidencia, siguiendo la observación de Benjamin— son los que mejor nos hablan de la *animalidad* de todo poder.

Sin consideramos la humillación la figura más leal con este ánimo literario y humano de Kafka, nos resulta obligado retornar a los indicios más o menos ocultos de *El proceso*. En varias cartas que Kafka dirige a Grete Bloch, vuelve en varias ocasiones a una sensación destructiva, cuya paternidad atribuye a la indiferencia de Felice, que él pretendía vencer a toda costa. Sus intentonas fueron vanas, lo cual agrava ese retroceder del enamorado que quiere imponerse sobre el silencio que mantiene en contra suya la reserva de Felice. El escritor recuerda que se siente agraviado por esta actitud inesperada, rebajado. Y recuerda también que en ese instante pensó que era despreciado *como un perro;* esta frase cierra *El proceso*, acompañada de una meditación en la que se condensa toda la tragedia que rodea la ejecución de K., una ejecución pública y ejemplificadora, aunque se realice en las afueras de la ciudad. «¡Como un perro! —se dijo, cual si la vergüenza debiera sobrevivirle.» Kafka abonima de esa imagen de sí mismo que no le parece únicamente un capítulo de su memoria. Ello nos permite interpretar la negación radical del dolor en su obra, dotado en el ser humano de un valor como medio de comunicación o fundamento y riesgo de la pasividad. Kafka ha muerto muchas veces por admitir sus propias concesiones a personas que creía más valiosas y más fuertes que él, antes de ser aniquilado por su desapego y su enfermedad.

Con Dora parece que ha llegado al fin la oportunidad tan esperada de apoyarse en un entendimiento humano —tarea imposible, según escribiera Kafka en su diario, que sólo le correspondería a Dios—, en una mujer, para decir basta a ese combate entre el arte y el terror, por el que se disipa hasta el más humilde de los instintos vitales. «Demasiado tarde», comentará Brod. Dora es, a la vez que una amiga comprensiva y de paciencia singular, una mujer que se opone también a la tradición moral judía de sometimiento y que colabora con el escritor en la defensa de la independencia que les une. Kafka vuelve a escribir con un entusiasmo sólo obstaculizado por la tuberculosis. *Una mujercita* y *La construcción de la muralla china* son textos pertenecientes a esa época. Dora llena con su temperamento el sufrimiento de su amigo con una ilusión que los amigos de Kafka notan de inmediato. Kafka se burla de las molestias que le ocasiona la enfermedad y piensa en el futuro. Dora devuelve a la infancia y a una cierta alegría al escritor en los últimos meses de su existencia. Su falta de prejuicios culturales y su claro interés por el ser humano, antes que por el escritor que ha adquirido en determinados círculos una reputación literaria, explican que Kafka recobre junto a ella una ilusión por vivir que brota de su ser con la espontaneidad con que Dora le ayuda.

Por desgracia, es tarde. Para Dora es evidente la soledad de Franz, aunque no sea un sentimiento compasivo el que le vincule a él. A los pocos meses de conocerse, varios amigos de Kafka le trasladan de nuevo a Praga, a la casa de sus padres. Los frecuentes accesos de fiebre, y la gravedad de sus dolores y molestias anuncian lo peor. Más tarde, Dora y el doctor Klopstock lo trasladan a una clínica vienesa, donde la situación de Kafka empeora. Se impone un nuevo desplazamiento, a un sanatorio de Kierling en esta ocasión, donde Kafka se recupera parcialmente, pues no puede hablar.

La tuberculosis se ha apoderado de su laringe, y aun así, Kafka expresa a Dora su deseo de formalizar su situación. Quiere casarse con ella. Participa esta intención a Brod en una de sus visitas, lo que permite a éste pensar que junto a Dora, Kafka «habría sabido vivir». Poco después, los dolores de Kafka se recrudecen y es preciso inyectarle morfina. Ni Dora Dymant ni Robert Klopstock le abandonan. Como Kafka dijera en su última carta a sus padres, antes de ser internado en el sanatorio de Kierling, «todo está en sus mejores comienzos»... Tras una sobresaltada agonía, Kafka muere el 3 de junio de 1924. Pero su aventura literaria no ha muerto. Y aparecerá con el transcurso de los años y la recuperación de su obra, que ha destinado al fuego, como estipula en su testamento, encargando a Brod de tan difícil labor, más unida a la vida como la enseñanza desesperada de un genio fugado de una pesadilla infinita. El geniecillo, en su insignificancia, no comprende el universo que ha descubierto hundiéndose en la oscuridad; tiene miedo de lo que le depara esa nueva experiencia, y lo expresa con un lenguaje cuya pulcritud sugerente supone su mayor riqueza, en los inicios de una espera eterna a la que bien se puede calificar de ciega. Mas el genio que se convierte en escritor y renuncia a su patria de tinieblas, torturas y condenas no es ya un animal. Nos lo dice la confesión de su miedo cuando se marcha la noche...

FRANCISCO J. SATUÉ
Pañería, 38, 2.º
MADRID-17