

SIN EMBARGO, KAFKA

Roberto Vivero

Nexofia



la torre del Virrey
instituto de estudios culturales avanzados

SIN EMBARGO, KAFKA

Roberto Vivero

Nexofia



la torre del Virrey
instituto de estudios culturales avanzados

Edita:
Instituto de Estudios Culturales Avanzados
La Torre del Virrey

NEXOFÍA, LIBROS ELECTRÓNICOS DE LA TORRE DEL VIRREY,
Colección dirigida por Esmeralda Balaguer García

Apartado de Correos 255
46183 l'Eliana (Valencia), España

<<http://www.latorredelvirrey.es/nexofia>>
<info@latorredelvirrey.es>

Diseño y Maquetación:
Esmeralda Balaguer García
(según idea original de Andreu Moreno)

ISBN: 978-84-09-01217-6

NOTA

1. APROXIMACIONES

1.1. Franz Kafka o San Garta: Una lectura de <i>Zauberreich der Liebe</i>	6
1.2. ¡Usted también puede interpretar a Kafka!	38
1.3. Laß die Deutungen!, dijo un tal K., agrimensor	48
1.4. Kafka y el genio temible	59
1.5. El topo de Kafka	62
1.6. Kafka, también judío	64
1.7. Kafka, Weininger, la mujer y la creación	70
1.8. Kafka y Kleist	75
1.9. ¡Porno! ¡Culos, tetas y Kafka!	77

2. MEMORANDO

2.1. Benjamin y Kafka se iluminan	91
2.2. Bataille-Kafka: Y seréis como niños	99
2.3. Camus-Kafka: Hojas perennes	102
2.4. Marthe Robert ensaya, interpreta	105

2.5. Kafka, por Ritchie Robertson. Breve, todo: no necesita más	108
2.6. Kafka: Adorno	112
2.7. Kafkas Bibliothek	117
3. FICCIONES KAFKA	
3.1. Hermann y unos vástagos	121
3.2. De muñecas y adultos	126
3.3. Kafka fue al cine, y también fue en moto	131
3.4. Kafka, la ley, el derecho y el revés	134
3.5. Kafka ilustrado	141
3.6. Dibujos de Kafka	145
3.7. Komik Kafka: Kaka de la vaka	146

NOTA

Los textos aquí recogidos fueron pensados y escritos para el blog *Sin embargo* (abril del 2010-mayo del 2013), empezado junto con Pilar Moure.

El blog no tenía metas ni intenciones, salvo, quizá, leer e invitar a leer. El tono que en ese momento elegí para escribir los textos era afilado o, incluso, muy afilado, lo que no obedecía a una intención crítica y censora, sino que era, simplemente, un ejercicio estilístico.

Se ha aprovechado la presente recopilación y publicación para corregir errores, pero en general se ha mantenido lo allí publicado con el fin de conservar, en la medida de lo posible, la viveza de aquel medio.

Deseo expresar mi agradecimiento a Pilar Moure por su generoso e inteligente tiempo dedicado a *Sin embargo*, a Antonio Gude por su incondicional presencia lectora en el blog durante su redacción, a Esmeralda Balaguer por su atento trabajo de edición para Nexofía y a Antonio Lastra por tantas y tantas cosas.

1

APROXIMACIONES

1.1. FRANZ KAFKA O SAN GARTA: UNA LECTURA DE *ZAUBERREICH DER LIEBE*¹

Hace casi ochenta años, Max Brod escribió la primera biografía de Kafka en loor de santidad, y pasado casi un siglo todavía sigue en pie ese monumento, o simple estatua, bien para adorarlo, bien para refutarlo. En cualquier caso, es imposible obviarlo, aunque solo sea para poder comprender la historia de la crítica, la exégesis y la recepción de la obra de Kafka, así como su vida, para muchos fatídicamente embrolladas a pesar de (y a veces debido a) que Kafka dejó dicho que él era Literatura.

De lo que aquí se trata es de investigar por qué, si la obra biográfica y literaria de Max Brod sobre Kafka resulta tan sospechosa e incluso inverosímil, resulta casi imposible desembarazarse de ella. Se trata, en suma, de preguntarse si en la inverosímil, y en muchos aspectos

¹ Publicado, con ligeras modificaciones, en la revista *Observaciones Filosóficas*, 16 (2013)

perniciosa, visión de Kafka por parte de Brod reside algo, si no bastante, de verdad. El auténtico problema de fondo radica en cómo expurgar de esta visión de Kafka al propio Max Brod. Se parte, por lo tanto, de la hipótesis de que Brod o no mentía o se engañaba y de que muy a menudo a Max Brod se le ha utilizado como cabeza de turco por lo que otros después de él hicieron, y como chivo expiatorio para, en el fondo, hacer lo que cada uno quería. Lo que no significa, en ningún caso, que Max Brod fuese una víctima, pues aun siendo una víctima lo sería de sí mismo y con eso habría conseguido sus objetivos: forjar una imagen concreta de Kafka y dar a conocer sus obras y ¿quizá algo más? ¿Tal vez entre sus objetivos estaba él mismo y sus opiniones —y estas no precisamente sobre literatura?

HACIA LA FICCIÓN-KAFKA

¿Cómo lo consiguió? Nadie le niega a Brod su dedicación, incluso su devoción. Pero, ¿cómo lo hizo? En 1937 se publicó su biografía² de Kafka, la obra que para muchos es el comienzo de la tergiversación. Pero Brod no oculta que ya en 1928 había comenzado su trabajo con una novela: *Zauberreich der Liebe*.³ Es aquí donde se gesta esa mezcla de verdad y mentira que es la ficción: en concreto, la ficción-Kafka de Max Brod.

En la biografía de Kafka leemos: «En mi novela *País encantado del amor* puse en la figura de Richard Garta mucho de lo que Kafka me dejó en el corazón» (B 66). Brod nos recuerda, además, que escribió la novela cuatro años después de la muerte de su amigo. Su objetivo al escribir esta novela, nos aclara, fue doble: hacer que

2 Las citas de la biografía están extraídas de MAX BROD, *Kafka*, trad. de Carlos F. Grieben, Alianza, Madrid, 1974. (A continuación, las referencias a esta obra aparecerán con la sigla B seguida de la página correspondiente).

3 Las citas están tomadas de la siguiente edición: MAX BROD, *Zauberreich der Liebe*, Paul Zsolnay Verlag, Berlín, 1928. (En adelante, aparecerá con la sigla Z seguida del número de página.)

Kafka siguiese vivo (bajo palio literario, en forma épica), y conseguir que Kafka siguiese acompañando, aconsejando y sirviendo de guía a Brod como lo había hecho en vida. También nos revela que la obra fue mal acogida o, mejor dicho, incomprendida por parte de los lectores, sobre todo debido a la pobre imagen que daba de su amigo. Brod se defiende ahora trazando un temerario, si no escalofriante, paralelismo entre lo que había hecho con Kafka en su novela y lo que Platón había hecho con Sócrates en sus diálogos.

No me encontraba a la sazón —cuatro años después de su muerte— en condiciones de escribir una biografía objetiva de Kafka. Solo ahora, transcurridos nueve años más, es decir, trece años después de la catástrofe, puedo disponerme a ello. Pero por ese entonces vivía, literalmente, con el amigo inolvidable, aún estaba él conmigo, presente siempre, en el sentido más verdadero de la palabra; sabía con exactitud qué me habría dicho frente a tal o cual situación, cómo hubiera juzgado los sucesos que me atañían; le preguntaba y podía responderme a mí mismo en su nombre. De allí nació la necesidad de reencarnar al amigo incomparable en una creación viva, no en un estudio histórico en que se reunieran y coordinaran penosamente unos datos, sino en una figura épica. Creándolo de ese modo, lo reencarnaría para mí mismo. Mientras viví en la preparación de aquel libro, Kafka no había muerto para mí, volvía a hablar conmigo, volvía a inmiscuirse fructíferamente en mi vida (se hallará que todo el desarrollo de esta novela obedece a tal fin). Así como se acostumbra a mal entender todo, así también eso fue mal entendido; se lo encontró raro y hasta incompatible con el respeto debido a

Kafka. Sin duda, no se recordaría que Platón se negó durante toda su vida, de manera análoga, si bien mucho más completa, a considerar muerto a su maestro Sócrates; consideró que seguía viviendo junto a él, pensando con él, yendo con él por el camino, y lo realizó convirtiendo a Sócrates en el héroe de casi todos los diálogos que escribió después de la muerte de aquél (B 66-7).

Brod no tiene reparo en reproducir en la biografía páginas enteras de la novela para describir «la pequeña habitación de Kafka en la casa paterna (*Zeltnergasse*) [...] Lo he descrito en mi novela *Zauberreich der Liebe*, donde Kafka aparece bajo el nombre de Richard Garta» (B 56); para describir cómo Garta/Kafka «inculcaba sus autores favoritos» (B 67-8); y para relatar la visita en común a Weimar, «repito aquí como complemento el pasaje correspondiente de mi *País encantado del amor*» (B 120), que en la novela dura un mes y en la realidad fue de poco más de una semana (B 121-2).

Todo esto son valiosas claves para entender *Zauberreich*, es decir, para entender a Max Brod y para tratar de analizar por qué triunfó su imagen de Kafka. En primer lugar, llama la atención que los fragmentos de la novela seleccionados por Brod son de carácter y valor biográfico. Obviamente, se dirá, pues los acoge una biografía. Pero precisamente en lo obvio se nos puede escapar el hecho evidente de que en la novela se nos describe a Kafka y, por lo tanto, posee una importancia documental. Cabe recordar en este momento lo que Mark H. Gelber escribe en su ensayo «Max Brod's Zionist Writings»:⁴

4 Las citas pertenecen al texto que puede descargarse en <http://leobaeck.oxfordjournals.org/content/33/1/437.full.pdf+html?sid=40651ce1-9649-4866-a230-e947ab696210>

Nonetheless, Brod's Zionist interpretation of Kafka has been sharply criticized over the years, although in response, this interpretation has also found several staunch defenders, especially among those who knew Kafka or Brod well, for example, Schalom Ben-Chorin (p. 437).

Porque esto nos recuerda que al fin y al cabo todos, tanto los expertos como los neófitos, no hemos conocido ni a Kafka ni a Brod, y esto es importante no olvidarlo, y, por lo tanto, no deja de tener relevancia, por justa, la afirmación de Max Brod: «La biografía de Kafka que conserva en la memoria nuestro círculo debe añadirse a sus escritos y reclama su inclusión en el juicio total» (B 43).

Así pues, si no queremos quedarnos con la interpretación que Brod hace de Kafka, por no decir de su obra, sí podemos prestar atención a los datos que nos ofrece. Algo que, por otra parte, ha hecho un estudioso tan serio y sobrio como Ritchie Robertson, por ejemplo. Hemos de pensar que la interpretación parte de la realidad.

En segundo lugar, Max Brod, con más valor que vergüenza, compara lo que él hizo en su novela con lo que Platón hizo en sus diálogos. Dejando a un lado la osadía o desfachatez, lo que nos quiere decir es que, como ya sabemos, el Sócrates de Platón es eso: el Sócrates de Platón, y el Kafka de Brod es también eso: el Kafka de Brod, quien se vale de su difunto amigo para seguir hablando consigo mismo a través de él. En esta ocasión, Brod no engaña a nadie. Y la coherencia es extrema: lo que Max Brod hace al escribir la novela (e incluso la biografía) es lo que su álter ego en la novela, Christof, hace con el álter ego de Kafka, Richard Garta.

Esta comparación nos pone sobre la pista de qué clase de obra es la novela. Desde luego, no una obra de literatura pura y dura (y más adelante se dirá algo sobre

su calidad literaria), sino un ejercicio intelectual bajo una forma artística. La novela no es literatura, ni siquiera mala literatura (si a este oxímoron le correspondiese algo en la realidad).

A este respecto, podemos aventurarnos a afirmar que precisamente el error que cometió Janouch al escribir sus (apócrifos) recuerdos de Kafka, a quien honradamente llama «mi doctor Kafka», fue intentar hacer pasar por absolutamente verídicas las conversaciones de su libro. Si se hubiese acogido a la ficción, y teniendo en cuenta que su obra sí es un diálogo, tal vez hoy en día no se habría desechado como fuente fidedigna de información por parte de los expertos (aunque todavía Margot Norris lo cita para apoyar sus tesis), y bien habría podido quedarse con la platónica comparación de Max Brod.

Y, en tercer lugar, lo que queda claro es que en toda esta historia tal vez de lo que realmente se trata es de desenredar el binomio Kafka-Brod, es decir: se trata de saber quién es Brod en todo cuanto escribe, lo que incluye no solo lo que dice sobre Kafka y su obra, sino la obra misma de Kafka. Esta labor ha de realizarse sin la acritud que en el pasado se empleó en su contra. De hecho, se podría resumir la historia de la recepción crítica de Kafka a través de la actitud hacia Max Brod como hilo conductor: así, habría una primera fase «de Brod», una segunda «contra Brod», una tercera «a pesar de Brod», y la última, actual, «con Brod». Es lo que parece dar a entender Ritchie Robertson, entre otros, cuando escribe un ensayo titulado «The Creative Dialogue between Brod and Kafka»,⁵ y lo defiende Clayton Koelb al afirmar que no es posible entender al Kafka del siglo xx sin Brod.

⁵ *Kafka, Zionism, and Beyond*, ed. de M. H. Gelber, Niemeyer Verlag, Tubinga, 2004. En esta misma obra, Mark H. Gelber escribe «The Image of Kafka in Brod's *Zauberreich der Liebe* and its Zionist Implications».

¿Cómo se refleja todo esto en la novela de Max Brod? Porque *Zauberreich der Liebe* inaugura la manera de hacer las cosas que siempre caracterizó a su autor.

ZAUBERREICH DER LIEBE

Salvo que directamente se tache a Max Brod de mentiroso contumaz, habrá que reconocer que la novela contiene información sobre Kafka con valor documental. (Y, en caso de duda, siempre se puede recurrir a las descripciones que de Kafka han dejado escritas otros conocidos suyos). Así, Brod nos informa de cómo era la habitación de Kafka; nos dice que cuando Kafka quería mostrar su repulsión por algo utilizaba las palabras «*abscheulich*» (Z 32) y «*unrein*» (Z 392); nos habla de sus lecturas; insiste en que mientras para los demás siempre tenía una gran capacidad de comprensión, consigo mismo era inexorable; nos habla de «*seiner Haltung, seinem gütig gesorgten und doch unbestechlich ersten Bild*» (Z 32); que evitaba las generalizaciones y que su inteligencia era analítica; nos lo describe una tarde de otoño en su habitación:

Trotz der Kälter trägt Garta keinen Hausrock, keine Weste, nur Hosen, warme Schuhe; das leichte Hemd ist tief geöffnet, man sieht die erschreckend mageren Rippen, deren Farbton (wie aus dunkelgelbem Holze geschnitzt) an die vielen Sonnenbäder denken läßt (Z 93);

nos habla de su manera de ser (Z 63); funde en una descripción lo físico y lo moral («Garta, der schlanke hochgewachsene Mensch, schwach, empfindlichste Nerven, will kein Einsiedler sein [...] Nur kein Parasitentum» (Z 90-1)); e incluso cita el diario de Kafka (Z 161).

Para no hacer esta lista demasiado prolija, añadimos que también se mencionan la natación, la jardinería, la carpintería, la impuntualidad de Kafka, su gusto por las paradojas, su quedarse profundizando y profundizando en un único detalle, y su deseo de llegar a llevar una vida lo más natural, digna y fructífera posible. Todo esto pudo corroborarse como auténtico una vez que salieron a la luz los diarios, las cartas y las impresiones de amigos y conocidos de Kafka.

Si pensamos que Kafka conoció a Felice en 1912, podemos decir que estamos a un siglo de distancia del mundo en el que vivió Kafka, y para muchos ese mundo resulta tan desconocido como, o incluso menos que, por decirlo de alguna manera, la actual vida en el interior de la selva amazónica. De ahí que también posea valor documental lo que en la novela se dice de la situación histórico-social del momento: la Gran Guerra, la caída del Imperio Austrohúngaro, la vida en Praga para un judío alemán, el odio a sí mismos de los judíos «asimilados», la relación con Alemania y con la lengua alemana, los movimientos nacionalistas (incluido el sionismo), Palestina como proyecto espiritual, cultural y político, etc.

A esta clara información se añade otra que sin caer todavía en la mitografía va empañando la realidad. Por ejemplo, cuando en la novela habla de Felice y de Dora. El noviazgo con Felice es pura imaginación (Z 154-163), pero es Felice, sí, aunque se nos presente así: «Er hatte sich in ein außerordentlich schönes Mädchen ausvornehmer Familie verliebt [...] Garta liebte das schöne stolze Mädchen mit großer Leidenschaftlichkeit» (Z 154-5).⁶ El padre de la joven llega a decir que Garta

⁶ Si a alguien de verdad intentó mistificar Max Brod fue a Felice Bauer, una mistificación que sobrepasaba, como en esta cita, la ficción para entrar en el terreno de la mentira. Nahum N. Glatzer, quien conoció a Felice cuando esta viajó a Nueva York para vender las cartas de Kafka, la describe así en sus *Memorias*: «Quedé impactado por la fealdad de su rostro y la ordinariez de su expresión, y no podía imaginar que de joven resultase atractiva, por mucho que ayude el mero hecho de ser joven.

Bueno, K. debió de darse cuenta, pues al recordar la primera vez que la vio (en casa de Brod), le pareció una *Dienstmädchen*, una frase que Brod intentó eliminar de la primera edición alemana de los *Diarios* (que él editó). Se excitó mucho cuando cambió la conversación y se habló de la grandeza de F. K. *Mein Franz war ein Heiliger* (Mi Franz era un santo), dijo varias veces, y luego preguntó por el paradero actual de Odradek, olvidando que se trata de una figura imaginaria en un cuento» (NAHUM N. GLATZER, *The Memoirs of Nahum N. Glatzer*, ed. de Michael Fishbane y Judith Glatzer Wechsler, Hebrew Union College Press, Cincinnati, 1997, p. 98. La traducción es mía). Gracias a Glatzer, sabemos, por lo tanto, que no solo Brod pensaba que Kafka era un santo. Así es como describe Kafka su primer encuentro con Felice en 1912: «La señorita Felice Bauer. Cuando llegué a casa de Brod el 13 de agosto ella estaba sentada a la mesa y, sin embargo, me pareció una criada. No tuve la más mínima curiosidad por saber quién era, pero enseguida me entendí con ella. Cara larga, huesuda, que mostraba abiertamente su vacío. Cuello desnudo. Blusa puesta con desaliño [...] Nariz casi rota. Pelo rubio, algo lacio, nada atractivo, barbilla robusta. Mientras me sentaba la miré por vez primera con más detenimiento; cuando estuve sentado ya tenía un juicio inquebrantable» (FRANZ KAFKA, *Diarios*, trad. de Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual, Debolsillo, Barcelona, 2010, p. 277). Sobre la primera edición en inglés de los diarios de Kafka, cuenta Nahm N. Glatzer: «El siempre alerta, desconfiado y circunspecto Salman Schocken, antes de que estallase la guerra había prevenido a Brod para que depositase los manuscritos de Kafka con los suyos, los de Schocken, en la caja fuerte a prueba de fuego que tenía en su biblioteca; la llave la tendría Brod. Pero en algún momento entre que se dejaron los manuscritos en la caja fuerte y la entrega de la llave, Schocken fotografió rápidamente aquel material. De manera que los editores de Nueva York tenían a su disposición tanto la versión de Brod de los diarios como una fiel fotografía del original de Kafka. Lo que probablemente era una manera de actuar carente de ética (la fotografía no autorizada de los manuscritos de Kafka) pronto se convirtió en una inestimable ayuda con respecto a la fidelidad a la obra de Kafka y a la exactitud editorial. Porque, de hecho, Brod no solo había ajustado la puntuación y la ortografía al uso del momento, además de haber transcrito los nombres checos, sino que había realizado cambios en el texto con el fin de salvaguardar la reputación de Kafka y preservar su grandeza» (NAHUM N. GLATZER, *op. cit.*, pp. 92-93). Para terminar, otra cita, de mediados de 1915, de los *Diarios*: «Reflexión sobre la relación de los otros conmigo. Por muy poca cosa que yo sea, no hay nadie aquí que me comprenda totalmente. Tener a alguien que me comprendiera así, acaso una mujer, significaría tener apoyo en todos los aspectos, tener a Dios. Otlla (una de sus hermanas) comprende algunas cosas, incluso muchas, Max (Brod), Felix, algunas, otros como E. solo comprenden cosas aisladas, pero estas con una intensidad odiosa; Felice quizá no comprende nada, lo cual plantea, desde luego, una situación muy

es un «*Säulenheiliger*» (Z 156), lo que quizá hasta puede haber ocurrido. En cualquier caso, ni siquiera recurrir a la libertad creativa del novelista tiene sentido, pues todo este pequeño capítulo carece de relevancia en la obra. Max Brod ocultó durante años la identidad de Felice bajo una simple F., y en la novela la hace desaparecer por completo, aunque ahí está. Y también está Dora, y Dora también puede verse como otro caso de mistificación galopante. En la novela, Garta conoce, el último año de su vida, a una «wunderbares Mädchen» (Z 162), la ideal para hacerle feliz, pues coincidía con él «in Übereinstimmung mit seinen unnachgiebigen Ideen von Leben, Arbeit, Gott und Liebe» (Z 162). Aquí y así empieza el «mito Dora», crucial para el desarrollo de la ficción-Kafka.

Es más, el papel del mito en el caso de Dora es doble. Por una parte, se hizo de ella un mito: el mito de la mujer perfecta para Kafka. Y, por otra parte, ella misma contribuyó a hacer de Kafka un mito. Según el mito, Dora era la perfecta mujer para Kafka básicamente porque era judía, sabía hebreo y estaba dispuesta a irse con él a Palestina. Porque si el mito de Kafka supone, en esencia, hacer de él un santo y un profeta, es decir, si el mito es de naturaleza religiosa, y teniendo en cuenta que Kafka no era cristiano ni musulmán, habrá que concluir que este mito es de origen judío, de ahí que de todas las mujeres que pasaron por la vida de Kafka, Dora sea la mujer perfecta para el mito:

und das denn auch wirklich unter fröhlich aufopferungsvollem, stets hoffnungssicheren Pflegedienst in ihm einem entschlossenen Willen zur Genesung (oder da war es schon zu spät) zu werden verstand (Z162).

especial, dado que hay una relación innegable de intimidad. A veces creí que ella me comprendía sin saberlo [...]» (*Diarios, op. cit.*, pp. 443-4).

Felice también dijo de Kafka que era un santo, pero Felice nunca fue un mito, a pesar de ser judía, quizá porque nunca tuvo la menor intención de hacer de Kafka un santo. Y en la novela, como en la biografía, ni se menciona a Milena, cristiana y pseudointelectual, y mito elevado a los altares por las feministas. Se diría que todo lo que tiene que ver con Kafka termina en mito, y que cansan más estos mitos parasitarios que la ficción-Kafka.⁷

El papel de Dora es tanto o más importante que el de Brod. En una carta escrita a Brod en 1949, decía que Kafka quería hacer aliyá e ir a Israel. Lo cierto es que ya en 1912 Kafka le había propuesto a Felice un viaje a Palestina. Que la idea le atraía, parece irrefutable. Por qué le atraía, no está tan claro. Y, en cualquier caso, lo que sí sabemos es que lo que hizo Kafka fue más bien la yeridá soñada de vivir en Berlín (algo que en su momento esperaba conseguir con la ayuda de Felice, como dice en sus diarios). En efecto, Dora y Kafka hablaban de trabajar en Palestina, como tantas otras jóvenes parejas de la época habían hecho, regentando un restaurante: Dora cocinaría y Kafka sería camarero. Ahora bien, no solamente Dora no sabía cocinar, sino que, quizá más importante, Kafka se estaba muriendo cuando hablaban de este proyecto. La sombra de Dora es alargada. En 1933, la Gestapo entró en su piso y se llevó treinta y cinco cartas y veinte cuadernos de Kafka que no había destruido (lo mismo hizo Brod), y que todavía no han aparecido. También hay setenta cartas de Dora a Max Brod que no han visto la luz porque se trata de parte del contenido de las valijas que están todavía en manos de jueces y abogados. Pero quizá el mayor éxito, el más real, de la influencia de Dora en el conocimiento de Kafka lo encontremos en lo siguiente: en el año 2000, la sociedad «Proyecto Kafka», con base en San Diego y

⁷ Recurramos de nuevo al íntegro Nahum N. Glatzer: «fue a Milena a quien Kafka confió algunas de sus más íntimas inquietudes», escribe en 'Franz Kafka y el Árbol del Conocimiento' (en *Los amores de Franz Kafka*, trad. de Pilar Moure y Roberto Vivero, Ediciones del Subsuelo, Barcelona, 2015, p. 158).

fundada por la biógrafa de Dora, Kathi Diamant, encontró, en un kibutz en el Valle de Jezreel, el cepillo con el que Kafka se peinaba...

Max Brod, en su novela, va cubriendo los hechos con capas que van de las meras impresiones a las más elaboradas hipótesis (que no se muestran como tales, sino como axiomas). Pero las capas van ocultando la realidad y cada capa sirve de fundamento para la siguiente.

Así, en principio se podría tomar como algo sencillamente candoroso el que diga de Garta/Kafka: «gleicham ohne Gartas Willen, nur aus den Grunzügen seiner Natur, einer besonderen Redlichkeit und Genauigkeit (nicht des Kopfes, sondern der Empfindung)» (Z 76); o, hablando de su vida: «ein intensives, nicht registriersüchtiges Leben» (Z 78); o cuando dice que

vielleicht war er zu still. Vielleicht fehlte ihm ein Schritt: Selbstvertrauen [...] Er vereinfachte nichts, auch sich selbst nicht [...] Nur den Mut, die Welt zu vereinfachen, die Grundfrage zu erleichtern, den hatte er ganz und gar nicht (Z 170-1).

Ante afirmaciones como estas, podríamos haber dicho, sencillamente, que se trata de la realidad subjetiva muchas veces inevitable cuando un amigo habla de su amigo. Pero es sobre esta capa ambigua sobre la que se va echando la última capa del mito, como puede observarse en lo siguiente:

Denn es ging ohnehin eine machtvoll unaufbringliche, doch unwiderstehliche Strahlung von Garta aus, alle wußten sofort, selbst wenn sie gar nicht fähig waren, seine ganze Bedeutung zu erfassen: daß es mit diesem Menschen eine ganz besondere Bervandtnis haben mußte (Z 70).

Este es el método, aquí está todo: todos veían que Kafka era especial, pero muy pocos sabían en qué consistía ese ser especial, así que se requiere un intérprete para entender y explicar quién era «realmente» Kafka.

¿Cómo convierte Max Brod en santo a Kafka? Primero, beatificándolo. Brod es el único y el supremo sacerdote entre Kafka y el mundo, el único que puede interpretarlo y comunicarlo, el único que puede decir quién era Kafka. Y recordemos que beatificar no es más que «declarar que un difunto, cuyas virtudes han sido previamente certificadas, puede ser honrado con culto» (*DRAE*). Brod ha certificado las virtudes de Kafka y abre la veda del culto. Y una vez lo ha beatificado, lo santifica con un sencillo método: afirma que Kafka es un santo: «Er war ein Heiliger unserer Zeit, ein wirklicher Heiliger» (Z 68). Para que no quepan dudas, le dedica el capítulo quinto entero: «Ein heiliger unserer Zeit» (Z 149-178). Y será en los dos capítulos finales donde lo «demuestre». Por el camino, nos dice que Garta/Kafka «ihnen im Innersten verwandt und selbst beinahe eine mythologische Figur war» (Z 110); Christof/Brod se imagina a Garta junto a la pérfida Solange como a Cristo con María Magdalena (Z 123); el médico que estuvo con Kafka hasta el último momento describe así al muerto:

Im Tode ist er ganz Erhabenheit geworden, ein junger stolzer Königssohn. In seinem Gesichte nichts von jener Milde, die doch im Leben sein besonderes Kennzeichen war. Dieses Milde, Konnivente scheint abgefallen wie eine Maske, die er nur getragen hat, um die Menschen nicht zu erschrecken. Sie sollten keine Angst vor ihm haben. Jetzt aber liegt ein kaum ertragbarer Ernst, eine bedingungslose Strenge ohnegleichen auf seinem Zügen (Z 163).

Y la famosa comparación con Buda, Jesús y Moisés: «Aber vielleicht kam das daher, weil er das Grundgeheimnis noch tiefer sah als diese drei? [...] Einer entfernt sich ins Dunkle, vielleicht der Ehrlichste: Laotse» (Z 170).

Con esto, parece que ya está todo dicho, o al menos lo esencial. Max Brod, en el mejor de los casos movido por su amor al amigo muerto, escribió una novela en la que a la verdad se le sumaban impresiones personales e interpretaciones descabelladas: nada más y nada menos que Kafka era un santo. Luego, Brod mantuvo esta tesis, pero ya no a través de la ficción. Los lectores y críticos se quedaron empantanados en la idea de Max Brod, tanto para probarla como para refutarla, lo que abrió las esclusas a la marea exegética, perdiéndose, así, básicamente lo que a ciencia cierta sabemos de Kafka: escribió Literatura. De forma que hasta aquí hemos visto que el intento de Brod es risible y lo que habría que explicar es cómo fue posible que alguien lo tomase en serio. —Y, sin embargo, las cosas no son tan sencillas.

Por ejemplo: ¿qué significa ser santo? En su primera y en su tercera acepción de ‘santo’, se lee en el *DRAE*: «Perfecto y libre de toda culpa. Dicho de una persona: De especial virtud y ejemplo». En esta última acepción, el adjetivo también se usa como sustantivo. Y aquí termina la risa y empieza la complicación. Hay que seguir investigando. Y lo que inmediatamente salta a la vista es que Max Brod nunca quiso engañar a nadie sobre lo que estaba diciendo acerca de Franz Kafka, porque todo lo dejó escrito con la mayor transparencia.

Ha quedado patente que para Max Brod su amigo era un ejemplo a seguir: así lo explicita en su biografía (como cuando menciona la «*Conscientia scrupulosa*» (B 50) de Kafka), así se conduce Christof, su álter ego en la novela, y así lo demuestran los títulos que publicó a lo largo de su

vida: *La fe y las enseñanzas de Franz Kafka*, 1946; *Franz Kafka, el que muestra el camino*, 1951; y *Desesperación y salvación en la obra de Franz Kafka*, 1959.

Bien es verdad que en la novela se distinguen dos planos: el biográfico y el de la trama literaria. Podemos suponer que la trama obedece a necesidades técnicas que, a su vez, obedecen a las intenciones ideológicas de Brod. De nuevo, Max Brod parte de la realidad para construir una imagen, su imagen de Kafka. Así es como Christof durante buena parte de la novela insiste en que «Garta in Dingen des praktischen Lebens nicht eben der beste Vorherfsager ist» (Z 272-3), para descubrir, finalmente, que todo sucede no ya como seguramente preveía Garta, sino según lo que él mismo había predeterminado. Así, los más mínimos detalles se elevan a la categoría de fuerza del destino puesta en marcha por un visionario, como sucede con el cuadro del campesino, de Hans Thoma, que cuelga en la habitación de Garta/Kafka, un mensaje subliminal de su credo en la vida natural y productiva que alcanza a Samuel, hermano de Garta, y que le influirá para toda su vida:

Erinnern Sie sich noch an das Bild, das in Richards Zimmer hing? Der Pflüger! Lassen Sie mich einmal in Ruhe überlegen, ob nicht alles, was Sie mir hier in Giwath-Afunah gezeigt haben, der lebendige Widerschein dieses Bildes ist (Z 400).

Desde luego, esta ficción nos parece exagerada, inverosímil. Pero, repetimos, se fundamenta en un hecho cierto: Kafka es un ejemplo para Brod, y Brod, en su interior, consulta a Kafka sobre qué es lo que sucede y qué hay que hacer, de igual modo que Christof lo hace con Garta cuando está vivo y cuando ya ha fallecido. La influencia de Kafka en Brod, y no me refiero a la Literatura, no se puede dudar que fue abrumadora. Claro que si uno lee, por

ejemplo, las cientos de cartas que Kafka escribió a Brod e intentamos imaginar cómo nos sentiríamos nosotros si las hubiésemos recibido, si hubiésemos conocido a alguien como Kafka, tal vez podríamos entender la actitud de su amigo.

Para Brod, Kafka era un ejemplo a seguir, un ejemplo de integridad, al menos de integridad espiritual en la búsqueda de la verdad a pesar de uno mismo, siendo inexorable con uno mismo. Los diarios de Kafka atestiguan que así era. La novela nos revela qué entiende Max Brod por esa santidad, por ese ser puro, ejemplar.

Die mystische Grundzuversicht Richard schwebt über der Barackenstadt: daß selbst tiefte Ironie, schmerzliche Kritik letzten Endes den natürlichen Wuchs des Guten nicht schädigt (Z 411).

La extrema coherencia de Kafka es una coherencia interior, de y a conciencia, y que se refleja en el exterior como sacrificio ante la imposibilidad de encarnar el propio ideal: antes de caer en la corrupción y en lo abominable, y ante la incapacidad de seguir hasta sus últimas consecuencias su propio ideal, Kafka prefiere la muerte. Este es uno de los grandes temas de la novela: cómo vivir preservando la integridad, la pureza, por decirlo de alguna manera. Christof elige una solución de compromiso: para vivir, para actuar en el mundo, hay que transigir con el mal; Garta elige no transigir, no aferrarse a ninguna solución de compromiso: antes de traicionarse prefiere morir. La solución a esta antítesis tiene que ver con la visión que Max Brod tenía del sionismo: la síntesis la encarna el ficticio hermano de Garta, Samuel, que no es otra cosa que el álgter ego del propio Garta soñado en la novela.

Samuel (recordemos que la novela que empezaron a escribir juntos Kafka y Brod se titulaba *Richard y Samuel*) encarna el sionismo de Brod al mismo tiempo que la realización del ideal de Kafka:

Ein werkfätiges Leben in voller Natürlichkeit und dabei von vollendeter Reinheit —stets hat Christof diese Sehnsucht, an der Richard zugrunde gegangen ist, für unmöglich, ja für gefährlich unirdisch gehalten und eben daher sein Recht auf Kompromisse abgeleitet. Und hier also, am Wüstenrand, sollte ohne alles Kompromiß Richards Sehnsucht erfüllt seint? (Z 401).

Y una vez más, Brod da un paso hacia la idealización:

Hier sind nicht Phantasten am Werk —hier wächst wirklich und aus starken Wurzeln das, was Richard Garta sein ganzes mühevolltes Leben lang zu erleben nicht gelang, was ihm aber immer sternbildklar vorgeschwebt ist. Hier geschieht das, was entfernteste, gleichsam aus der Zukunft her wirkende Ursache war, daß Garta in all seiner Verzweiflung den letzten Halt nie verlor (Z 409).

Ya se va perfilando la técnica de Brod, el mecanismo de la mistificación. Y ahora más que nunca hay que tratar de evitar la imputación de aviesas intenciones. Y, de hecho, incluso la palabra «mistificación» no viene al caso, como tampoco la expresión «crear un mito». Lo que Max Brod hizo fue elaborar una ficción, y la ficción no es tanto una mezcla de verdad y mentira como una combinación de verdad y posibilidad, de posibilidad como ideal.

Recapitulemos, es decir, retrocedamos para avanzar. Max Brod crea su ficción de Kafka con datos reales (tanto objetivos como subjetivos) sobre los que erige una idealidad que se corresponde con su propia visión tanto de Kafka (no hay por qué sospechar que Brod no veía así a su amigo; recordemos, por ejemplo, que cuando publica esta novela Kafka todavía «no es nadie») como de la vida y el mundo. Como ya hemos dicho, Brod no se oculta; es más, Brod es parte de esa ficción y aparece en ella jugando su papel: «Garta ist das Genie und Christof die Mittelmäßigkeit» (Z 80). Y ni siquiera esconde las posibles críticas: le dice Garta a Christof: «Du mühest dich da, ein Bild zu geben [...] aber es war eben nichts an mir. Nur ein geringer Versuch. Nicht einmal das!» (Z 175), y esta intervención de Garta/Kafka es una clave valiosísima para entender qué entendía Brod por santidad en Kafka; y Samuel, hermano de Garta y álgter ego de Kafka en la novela, le dice a Christof: «Vielleicht sehen Sie doch manches unrichtig. Sie haben meinen Bruder sehr geliebt, vielleicht zu sehr [...] Dennoch verfärben Sie ihn, wie ich glaube, ins Optimistische» (Z 395).

Brod lo deja claro constantemente: por una parte está Kafka, y por otra parte está «mi» Kafka, y el primero da pie al segundo. Y en este punto hay que retomar, para terminar de fijarla, la imagen de Kafka como santo.

Y tampoco aquí Max Brod ni se engaña ni engaña. Christof afirma que Garta es un santo, sí, pero matiza que es un santo «de nuestro tiempo». Y añade:

Er war ja durchaus keinn rosaorter Fabian. Wilde Ironiefunken blitzten immer wieder aus ihm. Und doch alles so durchaus wohlgesinnt [...] er ging unter, weil er die allerletzte Vollendung wollte, in allem (Z 127).

¿Por qué no pudo vivir Kafka de acuerdo con sus ideales? La respuesta tiene que ver con el concepto de santidad (en nuestro tiempo) que maneja Brod: según él, en la actualidad el santo solo puede revelarse de manera incompleta, y las causas concretas que hicieron que Kafka no pudiese ser completamente el santo que era, fueron su pertenencia a la clase media (incapaz de reconocer la grandeza) y haber sido judío (se entiende que judío alemán en Praga, con todas las limitaciones y desgarros que eso implicaba). Por lo tanto, no estamos ante una santidad de carácter religioso, porque entonces sería absurdo que un don divino dependiese para materializarse de condiciones materiales, históricas y sociales.

Para Brod, en nuestros días ser un santo es más bien poseer una sabiduría que no emana ni del conocimiento como acumulación de cultura ni del ejercicio de una razón calculadora privilegiada. Esa sabiduría, ese saber especial e inusual, es lo que hace hoy en día de un hombre un santo, es decir, alguien ejemplar. Y esa sabiduría no es más que esa suerte de inteligencia que es algo más que inteligencia y que se llama lucidez; y la conducta del santo no se caracteriza por obrar milagros, sino por luchar, incluso a pesar de uno mismo y de sus limitaciones y de las condiciones del medio, con la máxima coherencia posible por no traicionar esa lucidez: si no se puede consumir con hechos, llevando una vida perfectamente de acuerdo con esa lucidez, al menos se puede dejar constancia con las palabras, de manera que la lucidez dice: «Que no sea capaz de conseguirlo no quiere decir que no sea verdad o que sea imposible; saberlo y no serlo es mi tortura; pero en cualquier caso tengo que decirlo». En esto Kafka es ejemplar, y no hay más que leer sus diarios y sus cartas para asegurarse: su lucidez casi espanta, y casi espanta más que no deje de decir lo que también a él le condena.

A esta lucidez de Kafka, Max Brod le suma cualidades, por decirlo así, menos terrenales, por ejemplo, la de visionario o profeta. Sin duda, hay quien ve más que los

demás, y esto gracias a su extrema lucidez. Pero más que ver el futuro, este ver más consiste en ver más dentro de uno mismo, y este ver en profundidad dentro de uno mismo es ver lo humano común en todos los hombres. Que este conocimiento pueda llevar a realizar predicciones más o menos precisas, es lo de menos. En el caso de Kafka, la coherencia de y a conciencia, espiritual, si se quiere decir, de pura lucidez, corre pareja con su incapacidad para llevarla a la práctica y, por consiguiente, con una lucha interior. Kafka no era más que un ser humano que lleva su humanidad hasta el extremo, y si bien su vida, su conducta, está bastante lejos de un ideal de santidad religioso, su interior se ciñe bastante a la idea de santidad como lucidez a toda costa, de humanidad exacerbada.

Y es esta interioridad y esta lucha lo que Brod pone de manifiesto en la novela cuando dialogan Christof y Samuel, síntesis práctica de las contradicciones de Kafka (Z 395-7):

Samuel: «Sie sagen, daß er immer und überall die göttliche Ordnung fühlte, daß er Reinheit in allem wollte, sich selbst unterschätzenderweise einer solchen Reinheit für unfähig hielt [...] Er hat wirklich den Himmel, die Gerechtigkeit nur als das ewig Ferne gesehen, die Reinheit als das ewig Unerreichbare. Seine Weltanschauung war tragisch, durchaus negative. Er anerkannte das Göttliche, nicht aber irgend einen Zusammenhang zwischen Welt und Gott, allerhöchstens einem ironischen».

Christof: «Sie haben meinem Richard niemals Kleist vorlesen hören —da hätten Sie erlebt, wie Gott und Welt in ihm feurig zusammentrafen».

Samuel: «In Dichtungen vielleicht. Davon verstehe ich wenig. Ich meine das tägliche Leben».

Christof: «Für Richard gab es diesen Unterschied nicht».

Samuel: «Und welche Schritte hat er gemacht, diese geistige Haltung in Wirklichkeit umzusetzen?».

Christof: «Dann will ich Ihnen sagen, daß Richard wohl versucht hat, völlig wirklich zu werden. Ja, im Grunde war sein ganzes Leben mit solchen Versuchen angefüllt. Und was er geschrieben hat, erscheint daneben durchaus nebensächlich, war zumindest ihm selbst Nebensache. Um Wirklichkeit, um heilige Wirklichkeit ging es ihm in allem, in Beruf und Ehe und Erziehung und sozialer Gerechtigkeit — ganz genau so, wie es Ihnen hier nur darum geht».

Y esta conversación continúa, y continúa hasta llegar a la clave que da sentido a la novela y que es, además, la pieza que faltaba para comprender el complicado puzle de Brod, y esta clave es, también, lo que explica cómo fue posible que de la ficción de Max Brod se pasase al mito, y cómo este interfirió en la llana crítica literaria. Es más, esta clave es el propio Max Brod. Estamos hablando del sionismo.

Pero hablar de «sionismo» supone caer en ese error capital que tanto condena Christof en la novela: la generalización y, por ende, la simplificación. Porque si hablamos de la época de Kafka y Brod, por no remitirnos también al presente, no se puede hablar de sionismo, como no se puede hablar de judaísmo, sino de sionismos y judaísmos. Y así como, por ejemplo, entre los judíos occidentales de aquella época encontramos un judaísmo de la presencia y un judaísmo de la memoria, por citar el clásico distingo de Franz Oppenheimer, relevante en el caso de Kafka, también se puede hablar de al menos dos sionismos: el sionismo de la presencia (activa) en Israel,

y el sionismo del amor a distancia. Estos dos tipos de sionismo los encarnan Hugo Bergman y Max Brod, tal y como demuestra Mark H. Gelber en «Max Brod's Zionist Writings».

Brod era un judío occidental de pura cepa, como Kafka: un judío alemán o, más bien, europeo occidental. Mientras él jugaba con la teoría sionista en la Europa central anterior a los años treinta, otros judíos sionistas ya habían partido hacia Palestina (como el propio Bergman) para materializar sus sueños (políticos, culturales, espirituales, personales y religiosos). A través de la lectura de la correspondencia tanto de Thomas Mann como de Max Brod, Gelber nos revela que este último intentó por todos los medios viajar a los Estados Unidos antes de verse en la obligación de partir hacia Palestina, y que incluso estando ya en Tel-Aviv, realizó gestiones para establecerse en Norteamérica. Además, Mark H. Gelber desvela que nada de todo esto aparece tal cual en la autobiografía de Max Brod, en la que más bien da a entender que siempre tuvo clara la decisión de marchar a Israel.

Max Brod también se idealiza en su autobiografía. Gelber lo interpreta no tanto como una muestra de mala voluntad, de voluntad de mentir, como de un reflejo de la ambigua posición de Brod hacia el sionismo, o, mejor dicho, de su personal visión del sionismo. Esta visión queda explícitamente expuesta en *Zauberreich*, y es esta visión del sionismo la que Brod hace que encarne tanto el Kafka real como, sobre todo, su Kafka ficticio, especialmente en su reencarnación literaria: Samuel Garta.

Leamos cómo continúa el diálogo (Z 397-8) entre Samuel y Christof:

Christof: «Kurz gesagt, was Sie ihm vorwerfen, ist wohl nur, daß er nicht Zionist gewesen ist».

Samuel: «Er nannte sich nich so. Aber er war es doch!».

Christof: «Wie können Sie das sagen?».

Samuel: «Er sagte mir einmal, daß er nach Palästina gehen werde. Das machte noch keinen Eindruck auf mich. Aber in seinen Papieren fand ich viele Hefte hebräischer Grammatikübungen [...] Sein hebräischer Nachlaß ist nicht weniger umfangreich als sein deutscher».

¿Y qué es para Brod/Samuel (porque ahora Samuel no solo es el álgter ego literario de Garta, sino el propio Max Brod) el sionismo? Básicamente, un humanismo que los judíos enseñan al mundo con su ejemplo al empezar de cero (ya no se definen a sí mismos según la visión que de ellos tienen en Centroeuropa) sobre una base no tanto política como social, de hecho, socialista o comunista, con organizaciones que se fundamentan en una revolución incruenta a través de la experiencia de la conciencia como búsqueda de la verdad y de la hospitalaria buena voluntad que vive y deja vivir. Es más, que los judíos sean quienes ofrecen este ejemplo no tiene ninguna relevancia religiosa, sino siempre y solamente humana, en general, y, en particular, para el pueblo judío como posibilidad de conocerse a sí mismo. En palabras de Samuel Garta:

Diesem Volke [...] muß ein neues Bewußtsein gegeben werden [...] Für mich bedeutet Zionism nichts anderes als: ich möchte wissen, wie wir Juden eigentlich sind [...] Der Zionismus ist ein ernster Versuch der Selbsterkenntnis. Vielleicht auch anderes dazu. Mir genügt es, daß er sich um die Wahrheit bemüht (Z 399).⁸

8 En otros detalles de esta utopía queda reflejado el ideal humanista del sionismo de Brod así como su origen occidental-alemán. Por ejemplo, en el kibutz de Garta el único libro que tienen es el *Fausto* de Goethe, y cuando Christof anuncia que va a tocar algo al piano, todos, a coro, le solicitan una pieza de Beethoven. Los judíos que procediendo de Europa se establecen en Palestina no solo no tienen necesidad de hacer borrón y cuenta nueva de su origen cultural, sino que este es una riqueza que se

Ya tenemos el cuadro completo. Brod no nos ha ocultado nada. Christof emprende su viaje para arreglar cuentas con su pasado; por el camino se da cuenta de que lo que realmente busca es saber quién es el verdadero heredero (espiritual) de Richard Garta; finalmente, lo encuentra no en otro ni en sí mismo, sino en los judíos que en los kibutz materializan su propia idea del sionismo, la idea que, según Brod, también tenía Kafka y que habría llevado a la vida en sí mismo de haber podido.

Entonces, ¿qué tenemos? Es decir, ¿a quién tenemos? ¿Quién es quién? Pues bien, hay dos hechos incuestionables: por una parte tenemos datos acerca de Kafka y por otra parte tenemos la ficción-Kafka, y en esa ficción están Kafka y Max Brod. De hecho, está un poco de Kafka y está Max Brod por todas partes. Porque Garta es en muchas ocasiones la realidad subjetiva de Brod, y Christof es, en muchas ocasiones, el propio Brod, y Samuel Garta es la materialización del sionismo de Brod. La nueva pregunta es si ese sionismo era también el de Kafka, es decir, si Brod podía legítimamente apropiarse de la vida de su amigo para respaldar su visión (y misión) del sionismo. Y sobre esto hay muchas dudas. Pero Brod conocía a Kafka, y leyendo los diarios y las cartas de Kafka no caben dudas acerca de que Kafka no parecía haber adoptado una postura definitiva sobre el sionismo, pero tal vez su visión del sionismo concordara bastante con la de Brod: incluso podemos conjeturar que la visión de Brod quizá fue elaborada a partir de la amistad con Kafka.

Es un hecho que Kafka siempre tuvo en mente viajar a Palestina. Es un hecho que Kafka leyó numerosos libros sobre el sionismo.⁹ Es un hecho que Kafka asistió a un congreso sionista —y salió desilusionado. Es un hecho que Kafka intentó llevar una vida lo más «natural»

llevan consigo.

9 JÜRGEN BORN, *Kafkas Bibliothek*, S. Fischer Verlag, Fráncfort del Meno, 1990. Entre los libros aquí recogidos se encuentra *Das Programm des Zionismus*, de Richard Lichtheim, 1913, regalo de Max Brod, tal y como indica la dedicatoria que consta en él.

posible, y que esto coincide con el ideal de vida sionista en el kibutz tal y como lo describe Brod en su utopía. Es un hecho que Kafka aconsejó a Felice que colaborase con un grupo sionista en la ayuda a judíos necesitados durante la guerra, y que le recomendó que se olvidase del sionismo y que se centrase en la gente. Es un hecho que Kafka privilegiaba la «vida» y que creyó ver una muestra de ella en los judíos del Este, tal y como muchos judíos occidentales, asimilados, quisieron ver de manera bastante metafórica. Y es un hecho que Kafka era un *homo religiosus* sin religión, es decir: tras «la muerte de Dios», era un ser humano que pensaba.

Probablemente Kafka era una sólida base para la ficción de Brod, y eso no hemos de olvidarlo. A partir de ahí, Max Brod no deja de hablar consigo mismo incluso en sus diálogos con Kafka, como Platón era Platón y Sócrates en sus diálogos. Así, en la ficción que Brod hace de Kafka tenemos un poquito de Kafka (pero lo tenemos) y todo lo demás es Max Brod.

KAFKOLOGÍA

¿Cuál es, entonces, el problema? Porque si una simple lectura atenta deja claro lo que el mismo Max Brod dejó escrito, ¿cuál es el problema? Pero ¿qué problema? ¿Hay algún problema? Más bien, parece que hubo un problema y que ya no lo hay, como puede comprobarse en la actitud de estudiosos de la talla de Ritchie Robertson:

In using Brod's copious and important writings on Kafka, my rule of thumb has been to consider him more trustworthy as a biographer than as an interpreter, and to consider his earlier biographical writings more trustworthy than his late ones. In the later, especially his own autobiography *Streibares Leben* (Munich, 1960), he is sometimes led astray by a desire

to exaggerate his own importance [...] In all his writings on Kafka he is concerned to stylize Kafka into a saintly figure and to simplify Kafka's relationship to the Zionist movement and to modern Judaic thought [...] If used with caution, Brod's writings are of great value.¹⁰

En realidad, el problema poco tenía que ver con Max Brod. Y para tratar este punto hemos de entablar una breve conversación con *Los testamentos traicionados*¹¹ de Milan Kundera (publicados en 1993). La segunda parte de esta colección de nueve ensayos se titula “La sombra castrante de San Garta” (K 43-61). A Kundera no le cae bien Max Brod, eso queda claro. Lo tacha poco menos que de ignorante y de provinciano, y, claramente, de romántico y en las antípodas estéticas de Kafka. Según Kundera, por ejemplo, Brod también es culpable de que Janáček hubiese caído presa del pueblerino nacionalismo checo. Pero, en resumen, de lo que se lamenta Kundera es de que Brod es la antítesis literaria de Kafka y, por lo tanto, no puede arrogarse no ya el derecho a ser su heredero (aunque hubiese sido albacea), sino el supuesto derecho a introducir, como un pionero, una interpretación de Kafka que lo escamotea de la Literatura.

En el origen de la imagen de Kafka, hoy compartida más o menos por todo el mundo, hay una novela. Max Brod la escribió inmediatamente después de la muerte de Kafka, y la publicó en 1926. Saboreen el título: *El reino encantado del amor* (K 45).

10 RITCHIE ROBERTSON, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, OUP, Oxford, 2001, pp. xi-xii.

11 MILAN KUNDERA, *Los testamentos traicionados*, trad. de Beatriz de Moura, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994. (Las referencias a esta obra aparecen con la letra K seguida del número de página correspondiente.)

Esta novela habría sido olvidada antes de que se escribiera de no estar el personaje de Garta. Porque Garta [...] es el retrato de Kafka (K 46).

Admirable paradoja: toda la imagen de Kafka y todo el destino póstumo de su obra son por primera vez concebidos y dibujados en esta novela ingenua, en ese bodrio, en esa fabulación caricaturescamente novelesca, que, en lo estético, se sitúa exactamente en el polo opuesto del arte de Kafka (K 46).

Para Kundera, el imperdonable pecado de Max Brod fue inventar la kafkología, es decir, el espolio de las obras de Kafka en aras de la exégesis, espolio que le roba todo a la crítica literaria.

Max Brod creó la imagen de Kafka y la de su obra; creó a la vez la kafkología. Incluso si los kafkólogos tienden a distanciarse del padre, nunca abandonan el terreno que éste les ha delimitado [...] el autor que el público conoce con el nombre de Kafka ya no es Kafka, sino el Kafka kafkologizado [...] la kafkología es el discurso destinado a kafkologizar a Kafka. A sustituir a Kafka por el Kafka kafkologizado (K 49-50).

Y este espolio se realiza, como bien analiza Kundera, a través del análisis de las obras desde la biografía, y de la biografía a través de las obras, y de la aplicación de cualquier método y disciplina (psicoanálisis, tal o cual filosofía, etc.) a la lectura de la obra literaria de Kafka.

1) [...] La biografía es la clave principal para la comprensión del sentido de la obra. Peor: el único sentido de la obra es el de ser la clave para comprender la biografía [...] 2) [...]

para los kafkólogos la biografía de Kafka se convierte en hagiografía [...] 3) [...] la kafkología aparta sistemáticamente a Kafka del terreno de la estética [...] 4) [...] la kafkología ignora la existencia del arte moderno [...] 5) [...] la kafkología es exégesis. Como tal, no sabe ver en las novelas de Kafka sino alegorías (K 50-2).

El pecado capital de Brod, según Kundera, radica, en esencia, en haber escrito que Garta no era el profeta de una nueva religión, sino que para él vivir era, o debería ser, una religión, y que se había exigido lo máximo a sí mismo, de ahí que al fracasar, sus escritos, que solo eran pasos hacia aquella altura, no tenían valor para él (Z 110). De ahí que Kundera termine diciendo: «¡Al diablo con san Garta! Su sombra castradora ha mantenido invisible a uno de los mayores poetas de la novela de todos los tiempos» (K 61).

En lo que respecta a lo estrictamente literario (y este no es el lugar para reflexionar sobre la cuestión moral, y estética, acerca del atenerse o no a la última del artista acerca de su propia obra) lo que hizo Brod fue altamente peligroso. Pero, en realidad, ¿de qué acusa Kundera a Max Brod?

A Brod se le puede acusar de hablar de sí mismo y de sus ideas socapa de estar hablando principalmente de Franz Kafka. ¿Y se le puede acusar de haber inventado la kafkología? No, porque la kafkología, como bien recuerda Kundera, ya la había inventado —al menos la interpretación biográfica a todo pasto— Sainte-Beuve. Pongamos un ejemplo: Ya que Freud escribió análisis psicoanalíticos sobre Leonardo y Miguel Ángel, entre otros, ¿habrá que culparlo de los desafueros interpretativos que psicoanalistas posteriores cometieron desde entonces? Pero el mismo Freud dejó un escrito condenando el psicoanálisis «silvestre». Quizá el error (o la culpa) de Brod consistió en no añadir a todo lo que escribió:

Y esta es mi visión, que parte de mi experiencia y de mis ideas. Y esta visión la expongo siguiendo no un método, sino un objetivo concreto. Y que nadie me siga y que cada uno se responsabilice de su propio camino.

Pero Brod no lo hizo. ¿Era necesario?

No, no era necesario. Porque para cuando Brod escribió todo lo que escribió, ya existía la exégesis, la hermenéutica y la crítica literaria. «Imponer una obra quiere decir presentarla, interpretarla» (K 48). El peligro no estaba en Max Brod; más bien, Max Brod fue el primero en echarse de lleno a lo que se avecinaba (con o sin él): las furiosas fiebres interpretativas. Brod puede ser incluso ridiculizado por sus artimañas (que a nadie que lea con cuidado engañan, porque él lo explicita todo), y por su mediocridad literaria (pero, por ejemplo, ya hemos visto que *Zauberreich* no es, en puridad, una novela), y por su estrecho horizonte intelectual y estético. Pero ¿y los demás?

Kundera distingue, certeramente, entre interpretación y crítica. La crítica literaria se centra en tratar de explicar qué recursos estéticos, estilísticos, utiliza el creador para dar vida, a través de la imaginación, a realidades todavía no expuestas, y también en trazar las conexiones de la obra en cuestión con la historia de la Literatura (por ejemplo, con la Literatura de su época). Por otra parte, la exégesis interpretativa rastrea en las obras literarias significados ocultos que poco o nada tienen que ver ni con las obras ni con la Literatura. Max Brod no hizo crítica literaria. Bastante hizo, podríamos añadir, con salvar del olvido la obra de Kafka e, incluso, con colaborar en la obra de Kafka, como los expertos han puesto de manifiesto, por ejemplo, en el caso de *El proceso*. Y la exégesis interpretativa que Max Brod realizó no tiene nada que ver con la visión de Kafka como un santo (pues eso tiene que ver con las ideas

de Brod sobre el sionismo y sobre su ficción de Kafka o, tal vez, quién sabe, sobre su conocimiento de las opiniones de Kafka sobre el sionismo); la exégesis interpretativa de Brod tiene que ver, más bien, con Kierkegaard y con la alegoría espiritual.

¿Y los demás? ¿Qué hicieron los demás? Los psicoanalistas, los existencialistas, los historiadores, los sociólogos, los estructuralistas, los deconstruccionistas... ¿Acaso no hicieron, dentro de lo que podían, lo que realmente quisieron? Se le puede seguir echando la culpa a Brod, pero también se puede responsabilizar a cada uno de sus actos, porque un precedente se puede utilizar como una coartada, pero eso no lo hace más legítimo ni, mucho menos, verdadero.

Brod ha muerto. El mundo se ha reconciliado con Brod. Incluso empieza a ser materia para la exégesis y se le trata con benevolencia.

Whereas Brod's ambitious philosophical-religious treatises, like *Heidentum, Christentum, Judentum* (1921) or *Diesseits undjenseits* (1947–1948) are largely forgotten, some of his major novels, such as *Tycho Brakes Weg zu Gott* (1915), *Reubeni, Fürst derjuden* (1925) and *Stefan Rott oder dasjahr der Entscheidung* (1931), are either currently in print, or at any rate available; they continue to reach a diverse readership,

escribe generosamente Mark H. Gelber, como olvidando que si todavía se lee a Brod es gracias a Kafka...

Brod ha muerto. Pero las furiosas fiebres interpretativas no se han acabado, lo que demuestra que Brod no era «el» peligro. En el volumen recopilatorio publicado en 2004, *Kafka, Zionism, and Beyond*, todavía leemos ensayos con estos títulos: «Anti-Ödipus im Land der Ur-Väter. Franz Kafka und Anton Kuh», de Andreas B. Kilcher, «Kafka's

Gnostic Existentialism and Modern Jewish Revival», de Gabriel Moked, «Metamorphosis as Messianic Myth. Dream and Reality in the Writings of Franz Kafka», de Eveline Goodman-Thau, o «Uncovering the Father: Kafka, Judaism, and Homoeroticism», de David A. Brenner. Y también, menos mal, nuevas maneras de aproximarse a Kafka y a su obra, como las ya mencionadas y este texto de Mark M. Anderson: «Virtual Zion: The Promised Lands of the Kafka Critical Editions».

El pecado de Max Brod es el pecado de Max Brod: haber dicho que los «garabateos» de Kafka eran, para el propio Kafka, insignificantes desde cualquier punto de vista (y, por extensión, también el literario) excepto como pasos vitales hacia algo más importante: la realidad, la vida misma. Ahí podía haberse quedado. El pecado de los demás es haber hecho lo mismo, incluso más, incluso peor. Pero Kafka fascina y sigue fascinando como parece ser que fascinaba a los que lo conocieron. Uno puede imaginarse a Brod o a Kafka como unos niños entre hombres como Blei, Kubin o Musil, hombres que todavía se sostienen por sí mismos. (Otros, como el envidiado Werfel, han desaparecido casi por completo.) Pero ni Blei, ni Kubin, ni siquiera Musil fascinan como aquellos «niñatos», incluido Max Brod.

¿Y los demás? Pero ¿quiénes son los demás? Tanto las reivindicaciones de Kundera como el título del ensayo de Anderson, citado un poco más arriba, nos dan una pista. Los demás se reparten en varios grupos:

—Los biógrafos/historiadores que siguen buscando «influencias» que «expliquen» (o reduzcan) la génesis y la forma de las obras literarias de Kafka. A este respecto, todavía se publican libros como este: *The Mystical Life of Franz Kafka. Theosophy, Cabala, and the Modern Spiritual Revival*, de June O. Leavitt.

—Los exégetas y hermeneutas que siguen buscando significados ocultos en las obras de Kafka y que para eso utilizan métodos ajenos a la Literatura.

—Los nuevos especialistas en la obra y en la vida de Kafka que con todo el respeto del mundo quieren «describir» quién era Kafka, qué opinaba Kafka sobre lo divino y lo humano, y quieren, también, «explicar» la obra de Kafka, cayendo, así, en la trampa de los significados ocultos y en la exégesis ajena a la Literatura, y haciendo alegorías de la propia Literatura (como en el caso de Marthe Robert y *Lo antiguo y lo nuevo*) e incluso del mero lenguaje (como en el caso de Richard T. Gray en «Disjunctive Signs: Semiotics, Aesthetics, and Failed Mediation in “In der Strafkolonie”»).

—Los (a pesar de todo, y afortunadamente) indefensos lectores, que a medida que van leyendo las obras de Kafka no salen de su asombro y se preguntan una y otra vez: «Pero cómo lo hace, cómo demonios lo hace...».

—Los escritores. Y digo los escritores que leen a Kafka y lo entienden todo sin necesidad de crítica ni exégesis, como fue el caso de Walter Benjamin (y esta es la auténtica condena de Brod, que existiese Benjamin, o Bataille, o Canetti, y no una sarta de intérpretes que hicieron lo mismo que él había hecho pero, eso sí, sin hacer todo lo demás que él había hecho por la obra de Kafka).

—Los interesados en su propia causa: los judíos que quieren tener en su bando a Kafka como pensador judío o como ideólogo sionista; los alemanes que quieren tener en su bando a Kafka como escritor genuinamente alemán;¹² los praguenses que quieren tener en su bando a Kafka para atraer al turismo; los propietarios de manuscritos y derechos de edición que quieren, básicamente, hacer dinero a costa de Kafka; los especialistas que quieren hacer dinero escribiendo lo que sea sobre Kafka y, así, ganarse una plaza en una universidad con conferencias por medio mundo con los gastos pagados.

12 «Hesse acuñó la bella expresión de “Rey secreto de la lengua alemana”» (KURT WOLFF, *Autores, libros, aventuras*, trad. de Isabel García Adánez, Acantilado, Madrid, 2010, p. 93).

1.2. ¡USTED TAMBIÉN PUEDE INTERPRETAR A KAFKA!

Debido a la ingente cantidad de peticiones al respecto, me he animado a escribir una breve guía para interpretar a Kafka. Si lo hacen los demás, usted también puede hacerlo: no renuncie a un derecho universal. Solo tiene que seguir estos sencillos pasos y llegará a la meta.

1. Es esencial recordar que cualquier interpretación que se imagine puede aplicarse a cualquier texto de Kafka. Así que lo único que necesita es una ocurrencia y un libro con obras de Kafka. Aunque no viene mal saber algo sobre el autor, esto no es imprescindible. Por ejemplo, basta con saber que tenía dos brazos y dos piernas.

2. Vayamos con la ocurrencia. Aquí rige la más desenfrenada fantasía. Pero yo les recomiendo, si quieren pasar por especialistas e incluso inteligentes, que se queden con un disparate cuyo enunciado contenga alguna palabra de rancia nobleza intelectual. Yo, por ejemplo, voy a elegir las palabras “tiempo” y “camino”. Mi ocurrencia es esta: «En todas sus obras, Kafka expone una visión del tiempo como camino a ninguna parte: el tiempo es el sueño del hombre entre dos nada. Y esto significa que Kafka era impuntual porque siempre tenía sueño, lo que demuestra lo anterior».

3. Ahora abra su libro de Kafka, al azar. Mejor si es un volumen de relatos, porque si tiene suerte dará con un texto breve. Yo lo hago y me topo con «Ein Kommentar», probablemente escrito entre noviembre y diciembre de 1922 y al que Max Brod había dado el título de “Gibs auf!”. (Como ven, cito en alemán, pero no es necesario salvo que se desee causar impresión.)

4. Lo siguiente será leer el texto. Esto parece una perogrullada, pero a veces hay quien lo olvida e incluso quien renuncia a leer. En muchos casos, a la vista de los resultados, resulta prácticamente imposible distinguir si

el intérprete ha leído o no el texto. Si no se decide por uno de estos dos métodos, le recomiendo, como solución intermedia, que lea en alemán si no sabe alemán.

Es war sehr früh am Morgen, die Straßen rein und leer, ich ging zum Bahnhof. Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich, daß es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich mußte mich sehr beeilen, der Schrecken über meine Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich lief zu ihm und fragte ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte: «Von mir willst du den Weg erfahren?». «Ja», sagte ich, «da ich ihn selbst nicht finden kann». «Gibs auf, gib auf», sagte er und wandte sich mit einem großen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen alleine sein wollen.

5. Vaya, he tenido suerte. ¿Por qué lo digo? Porque el texto es breve y Kafka escribía en alemán. Además, fue escrito en los últimos años de su vida, y cuanto más cerca esté algo de la muerte, u hora de la verdad, más significados se le puede endosar. Pero si su texto es, yo qué sé, de 1917, no se preocupe: para cada fecha hay una cornucopia de datos históricos y biográficos de los que se puede servir a discreción y sin vergüenza. Lo importante es que su interpretación siempre ha de contar con la presencia de:

5.1. Una referencia filosófica o casi.

5.2. Una referencia literaria. (Aunque esto ya es rizar el rizo y puede evitárselo. Infinitamente mejor es hablar de cine.)

5.3. Una referencia a Max Brod, preferiblemente para ponerlo a parir.

5.4. Una referencia a alguien que haya escrito sobre el mismo texto que usted. Por supuesto, será para llevarle la contraria.

5.5. Una referencia a algo judío. (¡O no estará usted al día!)

5.6. Una referencia a la vida de Kafka. (Por ejemplo, a su dieta vegetariana, a sus prácticas nudistas, a su gusto por la natación, a sus cuitas sexuales, a su padre, etc. Yo me quedé con que tenía dos brazos y dos piernas.)

5.7. Una referencia a otras obras de Kafka. (Siguiendo nuestro método de abrir volúmenes al albur, huelga decirlo.)

6. ¡Y ya podemos empezar! Por ejemplo:

(Creamos expectativas utilizando palabras como “enigmático”. Aprovechamos para atacar a Max Brod).

Uno de los textos más enigmáticos de Franz Kafka y que más exégesis ha generado es, sin duda, «Ein Kommentar», escrito entre noviembre y diciembre de 1922 y al que Max Brod había intitulado, siguiendo su nefasta manía de tergiversar el legado de su amigo, «Gibs auf!». Y en verdad que Max Brod bien habría hecho renunciando a estas artimañas que han supuesto, durante mucho tiempo, un auténtico quebradero de cabeza para los especialistas. ¡Cuánto mejor es “Ein Kommentar” como título, ya que él mismo invita al comentario!

(Párrafo ininteligible que, además, no dice nada. ¡Importante! Fíjense en la imperiosa necesidad de los guiones para partir las palabras y en la aparición de la palabra ‘palimpsesto’. Si usted no la usa, no es nadie.)

Evidentemente, lo que Kafka quería decirnos con ese título es que para él la obra no es más que un pretexto para servir de palimpsesto. Así, el hermeneuta está legitimado a abundar y ahondar en la obra de Kafka no como lector ni como notario, sino como co-autor que a través de la subjetividad inherente al estar-ahí (y no en otra parte, por ejemplo leyendo a Kafka en una biblioteca)

resuelve los enigmas salvando las paradojas gracias a que en la misma lectura de Kafka se experimenta su escritura, como veremos acto seguido.

(Demostramos que hemos leído el texto, o lo aparentamos, que viene a ser lo mismo.)

«Ein Kommentar» consiste en un párrafo compuesto por dos oraciones, la segunda de las cuales supone cuatro de los siete renglones y medio del texto, seguidas de una breve conversación de tres intervenciones que terminan en un comentario del protagonista-narrador, que narra el suceso en pasado. Los hechos son los siguientes: Alguien (no sabemos si hombre o mujer, niño, adulto o anciano) nos cuenta que en una ocasión se encontraba en una ciudad con la que no estaba muy familiarizado; era por la mañana, muy temprano; la calle estaba vacía. Ese alguien quiere ir a la estación. En un momento dado compara la hora del reloj de una torre con la de su propio reloj y se da cuenta de que es más tarde de lo que había creído. Ese descubrimiento le causa tal pánico que no acaba de encontrar el camino. Casi sin aliento, por fortuna ve a un policía y le pregunta si le puede indicar el camino. El policía sonríe y le responde repitiendo su pregunta. Ese alguien le dice que así es porque él no puede encontrarlo. Y el policía se limita a decir «Renuncia, renuncia», y se da la vuelta con energía. Ese alguien comenta que con ese gesto se parece a la gente que quiere estar a solas con su risa.

(Hacemos referencia a otra obra de Kafka. También refutamos otras interpretaciones para dar la apariencia de que nos tomamos la molestia de leer a los demás, lo que no tiene que ser necesariamente cierto.)

Este relato está íntimamente relacionado con «Von den Gleichnissen», escrito en diciembre de 1922. En este breve texto se pregunta sobre si las palabras de los sabios

son metáforas, como algo opuesto a la vida diaria, que revelan que lo incomprensible es incomprensible. Como ejemplo se nos pone el enunciado «Ve hacia el otro lado», y se nos apunta que no se está hablando de cruzar la calle. El cuento termina con un diálogo en el que queda patente que la vida diaria es la auténtica metáfora: la metáfora de lo incomprensible. Ni la vida diaria ni las metáforas de los sabios por sí solas nos comunican nada, y parece que el narrador nos dice que no hay relación entre esos ámbitos, por lo que la comunicación es imposible y siempre uno de ellos prevalece a costa del otro, lo que supone una pérdida tanto de sentido como de sinsentido. A la luz de estos descubrimientos, el análisis de Philipp Koch (en «Franz Kafka: “Gibs auf!” – Eine Interpretation») sobre lo metafórico de algunos elementos del texto resulta completamente erróneo al caer en lo simbólico, lo que introduce la posibilidad de salvar la inconmensurabilidad de la incomunicación con el signo como lenguaje de la traducción, algo ajeno a lo que se dice, como si el lector no fuese parte de la lectura.

(Nos vamos lanzando cuesta abajo y sin frenos hacia la interpretación.)

En «Ein Kommentar», alguien le hace al policía una pregunta sobre el camino; se trata de una pregunta literal; y el policía, un agente de la ley y quien conoce el orden (y las órdenes) de las cosas, es decir, un sabio, parece que se toma la pregunta como una metáfora: el camino de la vida diaria (hacia la estación) es el camino de la vida misma, y ese camino, aunque se tenga una meta, es desconocido, con lo que, y por lo tanto, la prisa y el afán de puntualidad son inútiles, pues siempre se llegará tarde. De hecho, el narrador-protagonista sin ninguna razón aparente sospecha que es su reloj el que funciona mal, a pesar de que no conoce la ciudad y no

tiene ningún fundamento sólido para pensar que es el reloj de la torre el que marca la hora exacta. No sabe a qué atenerse y elige un criterio sin fundamento.

(Desviamos la atención lejos de nuestros desafueros recurriendo a otra obra de Kafka.)

Lo que nos lleva al cuento que Kafka escribió en Matliary en febrero de 1922, y que Max Brod tituló «Der Aufbruch». En este caso, un hombre decide partir no sabe a dónde, pero con una meta: lejos-de-aquí. Para ese viaje, cuya meta es la distancia, es decir, lo infinito, el hombre no se llevará provisiones, pues el viaje es tan exorbitante que sería inútil, pues siempre se le acabarían en ese camino infinito a ninguna parte.

(No soltamos la presa, es decir: seguimos abriendo nuestro libro a la buena de Dios.)

Pero ya en «Das nächste Dorf», incluido en el volumen, publicado en vida de Kafka, Ein Landarzt, y escrito entre 1916 y 1917, Kafka pone en boca de un anciano (el narrador lo llama «mi abuelo»), es decir, de un sabio que ya ha vivido (caminado) mucho, lo increíble que resulta, teniendo en cuenta lo asombrosamente corta que es la vida, que un joven emprenda un viaje a caballo hasta el próximo pueblo sin miedo a que para semejante viaje pueda haber tiempo en una vida normal y feliz. Así pues, el corto viaje al pueblo vecino es una metáfora idéntica al viaje exorbitante hacia lejos-de-aquí. El camino es incierto, la meta es el infinito, el tiempo no importa absolutamente nada, pues siempre será insuficiente y o bien no se llegará o bien no se sabrá si se ha llegado a tiempo.

(Toca hacer referencia a la filosofía y lo judío. Si no tienen a mano ningún libro de filosofía, pueden pedírselo a su vecino.)

Las reflexiones de Kafka sobre Moisés van en este sentido. Moisés no es más que la metáfora del ser humano: después de atravesar el desierto guiado por la promesa de la tierra prometida, muere a las puertas, sin entrar. Algo semejante es lo que le sucede al protagonista de «Ante la ley». Lo que nos quiere decir Kafka es que el hombre no es ya un proyecto arrojado, sino un proyecto inacabable, y que su humanidad consiste, precisamente, en este ponerse en camino sabiendo que nunca llegará (recordemos aquí, de paso, la Canción del Jinete, de Lorca) o que lo hará demasiado tarde. Esto nos pone en contacto con la definición que Heidegger dio del tiempo en Sein und Zeit: el tiempo es la temporalidad que se temporacia como advenir presentante que va siendo sido. Es decir, que su ser es ser(se) sin llegar a(l) ser. Kafka nos dice que el ser es el ser que será. Lo que, a su vez, nos remite a Levinas cuando nos recuerda que el concepto judío de verdad no es la aletheia ni la adecuatio, sino la promesa: y la promesa es verdad mientras sea promesa, es decir, mientras no se cumpla, y mientras la promesa sea promesa y no se cumpla, habrá camino, un camino con una meta que nunca llegará, un camino infinito: la vida es un camino a ninguna parte en el que el tiempo no cuenta porque solo se puede ser mientras no se acabe de ser: la promesa fundamenta el ser que será, que el ser será sin nunca llegar a ser, sin nunca llegar a nada.

(Volvemos a arremeter contra Kafka con nuestra interpretación. No hemos de mostrar ninguna piedad.)

Cuando el lector llega a la altura del policía, después de una oración (casi de una plegaria) que nos suspende la respiración, lo hace como ese alguien: sin resuello. Al policía, conocedor de la ley, del orden necesario de las cosas, tiene que hacerle gracia ver a alguien sofocado en una mañana que parece tranquila, en una calle sin ajetreo, con una prisa que sabe que no viene a cuento, ridícula. ¿A qué tanta prisa? ¿Para ir a dónde? ¿Y para qué? ¿Acaso ese alguien sabe algo de lo que le espera, realmente? El policía convierte al narrador en una metáfora y le devuelve, así, la realidad a la vida diaria: le recuerda que su ser siempre será sin llegar a nada, sin llegar a ser.

(Nos atrevemos, incluso, a hacer referencias literarias.)

Y cómo no recordar el comienzo de En busca del tiempo perdido. Aquí se nos describe ese estado de duermevela en el que se mezclan, como dos corrientes submarinas, el sueño y la vigilia para fundir en el hombre la razón y la sinrazón y, así, fundir al hombre mismo hasta hacerle no desaparecer, sino con-fundirse con todo. Kafka realiza absolutamente lo contrario: lo que en apariencia es un escenario (y una escena) onírica, incluso de pesadilla, en realidad es una entrada radical en la realidad. La aparente falta de comunicación entre el policía y el narrador nos pone, de hecho, en la realidad misma: la incomunicación define los límites, abre una distancia en la que se perfilan nítidamente las unidades: entre hombre y hombre también hay un abismo, una distancia insalvable en la que puede ser sin llegar a ser (al ser del otro, a ser otro). No hay con-fusión posible, a pesar de las apariencias: en Kafka, lo onírico es la metáfora de lo real.

(Ha llegado el momento de tirarnos de cabeza a la piscina y recurrir a la biografía. No solo no hay que tener piedad, recuerde: tampoco hay que tener vergüenza. Seguimos criticando a Brod.)

Sabido es por todos que Kafka tenía unos horarios bastante peculiares. Por las tardes, después de trabajar y comer, dormía la siesta. Luego se pasaba buena parte de la noche escribiendo, a veces hasta la llegada de la mañana. Tenía los horarios casi cambiados. No nos resulta difícil imaginar que Kafka, con ese ritmo de sueño y vigilia, anduviera buena parte del día bastante somnoliento. Y aunque Max Brod nos diga en su novela Zauberreich der Liebe que Kafka era impuntual porque todo le parecía importante y se detenía en cada detalle y cada imprevisto como si fuesen la mismísima meta, parece una de sus exageraciones. Quizá esto no sea más que una forma de mitificar a Kafka: tal vez su estado de somnolencia le llevase a moverse con un ritmo bastante más pausado de lo normal, lo que hacía que llegase tarde a las citas. Kafka era consciente tanto de su impuntualidad como de que todos se la perdonaban. Pero esa impuntualidad era necesaria para mantener aquel ritmo de somnolencia, casi de duermevela permanente. Al escribir de noche, podría decirse que la escritura era un soñar despierto. También Kafka dejó escrito en sus diarios que si escribiese su autobiografía solo tendría que anotar sus sueños. Pero en Kafka no había diferencia entre sueños y realidad (en esto nos recuerda los diarios de Ernst Jünger, en los que se suceden sueños y sucesos de la vigilia de manera que a veces no sabemos muy bien qué estamos leyendo), especialmente cuando se está somnoliento, casi en estado de duermevela.

(Momento lírico-rapsódico: exponemos nuestra ocurrencia no ya como tesis, sino como conclusión.)

Ese espacio de sueño y vigilia abre un ámbito metafísico en el que sin con-fusión alguna cohabitan la metáfora y la vida diaria. Ese ámbito es lo real que si bien no conoce exclusión tampoco radica en la con-fusión. En todas sus obras, Kafka expone una visión del tiempo como camino a ninguna parte: el tiempo es el sueño del hombre entre dos nada. Y esto significa que Kafka era impuntual porque siempre tenía sueño, lo que demuestra lo anterior.

(En una fuga de chorradas, terminamos por todo lo bajo que se puede reptar. Como no hemos citado ni a Derrida ni a Deleuze ni a Freud, rendimos tributo a la deconstrucción y al psicoanálisis empelando la palabra mágica: «falocéntrico».)

El estado del narrador-protagonista de «Ein Kommentar» es el nuestro. Ese alguien nos relata algo pasado, y nosotros no sabemos qué sucedió: ¿Encontró el camino? ¿Llegó a tiempo a la estación? ¿Dónde está ahora ese alguien? Pues ese alguien, dotado de dos brazos y dos piernas (ya que no se nos dice lo contrario hemos de suponer esto), ocupa antropocéntricamente (pero no falocéntricamente) lo real de nuestra conciencia, y nosotros hayamos una inhóspita hospitalidad en ese no saber qué ha sido del narrador, que, por lo tanto, siempre seguirá siendo sin nunca llegar a ser. La incomunicación, que es profunda comunicación, entre ese alguien y el policía, es la comunicación de lo incomprensible a la que nos expone Kafka en sus obras como caminos a ninguna parte, sin tiempo, dejándonos en una perplejidad somnolienta, muy cerca de llegar tarde a una meta infinita.

Ya ven que es la mar de fácil. Recuerde: ¡Usted también puede interpretar a Kafka! Espero que esta guía le ayude a desbarrar.

1.3. LAß DIE DEUTUNGEN!, DIJO UN TAL K., AGRIMENSOR

En apenas veinticuatro horas he leído tres explicaciones de «En la colonia penitenciaria» y dos de «Josefina», y esto me lleva a intentar comprender la relación entre crítica y Literatura, porque no basta con afirmar que Kafka era un genio y las obras del genio se caracterizan por no agotarse nunca, es decir, por posibilitar una infinidad de lecturas e interpretaciones.

Antes de continuar, y aunque parezca superfluo y resulte árido, me doy una vuelta por el *DRAE* para asegurarme de que realmente voy a hablar de lo que quiero hablar:

reseña.

2. f. Noticia y examen de una obra literaria o científica. crítica.

1. f. Examen y juicio acerca de alguien o algo y, en particular, el que se expresa públicamente sobre un espectáculo, un libro, una obra artística, etc. crítica textual.

Estudio de las técnicas conducentes a la reconstrucción de un original perdido.

censura.

1. f. Acción de censurar (|| corregir).

2. f. Dictamen que se emitía acerca de una obra.

3. f. Corrección o reprobación de algo.

filología.

2. f. Técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos.

hermenéutica.

1. f. Arte de interpretar textos, originalmente textos sagrados.

interpretar.

1. tr. Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto.

3. tr. Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos.

4. tr. Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad.

explicar.

1. tr. Declarar, manifestar, dar a conocer lo que alguien piensa.

2. tr. Declarar o exponer cualquier materia, doctrina o texto difícil, con palabras muy claras para hacerlos más perceptibles.

5. tr. Dar a conocer la causa o motivo de algo.

6. prnl. Llegar a comprender la razón de algo, darse cuenta de ello.

ecdótica.

1. f. Disciplina que estudia los fines y los medios de la edición de textos.

Vemos, pues, que la labor del crítico consiste en dar noticia de una obra, examinarla y emitir un juicio sobre ella. El crítico se sitúa entre el texto y el lector y también entre el texto y la Literatura, lo que presupone la necesidad de un intermediario entre lector y texto y entre lector y Literatura, y esto es así porque se parte del principio de que o bien no todo en el texto está claro y necesita de explicaciones e interpretaciones, o bien de que al lector le cuesta entender el texto y ubicarlo en la historia y en la axiología de la Literatura, o bien, y más probablemente, ambas cosas.

El crítico avisa al lector de que no todo es tan sencillo como le pueda parecer. Se diría que el crítico es la antítesis del lector ingenuo, aquel que trata el texto literario, creativo, como cualquier otro texto (una lista de la compra, por ejemplo) cotidiano, y que se aproxima a todas las obras literarias con las mismas expectativas, pre-juicios y sistemas de coordenadas. El crítico, conocedor de la historia de la Literatura y de la crítica, así como de las investigaciones filológicas, hermenéuticas y filosóficas sobre sentido y subjetividad, recuerda que una aproximación al texto en busca no ya de «un» significado, sino incluso de significado, o de una historia que se

cuenta con su progresión lineal de presentación, nudo y desenlace, parte ya de una visión determinada (heredada y practicada de manera acrítica) del lenguaje, el mensaje y la comunicación.

Los experimentos literarios han ido haciendo del crítico un intérprete casi imprescindible, como ha sucedido también, por ejemplo, en la música y las artes plásticas: el código de la obra no coincide con el de un receptor ingenuo, poco atento o escasamente informado. La escritura del crítico se ha convertido en escritura creativa, incluso en parte de la mismísima obra gracias al trabajo en ideas como la de palimpsesto, obra abierta, etc. El texto del crítico se suma al texto del autor, por decirlo de alguna manera, como en la Torá la Guemará a la Mishná.

En general, el crítico o bien se centra en la literalidad del texto (y así, por ejemplo, puede explicar a través de qué medios y técnicas el escritor produce tales o cuales efectos en el lector, y qué lugar ocupan estos recursos, y por lo tanto la obra, en la historia y la axiología de la Literatura), o bien busca y encuentra significados ocultos, o no evidentes, tanto en lo escrito como en la escritura misma, y, entonces, su mediación consiste, la mayoría de las veces, en traducir el texto a un nuevo código para posibilitar unas nuevas lecturas en las relecturas. Y es en este último papel en el que el crítico se la juega.

Y se la juega porque poco a poco la crítica ha dejado de ser una mera ancila del texto literario y en ocasiones el crítico se arroga, como el subordinado venido a más, no ya el papel de intermediario y dragomán literario, sino el de dictador de interpretaciones y significados, lo que le conduce, en primer lugar, a ver de más, a ver relaciones, explicaciones y sentidos donde no los hay, y, en segundo lugar, a socavar su mismísimo fundamento, aquel que le permitió abandonar la posición ancilar: el de la humilde (aunque informada) y subjetiva (aunque metódica) posibilidad de la pluralidad de lecturas. El crítico llega

a encontrar donde no hay, es decir, llega a inventar, pero entonces esto ya no es crítica ni hermenéutica: es Literatura y pertenece al género de la ciencia ficción, o de la filología-ficción. Es en la búsqueda de significados ocultos, búsqueda que se realiza remitiéndose a la vida del autor y a las relaciones con otras obras del mismo autor o de otros creadores, y a través de sistemas hermenéuticos ajenos a la obra y al autor, donde el crítico corre el riesgo de dejar de ser un crítico.

Un ejemplo de mala crítica lo encuentro en el texto de Gerhard Kurz «Nietzsche, Freud, and Kafka».¹³ El artículo comienza así:

The archaeological impulse, the search for the “city beneath the cities” unites Nietzsche, Freud, and Kafka in a single configuration as modern excavators of the human psyche (DF 342). Kafka struggled to come to terms with Nietzsche and Freud, and thus a discussion of their importance for him will help to illuminate his literary intentions and themes (p. 128).

A partir de aquí, nada puede salir bien, porque el empeño por relacionar a Kafka con Nietzsche y Freud, una arraigada manía entre los estudiosos de Kafka, no hay manera de llevarlo a cabo sobre un vínculo inexistente, ya que no hay manera de encontrar lo arqueológico, y sí lo genealógico, en Nietzsche. Aquí vemos que se está abusando de una metáfora. Además, ¿qué es eso del impulso? No contento con este juego de prestidigitador, el crítico pretende, a través de un truco, nada menos que

13 MARK ANDERSON, *Reading Kafka. Prague, Politics, and the Fin de Siècle*, trad. al inglés de Neil Donahue, Schocken Books, Nueva York, 1990, pp. 128-148.

iluminarnos sobre las intenciones literarias de Kafka. Más prudente se muestra Christoph Stölzl cuando termina su buen estudio “Kafka: Jew, Anti-Semite, Zionist”:¹⁴

What remained behind were the traces of his efforts to free himself through “literature”, the status and mesmerizing quality of which resist every deterministic form of sociological and sociohistorical analysis —including the presente essay (p. 79).

En el volumen del que se han extraído las últimas citas encontramos un texto de Margot Norris: «Sadism and Masochism in “In the Penal Colony” and “A Hunger Artist”» (pp. 170-186). Texto que forma parte de su obra *Beasts of the Modern Imagination* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985), y cuyo título original es «The Fate of Human Animal in Kafka’s Fiction» (pp. 101-117).¹⁵ Norris caracteriza a la perfección no un tipo sino dos tipos de crítica: la que aplica en su trabajo hermenéutico un modelo explicativo ajeno (en el caso del artículo mencionado, el de Deleuze y Guattari), y la que habiendo descubierto un hilo conductor que lleve de obra en obra y de autor en autor, despliega un discurso coherente alrededor de un nuevo significado (en el caso de su libro, el hilo conductor es lo que Norris denomina «la tradición biocéntrica», y que une a Darwin, Nietzsche, Kafka, Max Ernst y D. H. Lawrence). El libro de Norris merecería un análisis aparte, concienzudo, porque su tesis invita a reflexiones que pueden radicalizar el supuesto de un tipo de escritura no comunicativa desde el criterio de la significación.

14 En *ibid.*, trad. al inglés de Elizabeth Bredeck, pp. 53-79.

15 Los otros capítulos en los que se dedica un generoso espacio a Kafka son “Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis”, pp. 53-72, y “Kafka’s ‘Josefine’: The Animal as the Negative Site of Narration”, pp. 119-133.

La aplicación de un modelo en la búsqueda de significados ocultos presenta infinitos problemas. Quizá el caso más conocido sea el del uso, a veces aberrante, del psicoanálisis (a Margot Norris tampoco le tiembla el pulso a la hora de apoyarse en Lacan). Pero supuestas investigaciones en apariencia más «serias» y «asépticas», como la aproximación biográfica, sociológica o histórica, no dejan de aplicar esquemas que muchas veces bajo la racional y lógica búsqueda de causas e influencias no son nada más que una camuflada imposición de sentidos y significados realizada, casi siempre, con bastante torpes trucos retóricos que en la mayoría de los casos tras el estratégico abandono de un sistema referencial tampoco asumen el criterio de la coherencia interna en el texto.

Margot Norris, sin embargo, brilla en su trabajo alrededor de la tradición biocéntrica. Su lectura de «Informe para una academia», «En la colonia penitenciaria», «Un artista del hambre» y «Josefina, la cantante o el pueblo de los ratones», gracias a la selección de fragmentos y a la solidez de su tesis, construye una interpretación con coherencia interna y que legítimamente puede convivir con otras posibles lecturas. Con todo, Norris, por lo demás una especialista en Joyce, afirma que este es «the master parodist, the genius of imitative form, the consummately domestic writer» (p. 6), para luego añadir que «Kafka dismantles logic as Joyce dismantles language» (p. 133). Estos son los chirridos que siempre provoca el juego de fuerza y resistencia entre el texto y el mejor de los métodos interpretativos que se pueda desear.

El crítico ha de hilar fino y, así, por ejemplo, buena parte de la coherencia de la lectura que Norris hace de «Josefina» se apoya en una simple coma.

Indeed, the punctuation of the title (“Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse”) makes it clear that the opposition is

not between Josefina and the mouse folk but between Josefina's identity as a singer and her membership in the pack (p. 120).

Compárese esto con lo que escribe Clayton Koelb en «Kafka Imagines His Readers: The Rethoric of “Josefine die Sängerin” and “Der Bau”»,¹⁶ sobre las relaciones que el doble título establece entre la cantante y la comunidad:

And he connected the two with the rhetorically complex little word “or”. The complexity arises from the fact that ‘or’ can be used in either an exclusive or inclusive way. [...] In the case of Kafka’s title, though, it is impossible to say whether the reader is supposed to understand the ‘oder’ as an inclusive or exclusive “or”. [...] Kafka’s story does not attempt to resolve this question; rather it seeks to pose it in the most forceful way possible (p. 356).

En el volumen editado por James Rolleston encontramos, entre otros magníficos ejemplos de crítica, dos excelentes ejemplos de cómo realizar una exploración interpretativa sin sacar los pies del tiesto (ni del texto). En esta obra, además, podemos comprobar cómo la misma crítica de Kafka ha ido cambiando con el tiempo: de hecho, se ha ido pegando cada vez más al texto (aunque luego matizaremos esto) y se ha desprendido de toda la acritud que caracterizaba a los críticos e intérpretes de, por decirlo así, la «segunda hornada» de comentaristas de Kafka. Esto último también tiene su importancia, pues lo que nos dice es que durante un tiempo hubo quien deseó monopolizar a Kafka haciendo de sus interpretaciones la única lectura posible. Los críticos posteriores a Brod y al método alegórico tuvieron que luchar lo suyo para

16 JAMES ROLLESTON, *A Companion to the Works of Franz Kafka*, Camden House, Nueva York, 2003, pp. 347-359.

hacer valer otro tipo de aproximaciones, de la misma manera que más tarde los críticos de la «tercera hornada» tuvieron que desembarazarse de las fórmulas ajenas a la Literatura que como un esquema se superponían al texto (el psicoanálisis, la deconstrucción, el materialismo histórico, la «psicologización» biográfica, etc.) para poder volver a lo escrito a la vez que comprendieron y valoraron, ya sin acritud, el trabajo, entre otros, de Max Brod.

Rolf J. Goebel escribe «Kafka and Postcolonial Critique: *Der Verschollene*, “In der Strafkolonie”, “Beim Bau der chinesischen Mauer”»,¹⁷ un texto donde el autor analiza tres obras de Kafka en las que, según su lectura, se ejemplifican teorías sobre el poscolonialismo y la transculturalidad. Se trata de otra manera de ofrecer una interpretación, de encontrar un mensaje (aunque no sea el principal) en una obra: el esquema no explica la obra, sino que la obra ilumina el esquema (es decir, le da la razón). Aquí, Kafka seguiría jugando el papel de visionario, de conciencia preclara que ve en su presente los débiles pero en un futuro característicos rasgos que definirán un aspecto de la realidad. Estamos ante un trabajo agudo y consistente en el que no se sabe muy bien cuál es la intención del crítico: o darles la razón a las teorías que utiliza para leer a Kafka encontrando en Kafka lo que les da la razón a esas teorías, o llamar la atención del lector para que note las sutiles y penetrantes caracterizaciones que realiza Kafka. En cualquier caso, Goebel más que interpretar analiza el texto en el que ha encontrado «datos» que coinciden con los de los estudios históricos y sociológicos del momento. Si aquí hay interpretación, esta sería más bien la de que el creador llega a lo mismo y más rápido que a lo que llegan las ciencias.

Termino con el que me parece el mejor ejemplo de crítica actual sobre Kafka: «Disjunctive Signs: Semiotics, Aesthetics, and Failed Mediation in “In der

¹⁷ *Ibid.*, pp. 187-212.

Strafkolinie”»,¹⁸ de Richard T. Gray. El texto comienza realizando un repaso sobre el estado de la cuestión de la recepción crítica de «En la colonia penitenciaria». Luego pasa a distinguir dos grandes corrientes interpretativas, siguiendo el modelo de Axel Hecker:

For Hecker the hermeneutical “officers” are those who, like the Officer in the story, muster all the rhetoric at their disposal to identify and defend a specific, often narrow meaning for the story, whereas the “explorers”, like Kafka’s “Forschungsreisender” (*D* 203), are less definitive, refuse to take a clear side, and seek judiciously to weigh the evidence of the text.

Y continúa Gray:

But one could also describe this critical divide as one between predominantly figurative interpreters, on the one hand, and critics who, on the other hand, focus more on the literal, textual level of the story (p. 214).

Richard T. Gray se inscribe entre el segundo tipo de críticos,¹⁹ los que se centran más en el nivel literal, textual de la historia, alejándose lo más posible de todo método alegórico. Esto le permite la brillante explicación acerca de la imposibilidad de una narrativa metaperspectivista en el fragmento que va desde «Es iste in eigentümlicher Apparat» hasta «der wegen Ungehorsam und Beleidigung

¹⁸ *Ibid.*, pp. 213-246.

¹⁹ Y en este segundo tipo también incluye a Margot Norris, y si bien en un principio esto resulta sorprendente, no lo es tanto cuando se repara en que el análisis de Richard T. Gray se parece, en sus conclusiones, mucho al de Norris, aunque sin apoyarse en retóricas ajenas al lenguaje, la comunicación y la escritura como campo semántico e, incluso, como lugar alegórico, y dejando a un lado la crítica de la razón para sustituirla por la crítica a ciertas razones.

des Vorsgesetzten verurteilt worden war» (pp. 234-6). Y tal vez este sea el mejor criterio para valorar las aproximaciones críticas y hermenéuticas a una obra: ¿Cuánto pueden explicar de los efectos del texto sobre el lector desde la mera Literatura? es decir, ¿cómo lo consigue el creador?

Gray muestra una gran coherencia metodológica cuando para interpretar el texto de Kafka se apoya en términos como semiótica, dialéctica o signo. Pero también se desliza por la biografía (y qué necesidad hay, y lo mismo sucede con el texto de Koelb arriba citado, en el que además se llega a jugar con los significados de los apellidos Kafka y Bauer) y deja, sin duda sin querer, un rastro de alegorismo en forma de prudente aviso cuando, hacia el final, al tratar de las posibles interpretaciones de la máquina de tortura de la colonia penitenciaria (cuando da el salto del vocabulario lingüístico al histórico y habla de la estética) dice «This reading, too —which borders, to my way of thinking, almost too much on the allegorical— would ultimately produce a critique of aesthetics as a [...]» (p. 240).

Lo que quiero decir es que la crítica de Kafka se ha hecho cada vez más prudente, más ceñida al texto, y que se apoya cada vez menos en sistemas interpretativos ajenos a la escritura y a la Literatura. Ahora bien, sospecho que también aquí (y a pesar de los exitosos resultados de sus análisis) se corre el riesgo de estar cayendo en el alegorismo al hacer del lenguaje, de la escritura, de la lectura, de la Literatura y de las ciencias que estudian todo esto, algo así como fue el psicoanálisis en su momento: un esquema que se impone, otra plataforma de la que partir para tratar de dar cuenta al lector de lo que es el texto.²⁰

20 Resulta estimulante, y en cierta medida también pionera, la obra de MARTHE ROBERT, *Lo Antiguo y lo Nuevo. De don Quijote a Kafka*, trad. de Máximo Higuera, Trifaldi, Madrid, 2006, en la que el estudio de *El Castillo* se realiza desde la mismísima Literatura que la obra es, y que advierte al lector, a través de un ejercicio de (auto)crítica de la crítica, de «a qué ejercicios eruditos se puede llegar y cuán hipotéticos pueden

Y digo «de lo que es el texto» y no «de lo que dice el texto» porque no cabe duda de que la crítica nos ha enseñado a desnudarnos de las costumbres que tergiversan la lectura; y que nos invitan a pensar que quizá un texto no cuenta nada, que no hay ninguna historia; que el lenguaje literario no tiene por qué depender ni de la estructura significante-significado ni del modelo emisor-mensaje-receptor, porque quizá no hay mensaje aunque haya palabras y Literatura; y que el texto puede ser una pregunta, o una paradoja, o un problema, sin más, o un silencio revestido de ruido y materializado en un disfraz cultural. De ahí que cada vez que leo un ensayo crítico que pretende interpretar, explicar, encontrar significados ocultos, yo me limite a recordar que yo, cuando escribo de verdad, luego, cuando me leo, no consigo ver ni un uno por ciento de lo que está ahí.

En cualquier caso, a veces parece que toda obra es discutible excepto su crítica y el hecho mismo de la crítica, y que los críticos lo que hacen básicamente es jugar entre sí con una obra como si fuese una baraja o un tarot, y que, en definitiva, sobre críticas no se discute, lo que nos pondría, en el peor de los casos, ante gustos que por muy imaginativos que sean no dejan de ser más que eso, cuestión de gustos.

gusto.

4. m. Propia voluntad, determinación o arbitrio.

10. m. Manera de apreciar las cosas cada persona.

11. m. Capricho, antojo, diversión.

12. m. Afición o inclinación por algo.

ser los resultados de una especulación tan desprovista de freno» cuando «el cuerpo del libro es escamoteado y, con él, desaparece el único objeto preciso de la investigación» (p. 49).

1.4. KAFKA Y EL GENIO TEMIBLE

El hecho de que Kafka deseara la enfermedad y recibiese el diagnóstico como una liberación solo demuestra que su dirección y sentido no solo iban en dirección opuesta a Israel, sino en contradicción con el sentido de la vida tal y como muestran las decisiones que fue tomando desde el instante de su condena. Esto pone sobre la pista de la relación entre vida y escritura, es decir, sobre la creación.

Como creador, y dado que la relación que mantenía con la ficción no distinguía entre sus naturalezas literaria y mundana, Kafka parecía ser lo bastante lúcido como para creerse sus propios mitos al tiempo que no dejaba de reconocer su necesidad. Los mitos de Kafka eran los propios de la ilusión de vivir una vida solo vida, en sus dimensiones de duración e intensidad, manifestada en la biografía como toma de decisiones que privilegia lo que hace que la vida se viva plenamente como algo lleno, es decir, exento de vacíos, de faltas. Pero esta ilusión de vivir el mito de la vida completa en la duración y la intensidad, en la seguridad y el despiste, en el ser entretenido por las oportunidades posibles para que puedan repetirse siendo otras en el futuro; esa ilusión que se materializa en proyectos de viaje a Jerusalén, o de matrimonio, o de transacción entre el trabajo y la Literatura, queda en nada a la hora de la verdad. Entonces, la decisión es la de dejar el trabajo, la de irse a Berlín, la de no casarse, la de solo escribir porque se acabó la ilusión de vivir, el mito de la duración y la intensidad.

Kafka sabía que este mito es necesario para vivir y que es falso, como toda ilusión. La vida mantiene una relación porcentual con la muerte: la vida es consumidora de muerte y consume la muerte en vida para luego ser consumida por la muerte y ser consumada en la muerte. Vida y muerte, presentes desde el principio hasta el final, conviven y conmueven invadiéndose.

Existen dos tipos de genios: el genio de la mayor claridad, y este sería Kafka, y el genio de la mayor confusión, y este sería, por ejemplo, Miguel Ángel. El genio de la mayor claridad es el que minimiza las posibilidades siendo consciente de ellas, y el genio de la mayor confusión es el que maximiza las posibilidades a pesar del peligro.

Hay que imaginarse a Miguel Ángel colgado bajo la cúpula de la Capilla Sixtina como símbolo del genio como fuerza de la Naturaleza, dotado de una fuerza física descomunal, imprescindible para crear lo pequeño y lo inmenso. Este genio también intuye el peligro de la duración y de la intensidad, pero al llevar los peligros dentro de sí debido a su exceso de vida, está condenado a agotar todas las posibilidades sin poder renunciar a ninguna: lucha contra el despiste y el entretenimiento de la intensidad sin que parezca que lucha y aparentando, para el observador externo, que disfruta y se entrega como parte de su experimento creativo y vital; y lucha contra el tiempo aunque parezca que discurre a favor del tiempo, pues tarda más en agotar la vida, en agotar lo posible, en ir del *David* a la *Piedad Rondanini*, aunque su lucha, por esto mismo, es mayor, más prolongada y más intensa.

Miguel Ángel es el genio temible de lo temible como mensaje que se confunde, que se traiciona siéndose fiel: no da ninguna respuesta, pues la vida (se) vive, y su no dar una solución es casi imposible que se vea como la ausencia de verdad debido a la plenitud de su devenir, que se diría sola vida por encima de o contra la muerte, en cualquier caso con la muerte como algo ajeno que llega de fuera. Sin embargo, este genio temible de la confusión no es sino un Nicodemo que en la ocultación muestra su otro yo, al otro genio que también es en la mayor confusión.

Nada sale de nada y, por lo tanto, la creación no obedece a una ley de la transgresión, sino que es la lógica nada que sale de la nada como opuesta al algo, al ser que es lo que sea que sea, y si a esto le llamamos mundo y el mundo se

dice ahí fuera, la creación saca de dentro una posibilidad ajena al mundo y, por lo tanto, una imposibilidad para el mundo. A esta nada adentro la llamaremos alma, y al alma la llamaremos la imposibilidad posible. Ahora bien, la creación hace uso del mundo en cuanto que serie de fragmentos que se pueden combinar y que son medios de expresión y, por lo tanto, metá-foras que traen a la sensibilidad la nada sin sentido. Así, la vida en su relación en devenir con la muerte, como experiencia del tiempo, no deja de ser un saber sobre el tiempo, y la lección del tiempo es la ley de lo irreversible, es decir, el avance de la muerte como anti-vida, como la desilusión de vivir, lo que atraviesa, rompiéndolo, el espejismo del círculo de la vida.

Kafka, como genio temible de la mayor claridad, siendo ahora lo temible el mensaje de la intuición del peligro ahí fuera, un mensaje insoportable porque no tiene cabida para la confusión; Kafka, decimos, ni siquiera se plantea la solución como posibilidad y error inevitable: al mantenerse alejado de la consumación de las posibilidades de la vida como duración e intensidad, se desentiende del cambio y, por lo tanto, de la desaparición de la imposibilidad, del vacío, de la falta, y lo que hace es aprovechar la enfermedad para precipitar lo irreversible, la lección y ley del tiempo, y, así, ganar tiempo hacia la nada a través de la brevedad de la duración y de la extinción de la intensidad gracias a la debilidad, el cansancio y la extenuación como el resto de la vida exhausta, antítesis de una vida vívida y vivida con exhaustividad. Kafka tarda menos en llegar a la nada de la creación al minimizar las posibilidades, y su relación con el mundo no es de lucha ni abierta ni oculta, sino de agonía pasiva, de pasión en el abismo entre el ser y la nada para llegar cuanto antes, aniquilando todo contacto vital con el mundo, a su interior.

1.5. EL TOPO DE KAFKA

Después de años pensando, llego a la conclusión de que me quedo con la primera impresión. Esto no es perder el tiempo, sino dar un rodeo porque uno se ha despistado y se ha dejado entretener. En el fondo, y sobre todo en la superficie, la recta es una geodésica y siempre se va hacia lo mismo: es decir, se regresa. Y yo vuelvo a mi idea sobre el topo de Kafka.

Este es el caso: «2 (de agosto de 1914). Alemania ha declarado la guerra a Rusia. —Por la tarde, Escuela de Natación» (p. 393).²¹

Para establecer un juicio, estaban llamados a declarar Musil, Wittgenstein, Trakl y Jünger. El primero era duro, y durante la guerra parece que se la pegó a su mujer; del segundo solo es necesario leer sus *Diarios secretos*; el tercero intentó suicidarse; y el cuarto era el más duro y escribió *Tempestades de acero*. Kafka no fue a la guerra, ni falta que hizo; como tampoco hacía falta que fuesen los cuatro mencionados. Kafka no fue por motivos de salud; Wittgenstein podría haberse librado por motivos de salud, pero insistió y fue. En fin, llegó un momento en el que parecía que Kafka había declarado la verdad y nada más que la verdad cuando se acusaba de una, podríamos decir, miserable, cobarde y mezquina adhesión a la comodidad: «El poder de las comodidades sobre mí, mi impotencia sin las comodidades. No conozco a nadie en el que sean tan fuertes esas dos cosas» (febrero, 1922; p. 557).

¿Y eso qué importa? Esta pregunta fue el hilo que perdí en su momento. Porque en el caso de Kafka no tiene ninguna importancia (salvo que se viva parasitando de él) que ni fuese a la guerra (porque se escaquease o no), ni que fuese un pusilánime comodón (al menos mientras no demostró lo contrario yéndose a pasar hambre y frío a Berlín). Lo importante es el topo y su madriguera.

²¹ Las citas están extraídas de FRANZ KAFKA, *Diarios*, ed. cit.

4 (de noviembre de 1914). Ha regresado Pepa: gritón, excitado, desquiciado. Historia del topo que abría galerías debajo de él en la trinchera y al que consideró como una señal divina para retirarse de allí (p. 412).

¿Acaso el cuento “La madriguera” no hace pensar inmediatamente en las trincheras de la Primera Guerra Mundial? ¿Y no pensamos, en el mismo instante, en la conciencia cicatrizada de trincheras en una guerra soterrada contra sí misma?

Del 7 de febrero de 1915:

En determinado nivel de conocimiento de sí mismo, y dadas otras circunstancias favorables a la observación, ha de ocurrir sin duda que uno se encuentre a sí mismo abominable [...] Uno acaba viendo que no es otra cosa que un nido de ratas lleno de miserables mezquindades [...] de modo que las dudas que pueda suscitar la observación de uno mismo se volverán pronto débiles y autosatisfechas, como un cerdo que se revuelve en el estiércol (pp. 431-2).

Ratas, cerdos y topos. Kafka en estado puro, tan puro como su lucidez, esa luz con la que recorre los túneles de su conciencia, de toda conciencia, esa madre de todas las guerras intestinas, llámense civiles o mundiales.

El topo-Kafka sí va al frente, al único en el que de verdad uno se la juega, y lo hace con la afilada y sosegada frialdad del solipsista acostumbrado a observarse y recrearse en la observación para seguir ahondando, con ciego empeño y miedo no se sabe si irracional, en la propia conciencia.

Del 20 de enero de 1915:

Y qué maligna y débil es mi forma de observarme a mí mismo. Al parecer, no puedo penetrar en el mundo, pero sí estar tranquilamente tumbado, concebir, extender dentro de mí lo concebido y después dar tranquilamente un paso al frente (p. 429).

Hablamos de las cosas más viejas del mundo, de cuando empezó el mundo, cuando los primeros hombres: hablamos de la conciencia y de la guerra. Hablamos del paso del tiempo sin llegar a nada más que a la derrota, aunque se diga que se ha ganado, a la progeria que contagia el contacto despierto con uno mismo.

Del 10 de abril de 1922: «La eterna juventud es imposible; incluso si no hubiera ningún otro impedimento, mi introspección la habría hecho imposible» (p. 563).

Por lo tanto, mi conclusión es mi primera impresión: Kafka no participó en la Primera Guerra Mundial, se fue a las clases de natación. ¿Qué necesidad tendría de ir a un teatro de bestiales marionetas? ¿quien estaba luchando? y ¿lo haría cada segundo de su vida y hasta el fin de sus días? ¿en la guerra más universal y humana que se lucha desde y para siempre? y ¿siempre a solas? Intenta conocerte a ti mismo, y te cruzarás con el topo de Kafka en tu madriguera.

1.6. KAFKA, TAMBIÉN JUDÍO

Con Kafka, todo parece estar condenado no ya a la complejidad, sino a la complicación. ¿Qué significó para Robert Musil ser cristiano; cómo influyó en su vida y en su obra; qué significaba ser cristiano en el primer tercio del siglo xx; qué suponía ser un cristiano culto e inteligente en Europa y, más en concreto, en el Imperio Austro-Húngaro y en los países bajo la égida del alemán, es decir, de Alemania; y qué matices, de inconmensurables consecuencias, tenía el ser católico, o luterano, o

calvinista y, por lo tanto, ser algo de esto, u otra cosa, y no lo demás, en un ambiente social determinado y también para alguien como Musil? Uno puede hacerse todas estas preguntas y puede intentar buscar las respuestas, y parece que ahí empieza y acaba todo. Pero con Kafka todo es más complicado, al menos en apariencia.

Y pienso que es más complicado porque hasta no hace mucho todos querían apoderarse de Kafka, o, mejor dicho, querían apoderarse de una parte de Kafka, como si les molestase el resto. Imaginamos que los judíos quisieron apropiarse del Kafka judío, y de ahí que intentasen convertirlo en un santo y un profeta cuyas obras trataban, básicamente, de cuestiones teológicas y bíblicas, y cuya vida no fue otra cosa que la de un judío en constante diálogo con y en pos de su ser judío. Imaginamos que los alemanes quisieron apropiarse del Kafka que escribió en alemán, y de ahí que no dejaran de recordar que Kafka sentía el más profundo respeto por Goethe y realizó la típica peregrinación a Weimar, y cuando por fin salió de casa de sus padres se fue a Berlín. Imaginamos, también, que los checos quisieron apropiarse del Kafka checo, y que para eso no dejaron de repetir que Kafka nació en Praga, vivió en Praga y sabía checo. E incluso podemos imaginar que los anglosajones pretendían, de alguna forma, apropiarse de Kafka, pues fueron de los primeros en traducirlo y estudiarlo en serio, y ahí está Sir Malcolm Pasley como ejemplo.

También podemos imaginar que tal vez a los judíos no les gustaba que Kafka hubiese escrito en alemán y se hubiese marchado a Berlín, y no a Palestina. Y que a algunos alemanes (y a algunos austríacos) les molestaba que Kafka fuese judío. Y que a muchos checos les molestaba que Kafka fuese un judío-alemán, más que un buen checo. Podemos imaginar todo esto y quizá acertemos al tiempo que nos equivocamos. Y aunque todo esto da realmente igual para entender a Kafka y su obra, no da tan igual desde el momento en que todo eso ha podido limitar y

condicionar el acceso a Kafka y a su obra hasta llegar a hacer la empresa prácticamente imposible. Por fortuna, parece que los estudios sobre Kafka por fin han entrado en otra dinámica histórica y todo aquello queda, ahora, como otra materia de estudio sobre Kafka: la de su crítica y transmisión.

Pero Kafka era judío, judío asimilado, occidental; judío en el Imperio Austro-Húngaro, judío alemán. Y ese tipo de judío, allí y entonces, suponía vivir en una sociedad que te señalaba con el dedo para recordarte que eras algo parecido a un parásito al que se le consentía comer a la mesa del huésped siempre y cuando el huésped lo encontrase conveniente. La experiencia del siglo XIX demostró que no servía de nada asimilarse y «occidentalizarse», ni siquiera convertirse al cristianismo: cada movimiento de los judíos se veía como algo sospechoso. Las leyes que fueron propiciando una mayor igualdad social a los judíos para equipararlos a los cristianos no hicieron mella en los prejuicios y los estereotipos; más bien, sirvió, en muchos casos, para que se estuviese más alerta. La «cuestión judía» nunca llegó a verse como la «cuestión alemana», como señala Peter Gay, y con eso ya está dicho todo. Quizá muchos judíos comenzaron el proceso de occidentalización para aspirar a una mejor calidad de vida y, por el camino, aprendieron a amar la cultura en la que eso era posible. Pero los judíos alemanes que amaban Alemania no podían dejar de darse cuenta de que Alemania no los amaba a ellos. Por mucho que aportasen a la sociedad y a la cultura alemana, nunca serían tan solo alemanes: eran judíos alemanes; ni siquiera eran alemanes judíos. Si los judíos se apartaban, resultaban sospechosos; si los judíos se asimilaban, resultaban sospechosos. Si algo iba mal, siempre estaban los judíos como cabezas de turco. El judío se sentía en su casa en una casa que no sentía que fuese la casa también del judío. Los prejuicios (o tal vez los juicios de valor premeditados) llevaron a que muchos judíos se odiasen a sí mismos (se trata del *selbsthass*

sobre el que Theodor Lessing escribió en 1930), pues no dejaban de observarse sino a través de esos mismos prejuicios antisemitas que impregnaban la sociedad de la que realmente formaban parte. El empeño por ganarse el ser alemanes les llevó, también, a congraciarse con ciertas actitudes xenófobas, y no era raro que en el Imperio los mismos judíos repudiasen a los judíos que, sobre todo a raíz de la Primera Guerra Mundial, llegaban en masa desde el Este.

Uno se pregunta si en la conciencia de Kafka el ser judío no comenzaría y se haría fuerte del mismo modo que le sucedió a Freud, un judío sin fe, quien en 1926 dijo

 Mi lengua es el alemán. Mi cultura y mis conocimientos son alemanes. Me consideraba intelectualmente alemán hasta que me di cuenta del creciente prejuicio antisemita en Alemania y en la Austria alemana. Desde entonces, prefiero llamarme a mí mismo judío.

Como escribe Peter Gay: «The Jewish bond he felt was the recognition of a common fate in a hostile world».²² ¿Pudo sucederle lo mismo a Kafka?

Kafka se consideraba el más occidental de los judíos occidentales, y en eso era sincero. También se podría decir que era el más moderno de los modernos del momento. Ser judío suponía vivir en un medio hostil que lleva incluso a ver el propio cuerpo, cuando sus rasgos o enfermedades coincidían con los que los prejuicios antisemitas adscribían a la «raza» semita, como algo vergonzoso, como una condena.²³ Ser judío occidental llevaba a vivir un desgarramiento interno por partida doble: se era judío, pero no un buen judío; y se era occidental, y no

22 PETER GAY, *Freud, Jews and Others Germans. Masters and Victims in Modernist Culture*, OUP, Nueva York, 1978, p. 77.

23 SANDER L. GILMAN, 'A Dream of Jewishness Denied: Kafka's Tumor and "Ein Landarzt"', *James Rolleston*, *op. cit.*, pp. 263-279.

del Este. Y esto importa porque en aquella época hombres como Martin Buber pusieron «de moda» al judío oriental como el «verdadero» judío en Europa: un pueblo vivo con una fe y unas tradiciones vivas. Pero la realidad de los judíos del Este no era la del mito libresco, como puede leerse en el libro de Joseph Roth *Judíos errantes*.²⁴ Al fin y al cabo, buena parte de los judíos occidentales se portaban de manera tan altruista como cualquier cristiano: más bien poco y durante poco tiempo. Esta diferencia entre judíos occidentales y del Este la expresó Oppenheimer cuando habló de un «judaísmo de la memoria» y un «judaísmo de la presencia».²⁵ Para complicar las cosas, el sionismo, el judaísmo político, entró en escena como un mecanismo de defensa y como una máquina de producir mitos y utopías que, muchas veces, partían de las mismas premisas y parámetros que el antisemitismo de la época.²⁶

De esta forma, ser un judío occidental, como Kafka, suponía vivir en un ambiente hostil, un ambiente que además se ama, o se había amado; suponía ser parte de ese ambiente y, por lo tanto, utilizar los mismos puntos de vista (y, así, aunque se llegue a conclusiones en apariencia contrarias, en el fondo no se sale de esa perspectiva); suponía sentir el rechazo, el estigma, el castigo del que apenas es posible defenderse y, por lo tanto, también suponía el peligro del odio a uno mismo, de sentirse avergonzado sin saber muy bien por qué, e incluso de identificarse con el agresor y entenderlo y compadecerlo. También suponía no ser un buen judío, algo que se encargaron de recodar los fabricantes de mitos y de utopías que empañaban la vista cuando se

24 Trad. de Pablo Sorozabal Serrano, Acantilado, Barcelona, 2008.

25 GIULIANO BAIONI, 'Zionism, Literature, and the Yiddish Theater', *Reading Kafka. Prague, Politics, and the Fin de Siècle*, trad. al inglés de Mark Anderson, Schocken Books, Nueva York, 1990, pp. 95-115.

26 CHRISTOPH STÖLZL, 'Kafka: Jew, Anti-Semite, Zionist', *Reading Kafka. Prague, Politics, and the Fin de Siècle*, ed. de Mark Anderson, trad. al inglés de Elizabeth Bredeck, Schocken Books, New York, 1990, pp. 53-79.

tenía delante a los judíos del Este, a quienes, al fin y al cabo, se les manipuló ideológicamente en los libros sin, en realidad, ni ayudarles en la realidad ni mucho menos unirse a ellos. Y también suponía verse tentado a adoptar posturas políticas como la defendida por el sionismo y, al mismo tiempo, ser apolítico y quedarse con el elemento mítico y utópico de la empresa política.

En resumen, se podía ser judío, un mal judío y occidental en un Occidente que no te quería. Se podía tener una visión bastante inexacta de la realidad de otros judíos y, al mismo tiempo, reconocer que a uno le resultaría imposible vivir como ese pueblo tan real como casi legendario. Se podía echar la culpa de ser judío occidental, o al menos de tener mala conciencia por serlo, a la familia, y al mismo tiempo sentirse indisolublemente ligado a la familia. Son, sin duda, demasiados desgarrones en el alma.

Tanto a Felice como a Dora, Kafka les habló de irse a Palestina. La opción, ahora lo sabemos, no era tan descabellada: muchos judíos occidentales, como la escritora Else Lasker-Schüler, acabaron en Israel, y otros muchos cumplieron el sueño americano de Kafka y huyeron a los Estados Unidos. También sabemos que Kafka no necesitó huir y que terminó sus días entre Berlín y Viena.

También podemos pensar que aquella época era tan compleja y complicada como la actual. Y que ser judío puede dar tantos quebraderos de cabeza como ser cristiano, gitano, ecuatoriano o mujer en función de dónde se encuentre uno. También podemos pensar que no hay ni un ser humano simple ni sencillo, y que el problema radica en la pretensión de encontrar no ya explicaciones reduccionistas a una vida y una obra, sino explicaciones.

Y también podemos recordar que hay quien, como Kafka, nos lo recuerda sin ambages: «Él se opone a ser fijado por sus semejantes».²⁷

²⁷ FRANZ KAFKA, *Diarios*, ed. cit., p. 525.

1.7. KAFKA, WEININGER, LA MUJER Y LA CREACIÓN

REINER STACH, «Kafka's Egoless Woman: Otto Weininger's *Sex and Character*». *Reading Kafka. Prague, Politics, and the Fin de Siècle*, trad. al inglés de Neil Donahue, ed. de Mark Anderson, Schocken Books, Nueva York, 1990, pp. 149-169.

Resulta prácticamente imposible hablar libremente (es decir, decir lo que se piensa aunque se piense con seriedad, con lo que es prácticamente imposible la probidad intelectual, justo cuando más arrecian los defensores de la propiedad intelectual, paradójicamente, o no tan paradójicamente, quizá); digo que resulta casi imposible hablar libremente de casi ningún tema, y entre estos tabúes está la mujer, en especial cuando quien habla es un hombre. Y cuando digo hablar, digo escribir, y cuando digo escribir quiero decir, también, escribir Literatura y, en general, crear con palabras. Estoy convencido de que si Balzac empezase ahora su carrera literaria, en lugar de la *Comedia humana* se vería constreñido, debido a las infinitas censuras y mafias y amenazas y chantajes actuales, a escribir *Monólogo de un varón blanco, adulto, europeo, cristiano, culto e inteligente*. Solo así podría escribir lo que quisiese, pues si realizase alguna crítica, casi nadie se vería reflejado, y los que pudiesen verse reflejados habrían de soportar en silencio, por la cuenta que les tiene, no a Balzac, sino a sus lectores.

Siempre me llamó la atención que los más grandes (y otros no tan grandes pero igualmente valiosos) libros sobre mujeres los hubiesen escrito hombres: *Madam Bovary*, *Ana Karenina*, *Naná*, *Eugenia Grandet*, *La prima Bette*, *La Regenta*, *Retrato de una mujer*, *La Romana*, *Hedda Gabler*... Desde mi punto de vista, ninguna escritora ha alcanzado esa profundidad humana en la observación con esa calidad literaria. Si recordamos *Emma* o *Jane Eyre*

y somos sinceros, no podremos parangonarlas, según los criterios arriba expuestos, con las obras citadas. Hay tres nombres que excluiría por su excelencia: Madame de la Lafayette (con *La Princesa de Clèves*), Anna Langfus (con *La sal y el azufre y Salta, Bárbara*) y Emily Brontë (con *Cumbres borrascosas*), y cada una de ellas por razones diferentes.

*

Reiner Stach plantea la tesis, y se esfuerza en demostrarla, según la cual las mujeres en las obras de Kafka responden al tipo femenino descrito por Otto Weininger en *Sexo y carácter*. Para su demostración, Stach realiza una selección de personajes y elabora un discurso para darse la razón a sí mismo (cuando también podría probar con el sano método de la falsación). Como el discurso es hábil y crea la apariencia de coherencia, poco más hay que decir sobre su contenido, y quien desee rebatirlo solo tiene que hacer lo mismo que él: seleccionar dos o tres personajes femeninos de la obra de Kafka y elaborar un discurso coherente en contra de la tesis de Stach. Es posible, por supuesto, pero no es esto lo que aquí me interesa, sino cómo Reiner Stach construye ese discurso y por qué cae en inconsistencias metodológicas que le hacen resbalar por la pendiente de los juicios de valor.

Stach parece serio cuando se plantea la cuestión de la influencia de Weininger sobre Kafka:

But the biographical question of influence is secondary, and in any case an answer would require an exact, methodological definition of 'influence'. More important is the profound similarity between Weininger's theoretical description and Kafka's aesthetic projection

of femininity, a similarity indicating that both authors shared a common fund of social and cultural experience (pp. 150-1).

Está bien que (se) pregunte qué es en realidad eso de la influencia ejercida sobre un creador. Lo que no está tan bien es que termine sentenciando que lo importante es que Weininger y Kafka compartían un fondo social y una experiencia cultural comunes. Porque también esto habría que investigarlo, tanto para ver si es realmente así como para verlo, en el caso de que así sea, como una influencia. Y hemos quedado en que primero habría que definir con exactitud qué es eso de la influencia. Quien conozca más o menos bien la biografía de Kafka y, por ejemplo, haya leído la semblanza que Stefan Zweig hace de Otto Weninger, no puede dejar de pensar que ante las mismas influencias ambos habrían reaccionado de manera muy diferente.

También demuestra gran habilidad Stach cuando distingue entre la descripción teórica de Weininger y la proyección estética de Kafka. Esto le sirve al autor para atacar a Weininger y su obra y para no emitir ningún juicio sobre Kafka y su obra. Stach asevera que hoy en día nos parecerá increíble que *Sexo y carácter* hubiese tenido tanto éxito durante veinte años, que hubiese ejercido tanta influencia entre la elite intelectual del momento y que muchos expertos hubiesen pasado por alto las inconsistencias de la obra. Por una parte, me consta que a Weininger se le sigue leyendo, por lo menos en Austria. Por otra parte, yo lo sigo leyendo con placer. Y, para finalizar, esas mismas inconsistencias serían las mismas por las que habría que condenar a un sociólogo del prestigio de Georg Simmel y su ensayo *Para una filosofía de los sexos* («Lo relativo y lo absoluto en el problema de los sexos» y «La coquetería»), y a su reflexión sobre la mujer como poseedora de un secreto inaccesible incluso para sí misma, por ejemplo.

Reiner Stach acusa a Weininger de dos errores: su método es pseudocientífico, pseudokantiano, pseudorracional: un pseudométodo; y sus aseveraciones son de mal gusto, inciertas y reflejo de sí mismo. Es verdad que Weininger hizo todo lo posible para darle a su obra apariencia científica y filosófica (o, más bien, racional), y lo que con menos paciencia se soporta es el comienzo del libro, en el que trata de dar un fundamento biológico a lo que seguirá diciendo. Era la moda: hoy en día, por ejemplo, los que quieran utilizar estos trucos han de hablar de genética, ese paradigma omniexplicativo. Más discutible resulta que *Sexo y carácter* no sea una obra filosófica. Habría que empezar por definir qué es filosofía, y para mí no es otra cosa que una de las formas de crear con palabras, y que se distingue del resto por sustituir la ficción de una historia y unos personajes por la ficción de la lógica y lo universal. Creo que nadie con un mínimo de sensibilidad e inteligencia podría decir que *La República*, *Discurso del método*, *Crítica de la razón pura*, *Fenomenología del Espíritu*, *Así habló Zaratustra*, *Ser y tiempo* o *Meditaciones cartesianas* no son ni más ni menos que portentosas creaciones con palabras que reportan, además de materia para la reflexión (objetivo de los libros de filosofía), un enorme placer estético. ¿Cuánto no se ha criticado a Platón, a Nietzsche, a Husserl debido a las inconsistencias que los demás creen encontrar en sus textos? Como si la filosofía dependiese de que una sola filosofía fuese verdad... En este sentido, *Sexo y carácter* es una obra tan filosófica como, qué sé yo, *La naturaleza de las cosas*, de Lucrecio, o algunos poemas de Quevedo.

Entonces, ¿por qué Stach critica las presuntas exageraciones y el mal gusto de Weininger y no así a Kafka cuando su tesis radica en que en sus obras exponen el mismo tipo femenino? Porque Kafka es un creador y Weininger un pensador, según Reiner Stach. Ahora bien, hemos visto que ambos son creadores. Pero es que, además, Stach utiliza el siguiente argumento para atacar a

Weininger: su libro será todo lo teórico que se quiera, pero sus consecuencias son bien empíricas. Según ese punto de vista, las obras de Kafka serán todo lo Literatura que se quiera, pero sus consecuencias también son empíricas: ejercen una influencia (y volvemos a la influencia) sobre los lectores. Desde el momento en el que Weininger no es un creador, carece de los privilegios de Kafka, que se protegen realizando carambolas con los mitos, las metáforas, Adorno, Benjamin y lo que haga falta, incluso recurriendo a la comparación solapada, y aparentemente literaria en sentido estricto, de Kafka con Strindberg de la manera más ladina, al citar una serie de obras del autor sueco en las que no estuvo todo lo hábil que podría haber sido. Lástima que Stach se hubiese olvidado de *La señorita Julia* o de *La más fuerte*.

No gusta que Weininger diga, entre otras cosas, que la mujer carece de yo, que es materia amorfa, una nada, un ser ilógico, egoísta, calculador, una amenaza para el desarrollo de las posibilidades del hombre, una mezcla de madre y prostituta. Lo de menos es que todo esto, o una parte, sea o no verdad: lo que importa es que no gusta y, es más, no se tolera que se digan tales cosas. A Weininger se le quiere cerrar la boca por medio de la denuncia de su falta de método racional, imperdonable en quien pretende ser un filósofo. Ahora bien, ¿qué sucedería si dijésemos que Reiner Stach también está gravemente sujeto a las influencias sociales y culturales de su época, e incluso de su biografía? Tenemos aquí las típicas dos columnas de opuestos: yo-sin/yo; espíritu-materia; forma-caos; ser-nada; lógica-ilógica; generosidad-egoísmo; cálculo-espontaneidad; amenaza-hospitalidad; integridad moral-amoralidad; etc. Y mi pregunta es: ¿Quién decide y dice cuál es el valor, positivo, negativo o neutro, de cada una de estas columnas? Reiner Stach cita a Nietzsche: dudo que de haber leído sus fragmentos póstumos, se hubiese atrevido.

1.8. KAFKA Y KLEIST

A vueltas con las influencias. Yo prefiero decir encuentros, coincidencias y descubrimientos, sí, pero descubrimientos de lo que uno lleva dentro de sí y que solo se hace saber a través del otro. En «Kafka y sus precursores» Borges escribió que cada escritor crea a sus precursores. Pienso que algo parecido sucede con las llamadas influencias: el escritor se encuentra en los demás escritores (y dónde se va a encontrar).

Si olvidásemos quién nació antes, Kleist o Kafka, o quién leyó a quien, y sencillamente comparásemos sus obras, ¿qué nos importaría la cuestión de la influencia? Y, realmente, ¿qué nos aporta a la comprensión de Kafka saber que este leyó a Kleist y que lo tenía en alta estima? He ahí un dato que no explica nada, que se limita a dar cuenta del gusto de Kafka, un gusto como lector que razonablemente coincidirá con su gusto por cómo querría que fuesen sus propios escritos. Y, siguiendo a Borges, ¿por qué no estudiar también a Kleist a la luz de Kafka? Kleist y Kafka eran hermanos literarios, y esta hermandad es atemporal. Sus textos conviven fuera de las cronologías, de ahí que sea asunto de la curiosidad el hecho de que en sus diarios Kafka mencione en dos ocasiones a Kleist (ambas en 1911, la primera para citar una de sus cartas y la otra con motivo de la celebración del centenario de su muerte), y en una, el *Michael Kohlhaas*, de cuyo comienzo había dado pública lectura en la Sala Toynebee en diciembre de 1913.

Como también es objeto de curiosidad la comparación de sus vidas: Kleist se suicida pegándose un tiro después de haber matado (así lo habían acordado) a su amada Henriett Vogel, y Kafka se «desvive» lentamente de tuberculosis para irse a morir a Viena, vía Berlín, con la joven Dora; Kleist lleva una vida casi aventurera, a salto de mata, sin dinero y muchas veces contra todo y contra todos, y la vida de Kafka era, prácticamente, la cómoda, tranquila y más bien aburrida y anodina vida de un

oficinista con una vida secreta y paralela: la Literatura; Kleist le escribe a su prometida Wilhelmine von Zenge una serie de cartas que por su tono y contenido a veces recuerdan a las cartas que Kafka le envió a su prometida Felice.

Esto con respecto a la relación entre escritores y sus textos. Para el lector, leer a Kleist después de haber leído a Kafka puede provocar la impresión de estar ante dos mellizos. Este parentesco a mí me resulta más patente que el también señalado por los críticos entre Kafka y Gogol (*La nariz*, *Diario de un loco*) o Melville (*Bartleby*). Desde mi punto de vista, los rasgos que hermanan, por ejemplo, *El médico rural*, *La metamorfosis*, *La condena* o *El proceso*, con, por poner unos ejemplos, *Michael Kohlhaas*, *La Marquesa de O...*, *El adoptado* o *El duelo*, son los siguientes: su estilo aparentemente «frío», oficial, de mero informe, elaborado con extensas oraciones que mantienen al lector sin aliento y hacen que su mente gire en espiral (una espiral fracturada en una lógica paradójica, anfibológica, aporética) alrededor del asunto, y sostenido (en esto se parecen, cómo no, también a Flaubert) sobre un flujo tan cambiante como prácticamente inadvertido de narradores que dosifican la información para sorprender con un golpe de efecto o para ocultar de forma obstinada; este prístino estilo sinuoso (casi suntuoso en su pureza de líneas enrevesadas, como un minimalismo abigarrado) va tejiendo estructuras infrecuentes, de apariencia descompensada y desequilibrada, semejantes a telarañas que atrapan tanto con sus hilos como con sus vacíos y que se con-forman en asimetrías perfectas; y este estilo, en simbiosis con la estructura que va construyendo, está al servicio de temas recurrentes: el amor y el deseo, la dignidad y la justicia (y la injusticia), el azar y el destino, lo público y lo privado (unidos por la chirriante bisagra de la ley y el derecho), el mundo y lo milagroso o fantástico (sin abismo ni la más mínima fractura entre ellos), el sentido y el absurdo.

Por supuesto, incluso los hermanos gemelos poseen rasgos propios que les impiden ser meros clones. Las diferencias entre los textos de Kleist y Kafka no son solo (y también) de índole estilística, estructural y temática, sino básicamente humanas: Kleist no es Kafka, Kafka no es Kleist. Los creadores re-crean siempre lo mismo (el acto de la creación) y su creación es siempre nueva (porque emana de lo posible).

1.9. ¡PORNO! ¡CULOS, TETAS Y KAFKA!

¡Cuidado! ¡Tengo que advertirles que este artículo es PELIGROSO! Es el fruto de una investigación que me ha dado muy mala vida porque me ha arrastrado, como por el lodo, por el PORNO, el SEXO, los CULOS, las TETAS, los COÑOS, KAFKA y JAMES HAWES. ¡Cuidado! Si es usted un alma sensible, un ser moral como hay que ser, ¡no siga leyendo, por favor! ¡Este artículo está lleno de PORNOGRAFÍA, SEXO, CULOS, TETAS y COÑOS! ¡Se lo he advertido!

Confieso, amigos lectores, que después de *Excavating Kafka* (Quercus, Londres, 2010), del perspicaz y profundo investigador James Hawes, no soy el mismo.

Al principio pensé que Hawes se explicaba con claridad: «Yo hago lo que todos los biógrafos de Kafka: selecciono los datos, los ordeno a mi gusto y fabrico un producto que beneficie mis intereses pecuniarios». Pero descarté la idea.

Luego pensé que Hawes utilizaba la ironía y el sarcasmo con el fin de parodiar a los malos biógrafos, historiadores y especialistas que ocultan o tergiversan la verdad para crear «mitos» o bien porque emocionalmente no lo pueden evitar, o bien para lograr beneficios crematísticos. Pero descarté la idea.

Acto seguido pensé que Hawes escribió el libro simplemente como excusa para denunciar la diferencia entre Europa y Reino Unido (y Estados Unidos) en el

tema de la justicia: según el inglés, Europa es inquisitorial y el universo anglosajón es justo y parlamentario. Bueno, me dije, quizá se ha olvidado de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, o de *La letra escarlata*, de Hawthorne, o de la película de Arthur Penn *La jauría humana*, y del «mccarthismo», y del proceso en 1895 a Oscar Wilde y de sus dos años en la cárcel, y de la muerte de Keats, y de la huida de Lord Byron a Europa, por ejemplo, o de Carlos I y Cromwell, o del puritanismo, por decirlo en una palabra. Pero me dije que no, imposible, alguien tan inteligente como para hablar del cepillo de Kafka tenía que saber algo de Geografía e Historia.

Por lo tanto, pensé que Hawes solo deseaba lucirse como excavador de erudiciones. Hablo, por ejemplo, del carácter y naturaleza alemana (más que checa o judía) de Kafka; hablo, por ejemplo, de la torticera compra de bonos de guerra; hablo, en concreto, de SEXO y del asunto del PORNO y las revistas *Der Amethyst* y *Die Opale*. Pero no podía ser eso, porque todo eso está publicado, traducido y cualquier lector puede acceder, sin erudición e incluso con pereza, a esa información.

Así, ¿cómo iba a ser un secreto que Kafka estuviese suscrito a las revistas PORNO *Der Amethyst* y *Die Opale* cuando cualquiera puede leer las cartas en las que las nombra?

«How about the Amethyst? I have my money ready» (p. 20; carta a Max Brod del 19 de febrero de 1906).

[...] it is the only reading matter I have with me, aside from Stendhal and *Die Opale* [...] Ah, yes, if I also had some issues of the *Amethyst* I would copy the poems for you, but the magazines are in the bookcase at home and I keep the key with me to prevent discovery of a savings bank book that nobody at home knows about [...] (p. 26; carta a Max Brod de mediados de agosto de 1907).

«I knew nothing about the operation, I merely ask (which is why I'm writing just on a card) why God is punishing Germany, Blei, and us so hard. Especially me [...]» (p. 35; tarjeta postal a Max Brod del 8 de octubre de 1907).

Estas citas están sacadas de una obra arcana: *Letters to friends, family and editors*, Schocken Books, Nueva York, 1977.

Hay que ser un lince, hay que ser un Argos de la investigación, además, para leer otra obra del ocultismo: Max Brod, *Franz Kafka. A Biography*, Schocken Books, Nueva York, 1960, para encontrar en la página 69: «How are things with the *Amethyst*? (Note. —A periodical published by Franz Blei that we subscribed to between us)».

Ah, yo comencé, entonces, a quedarme con un nombre propio: FRANZ BLEI.

Sobre el asunto de los bonos de guerra, el secreto estaba en los diarios, 5 de noviembre de 1915: «Estado de excitación durante la tarde. Comenzó con la consideración de si debía comprar bonos del empréstito de guerra, y cuántos» (*Diarios*, ed. cit., p. 461).

Sobre la cuestión alemana, Hawes nos informa de la existencia, secretísima, de un escrito de Kafka para la *Asociación alemana para la creación y mantenimiento de una institución psiquiátrica militar y civil en la Bohemia alemana en Praga*, y que cualquiera puede encontrar, leer y considerar por sí mismo en *Cartas a Felice*, 3, Alianza, Madrid, 1977, pp. 784-787...

Por lo tanto, me quise convencer de que Hawes había escrito el libro para tirarles de las orejas a los malos lectores, a todos aquellos que teniendo la información a mano no habían leído lo suficientemente bien como para extraer o excavar sus mismísimas conclusiones.

Pero tampoco me convenció esta explicación. Porque ¿de quién hace sangre James Hawes? ¿De los especialistas románticos? ¿De los editores interesados? ¿De los estudiosos no menos interesados en una cátedra? ¿Del propio Kafka? Ah, Kafka y las MUJERES... Hawes nos cuenta secretillos de ESCÁNDALO, esos de los que ya habían hablado Glatzer, Canetti y Desmarquest... ¡Oh! ¡Ah! Yo leía sin vivir en mí y moría y aún me desespero... Porque, entonces, lo que Hawes había hecho era recordarnos que Kafka no era un mito, ni un ser divino, sino tan solo humano. Y nos recuerda Hawes que Kafka es humano para, acto seguido, muy divertida y anglosajonamente, ponerlo en la picota y ejecutarlo por ser humano. Vaya, pensé, ¿es que a Hawes se le ha olvidado que Kafka era humano y, además, había escrito tonterías como *El proceso*? Pues no, no lo había olvidado: de hecho, aprovecha esas tonterías de Kafka para arremeter contra el constructivismo, la deconstrucción y toda la moderna crítica literaria.

Nada, esto es demasiado complicado para mí, reflexioné para mi colete. La intención de Hawes no es criticar al crítico, ni ser el buitres que se alimenta de un cadáver, ni forrarse, ni meterse con los malos lectores, ni burlarse de los pésimos estudiosos, ni desenmascarar a los tenderos-editores, ni volver a matar a Kafka por el hecho de haber sido humano. Un nombre se abría paso en el silencio de mi estulticia poblada de palabras... PORNO, MUCHACHAS, SEXO, CULOS, TETAS, NATURISMO, MODERNIDAD, FRANZ BLEI. ¡Sí, Franz Blei!

Y he aquí a Franz Blei, ese viejo Hugh Hefner.

Escribe Max Brod, en la obra arriba citada:

It was not until 1909 that some of Kafka's prose Works were printed for the first time, in Franz Blei's journal, *Hyperion*. (Blei had

come out very warmly in favor of my first book, *Death of the Dead* and afterwards often come to Prague, and I introduced him to Kafka) (p. 62).

Y esto escribe Kafka en su diario el 26 de noviembre de 1911 (*Diarios*, ed. cit., p. 177):

Nosotros preferiríamos hablar de Blei. No hay mucho que contar sobre este, en los grupos literarios de Múnich está mal visto debido a sus porquerías literarias, está divorciado de su mujer, una dentista que tenía un consultorio con mucha clientela y lo mantenía; su hija, de dieciséis años, rubia, ojos azules, es la chica más descocada de Múnich.

Kafka y Brod hablaban con Pachinger, un conocido de Alfred Kubin... ¡Sí, Kubin, ese sujeto, además de excelente artista, que mostraba, a todo el que las quisiese ver, una colección de fotografías de sus amantes!

Empecé a fijarme en lo que leía y me di cuenta de que Franz Blei estaba por todas partes: en los diarios de Hugo Ball, de Thomas Mann, de Musil... De hecho, por lo visto, Blei, además de un sujeto sospechoso de alta inmoralidad, fue el «descubridor» de Kafka, Musil y Broch... También editó una revista junto con Max Scheler (pero creo que este no era un pornógrafo, ¿o sí lo era?). Franz Blei estaba por todas partes; Franz Blei me perseguía; Franz Blei había sido el editor de *Die Opale*... ¡Y Hawes compara esta revista con la contemporánea *Penthouse*! ¡Oh, no, ya pueden sospechar mi súbito sufrimiento! Mi investigación para comprender a Hawes me obligaba a adentrarme en los bajos fondos del PORNO, del SEXO, los CULOS y las TETAS y los COÑOS... En efecto, compré un ejemplar del *Penthouse*. Y no contento con eso, rescaté un ejemplar del *Superpop*. Y además, pura anécdota, llegó a mis manos un ejemplar, edición de 1907, de *Die Opale*... Me armé de

revistas y de valor. Yo tenía una hipótesis que se convertía a cada minuto en una certeza amada y sincera: Hawes es un moralista y todos tenemos que luchar contra el PORNO, el SEXO, los CULOS, las TETAS y los COÑOS.

A James Hawes le cae muy bien Klaus Wagenbach, y por eso suscribe sus palabras:

The periodical concerned was identified as “a collection of the fines —and sometimes, the coarsest— erotica” by Klaus Wagenbach back in 1958. However, the redoubtable Wagenbach, who has since made large amounts of money from illustrated coffe-table books on every other conceivable tangent of Kafka’s life, has elected never to publish this particular stuff. And nor has anyone else. By modern standards it may seem tame, but we cannot condescend to the past: in 1907 respectable girls dressed publicly in ways which would satisfy today’s Islamist vigilances (veils and all) (*op. cit.*, pp. 7-8).

A James Hawes, además, le tiene que chiflar la *lex Heinze* de 1900...

Muy bien, ¿cómo iba a enterarme yo de lo que se estilaba a finales del XIX y principios del XX? Fácil: siguiéndole la pista a FRANZ BLEI. Porque ustedes ya habrán adivinado que Blei publicó en la histórica revista berlinesa *PAN*. Así pues, el camino seguía la ruta de algunas prestigiosas revistas, como la ya mencionada *PAN* y la múniquesa *Jugend*. ¡Y qué sorpresa me llevé! ¡Y tengan ustedes cuidado! ¡Porque ahora empieza lo peor, lo más fuerte, lo ESCANDALOSO! ¡Van a sucederse IMÁGENES ESCABROSAS! ¡Esto es un pandemónium de PORNO, SEXO, CULOS, TETAS y COÑOS! ¡Almas sensibles, almas puritanas: CUIDADO!

Pues he llegado a descubrir que no solo es PORNO *Die Opale*, revista hermana de *Penthouse*, sino también *PAN* y *Jugend*. ¡Es más! ¡También es PORNO el *Superpop*! Por lo menos pueden felicitar-me por no castigarles en demasía, pues les voy a evitar comentarios e imágenes de la revista que Adolf Brand comenzó a editar en 1896, *Der Einige*, un ESCÁNDALO homosexual que se las tuvo que ver con la justicia, entre otras cosas, por publicar un ESCANDALOSO poema titulado *La Amistad* y que habría acabado con los huesos de aquel pornógrafo en la cárcel de no haber sido porque las ESCANDALIZADAS autoridades descubrieron que el tal poema era de un tal Schiller... Y, claro, a Schiller ya no podían encarcelarlo: no porque no lo mereciese, sino porque ya estaba muerto. ¡Los PORNÓGRAFOS siempre salvan el CULO!

El vetusto (y PORNO) ejemplar de *Die Opale* que tengo aquí al lado reza (con perdón de la blasfemia) así en su portada:

Die Opale. Blätter für Kunst und Literatur /
Herausgegeben von Franz Blei
Zweiter Teil
Für Subscribenten Gedruckt und verlegt von
Julius Zeiler.

Revista de arte y literatura, ¿eh? ¿A quién quieren engañar? Así definen los traductores y editores del volumen de cartas arriba citado la revista: “Short-lived literary magazine (1907) edited by Franz Blei” (p. 430). Demasiado escueto el comentario, ¿no? «Arte y Literatura». ¡Bonito TRUCO! ¿Saben cómo se apellida el *Penthouse*? “Revista masculina de información”...

Sigamos con este ejemplar de *Die Opale*. Este es el ESCANDALOSO contenido:

Kunstblätter:

1. -Aubrey Beardsley, Zeichnung zu E. A. Poe.
2. -Aubrey Beardsley, Zeichnung zu E. A. Poe.
3. -Constantin Somoff, Die Verführung.
4. -André Lambert, Variété.
5. -André Lambert, Galantes Bühnebild.
6. -Willy Geiger.
7. -Aubrey Beardsley, Aus der Lysistrata.
8. -Aubrey Beardsley, Aus der Lysistrata.
9. -Emil Rudolf Weiss, Holzschnitt.

Efectivamente, amigos míos y de la pura moral, lo han leído bien: el amigo de Oscar Wilde, Aubrey Beardsley (quien, como el anterior, se convirtió al catolicismo poco antes de su muerte); ese Somoff, que publicó un libro con (¡quién iba a ser!) el PORNÓGRAFO Franz Blei: *Das Lesebuch der Marquise*. En fin, una locura PORNO. Y si les describo las imágenes... En fin: he visto a niños de Primaria hacer esbozos más ESCANDALOSOS.

Pero es que la cosa no queda ahí. El ESCÁNDALO PORNO de la revista va más allá de las ilustraciones y toma la palabra. He aquí el índice:

Text:

1. Letztes Denk –und Ehren– Mahl des Ehrlichen Frau Schlampampe, von Christian Reuter, S. 113.
2. Vier Erzählungen aus dem Lateinischen der Girolamo Morlini, S. 125.
3. Acht Gedichte aus Verlaine Femmes und Hommes, übertragen von H. A., S. 129.
4. Sonderbare Bücher und deren Verfasser (7. – 14. Stück). S. 137.
5. Zwei Novellen von Oskar Wilde, S. 172.
6. Gedichte von Max Brod, S. 182.

7. Über Sandalen und Einfachheit von G. K. Chesterton, S. 185.
8. Des Cardinals Pietro Bembo: Priapus. Deutsch von A. Wesselski, S. 189.
9. Der Doktor Faust. Von Graff Ant. Hamilton, S. 191.
10. Gedichte von Christian Felix Weisse, S. 203.
11. Briefe von Félicen Rops, S. 206.
12. Gedichte von dem le Pansif, S. 209. (1729)
13. Von Büchern, S. 213.

¡Perdón! No era mi intención hacer que se ruborizasen. Sí: cartas de Félicen Rops, ese PORNÓGRAFO amigo del licencioso Baudelaire, cartas en las que se habla de ese degenerado llamado Flaubert. ¡Y Oscar Wilde! Perdón, perdón... ¡Y qué cuentos: «Piel de naranja» y «Old Bishop's»! ¡PORNO, SECRETÍSIMOS! Sobre todo el segundo, traducido al castellano hace diluvios por Julio Gómez de la Serna y E. P. Garduño, y que viene a reírse de la falsa humanidad y justicia de Gran Bretaña. (Por eso quizá a Hawes le parece PORNO y ESCANDALOSO.) ¡¿Y qué me dicen de Chesterton?! Un hombre conocido por su PORNOCIDAD, sin duda. Y un texto tan absurdamente PORNO que la estudiosa Julia Bertschik lo cita en su libro *Mode und Moderne* (Böhlman, Colonia, 2005). ¡Por favor! ¡Si también está ahí Max Brod, ese amigo del PORNÓGRAFO Franz Blei! ¡Y poemas de Verlaine! ¡ESCÁNDALO! ¿Cómo se atreven a publicar poemas de un MALTRATADOR? ¡Esto va en contra de la mismísima Naturaleza! Arte y Literatura, ya, ya...

Además, en la página 146 encontramos citada esta obra de ESCANDALOSA actualidad: *Cancionero de obras de burlas provocantes al riza*. Valencia 1520.

En la sección dedicada a reseñas, se comentan libros PORNO de esta calaña:

Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*.

Robert Walser: *Geschwister Tauner. Ein Roman*.

Die Erzählungen Aus den Tausend Und Ein Nächten.

Deutsche Literaturpasquille. Herausgegeben von F. B.

Das Gemeinsame Ziel Und Anderes. Ein Zyklus Erotischer Zeichnungen von Willy Geiger.

Giovanni di Boccacio, *Das Labyrinth der Liebe (Il Corbaccio)*.

¿Y piensan que esto es todo? ¡No! La PERVERSIÓN no tiene límites. Vean algunos artistas que aparecerán en el siguiente número de la revista: Beardsley, Woytkiewicz, Höxter, Tiemann, Rops, A. Kubin; O. M. zu Gutenegg. ¡Otra vez Beardsley! ¡Y Rops! ¡Y Kubin, el de las FOTOS PORNO! Pero lean algunos de los autores que se darán cita en la próxima ORGÍA: Galiani, Lautréamont, Cervantes, Jarry. ¡Corro a lavarme la boca con lejía!

Ahora entenderán, como yo, qué bien traída está la comparación que hace Hawes entre *Die Opale* y *Penthouse*. He sufrido mucho, ¡ay!, con este estudio sobre PORNO, SEXO, CULOS, TETAS y COÑOS, sobre todo llegada la hora de repasar el *Penthouse*, pero todo sea por el amor a la moral. Este es el índice de la «revista masculina de información»:

6 BAJOS: Tiendas.

8 GARAGE: Motor.

12 REPORTAJE: Prácticas sexuales. Sexo en grupo.

- 22 ARTE DEL DESNUDO – CHIKITA.
Regresemos al negro.
- 23 DESTINOS. Valles pasiegos. El secreto de Cantabria.
- 40 EL DIARIO DE: María Lapiedra. Amor televisivo.
- 46 ENTREVISTA. David Icke.
- 52 CHICA DEL MES. Kayden Kross.
- 64 1.º PISO: REPORTAJE. ¿Mito o realidad? Gigantes en el pasado.
- 72 2.º PISO: DULCE Y PICANTE UMA. Tiempo de juegos.
- 90 4.º PISO. WIFI. CYBER.
- 92 5.º PISO: ESTRELLAS. Horóscopo (sexual).
- 94 6.º PISO: MÚSICA Y LIBROS. CULTURA.
- 98 DESDE EL ÁTICO.

Yo, sinceramente, no veo diferencia, salvando el idioma, entre una y otra revista. Consultemos la sección de libros:

- Miqui Otero: *Hilo musical*.
- Luis Montero: *Feliz año nuevo*.
- Steve Berry: *La traición veneciana*.
- Julia A. Bonet: *Anécdotas de rockeros*.
- Charlotte Chandler: *Katharine Hepburn. La biografía*.
- Juan Granados: *Breve historia de los borbones españoles*.

¡Mejor que Musil y Walser, que son unos pelmas!

¿Y para qué queremos al MALTRATADOR de Verlaine o al patafísico de Jarry si gozamos de artistas mejor dotados para la poesía y el absurdo? Léase esta pieza inolvidable:

Ha comenzado ya la Liga, pero Uma ya ha estado cogiendo fuerzas en un alarde de espíritu escolar para animar a su jugador favorito. Le ha mandado un sms para encontrarse con él, en el vestuario masculino, pasado el partido.

Cuando él se sentó con ella, ella comenzó los jueguitos preliminares, enseñándole los pechos y relevándole sus pezones erectos.

Lleva las cosas aún más lejos, quitándose la falda y metiendo su mano para apartarlas y que él viera sus interiores. Mientras ella comenta lo que le gustaría que le hiciera.

Finalmente le dice que forme parte del juego y se lance. Ya están los dos listos para volver hacer un nuevo record probando todas y cada una de las posibles posiciones.

Uma ve que su equipamiento está en perfectas condiciones y preparado para la acción pero, para su sorpresa, ella le dice que espere un poco, que antes quiere utilizar su juguetito.

No tengo palabras... Y menos para comentar mi horóscopo, obra inmortal del estilismo surrealista:

ARIES. Espontaneidad y peligro controlado van a poner en marcha tu deseo libidinoso este otoño. El aporte de un sabor aventurero es lo que le va a dar ese toque a tus encuentros erótico festivos, esas mariposas en el estómago como la primera vez, que aunque te quede lejos se puede repetir, ya sabes recordar es volver a vivir, así es como lo anuncia Marte tu regente en conjunción con Venus en Escorpio. Cualquier tipo de excitación será no solo bienvenida, sino invitada a la fiesta de vuestros encuentros.

Y luego, venga coches, y videojuegos, y GPS, y aparatos electrónicos y demás posmodernidades publicitadas. ¡Ah, la publicidad! ¡Qué ESCÁNDALO! Porque ¿no se publicita esto en *Die Opale*?

Librairie H. Daragon -30 Rue Duperré-
Paris

-*Historie des Flagellants.*

-*Les invertís (Le vice allemand.* Este subtítulo no se menciona en la revista...).

-*Le fétichiste.*

-*Déséquilibres de l'Amour.*

Obras, todas ellas, del ínclito y prolífico Armand Dubarry.

¡Una COCHINADA! Idéntica a la publicidad en *Penthouse*: «Las mujeres más guarras y calientes te esperan».

Yo no entiendo mucho de PORNO, SEXO, CULOS, TETAS y COÑOS, ieso que conste en acta y que conste también que lo lamento en el alma!, pero puedo jurar que no advierto ninguna diferencia entre *Die Opale* y el *Penthouse* o, por ejemplo, revistas PORNO como *Met-Art*, *Femjoy* o *MC-Nudes*, o el *Superpop*, y me remito al número 780 de febrero de 2008, donde podemos leer, en la sección «Mi primera vez», historias PORNO tituladas «La perfecta cita a ciegas», «Interrupción comprometida», «Mentimos... ¡y nos pillaron», o «Mi vigilante de la piscina»; así como, en la sección «Chicos», consejos PORNO-MACHISTAS para «¡Que no te lo levanten! ¡Mantén a las víboras a raya!».

Por lo tanto, como bien ha averiguado Hawes, no existe ninguna diferencia entre *Die Opale* y *Penthouse*: PORNO, SEXO, CULOS, TETAS, COÑOS. Y si los contenidos nos dejan lugar a dudas, siempre nos quedarán los márgenes, donde la realidad reprimida encuentra su acceso a la superficie. Hablo de la publicidad, claro, ese MIEMBRO

que registra los síntomas. Pero, además, un estudio de las portadas, las ilustraciones y los anuncios, ¡cuidado, aviso!, a rebosar de PORNO, SEXO, CULOS, TETAS y COÑOS, demuestra que Hawes tiene más razón de la que él mismo piensa, y concluye que aquellas lejanas épocas de Kafka eran PORNO y DEPRAVADAS, y que también eran revistas PORNO las publicaciones *PAN* y *Jugend*. ¡Cuidado, que me voy de PORNO!

(Nota aclaratoria: Después de examinar de manera exhaustiva su publicidad, se llega a la conclusión de que la auténtica diferencia entre *PAN* y *Jugend* es que hasta 1900 esta última estaba completamente obsesionada con las bicicletas. Esto no nos puede hacer perder el sentido, ni el moral y ni el de las bicicletas, y solo demuestra que revistas como *Die Opale*, en las que no hay bicicletas, se parecen a revistas como *PAN*, y ya que esta es una revista PORNO, *Die Opale* también lo es.)

Como verán si se empeñan en esta dura investigación, no falta de nada: CULOS, TETAS, COÑOS, PENES, ADOLESCENTES, MENORES, SADOMASOQUISMO, ZOOFILIA, PEDERASTIA, PEDOFILIA. Y todo gratuito, quiero decir: sin venir a cuento. ¿Qué tiene que ver todo este despliegue de SEXO con el Arte y la Literatura? Arte y Literatura son una burda y bruta disculpa para que los «lectores» guarden las revistas en armarios cerrados con llave (porque en ese armario se oculta algo que no son las revistas y que se quiere mantener en secreto). No importa que las ilustraciones sean de Böcklin o Lovis Corinth, y los textos de Tolstoi o Altenberg (¡oh, no, perdón: este era un coleccionista de fotos de niñas desnudas!), ni que se dediquen números a Goethe, Schiller, Mozart o Goya, ni que se critique la bestial matanza que los europeos perpetraron sin ambages en África. No podemos dejarnos engañar: la revista es PORNO y además tiene CHISTES VERDES. Ya me dirán. Y si tienen alguna duda, pregúntenle a James Hawes.

2

MEMORANDO

2.1. BENJAMIN Y KAFKA SE ILUMINAN

Walter Benjamin, *Illuminations*, Schocken Books, Nueva York, 2007.

Ahora tengo encima de la mesa algunos volúmenes de los que, si hay ocasión, iremos dando noticias:

Beats of the Modern Imagination (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985), donde la autora, Margot Norris, habla de Darwin, Nietzsche, Max Ernst y Lawrence, entre otros, y también de Kafka: «Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis», «The Fate of the Human Animal in Kafka's Fiction», «Kafka's "Josefine": The Animal as the Negative Site of Narration».

A Companion to the Works of Franz Kafka (Camden

House, Nueva York, 2006), editado por James Rolleston, donde aparecen artículos como «Kafka as Anti-Christian: “Das Urteil”, “Die Verwandlung”, and the Aphorisms», de Ritchie Robertson; «Kafka and Postcolonial Critique: Der Verschollene, “In der Starfkolonie”, “Beim Bau der chinesischen Mauer”», de Rolf J. Goebel; «Disjunctive Signs: Semiotics, Aesthetics, and Failed Meditation in “In der Strafkolonie”», de Richard T. Gray.

Reading Kafka. Prague, Politics, and the Fin de Siècle (Schocken Books, Nueva York, 1990), editado por Mark Anderson, incluye ensayos como «Kafka’s Egoless Woman: Otto Weininger’s Sex and Character», de Reiner Stach; «Sadism and Masochism in “In the Penal Colony” and “A Hunger Artist”», de Margot Norris, o «Kafka, Casanova, and *The Trial*», de Michael Müller.

No sé si así, sin más explicaciones, con esta breve muestra de lo que se escribe sobre Kafka desde el más estricto conocimiento, he explicado lo que quiero decir cuando me pregunto si quedan escritores como Benjamin, Adorno, Canetti o Bataille que escriban sobre Kafka y sobre su obra (como si hubiese alguna diferencia) no desde la especialización, sino desde la familiaridad de quienes se encuentran y reconocen y no tienen la necesidad de armarse de exégesis para entenderse mutuamente, casi incluso sin palabras, de esa única forma que es el único entendimiento posible cuando uno que se busca se encuentra a través de otro que se busca. Yo, qué quieren, me imagino, por ejemplo, que uno de estos admirables especialistas coincide con Kafka en el vagón de un tren y que sería imposible que entablaran incluso la más banal de las conversaciones porque no tendrían nada que decirse, porque, quizá, incluso Kafka les resultase invisible o ellos, para Kafka, resultasen demasiado asombrosamente admirables como para atreverse a dejar de admirarlos desde una distancia insalvable.

Sin embargo, puedo imaginarme un encuentro fortuito entre Kafka y Benjamin, puedo imaginar que se miran a

los ojos, que se encuentran en esas distancias siderales que recorrían en solitario, y que se reconocerían, y se lo habrían dicho todo sin necesidad de especializarse en el otro, sin necesidad de una sola palabra. E imagino que quien viese esa mirada, quedaría iluminado. Así entiendo que nos iluminan las palabras de Benjamin sobre Kafka, la mirada que «bajo el signo de Saturno» se posa en los ojos «que miran el infinito». Una mirada lenta, atenta, que se detiene en una estación, por qué no la de Portbou, a ver cómo pasan los trenes de las muchas tuberculosis de ser humano, esas que son las muchas formas en que se dice la agonía de ser hombre, de estar vivo y muerto sin saberlo y con lucidez entre la vida y la muerte.

Y, así, se mira y ya no se sabe a ciencia cierta si es siempre el mismo tren o son varios que se suceden, si el tren está llegando o saliendo, si es o no nuestro tren: pero siempre es ese instante, único e irrepetible, en el que, si no subimos, perdemos toda ocasión de subir, y uno se queda ahí, mirando, instante tras instante, con esa mirada en la que el no-poder se une indisolublemente con el querer no-poder.

Las *Illuminations* contienen dos textos sobre Kafka: «Franz Kafka. On the Tenth Anniversary of His Death» (pp. 111-140), y «Some Reflections on Kafka» (pp. 141-5), un fragmento incluido en carta de Benjamin a Scholem fechada el 12 de junio de 1938.

En el primero, Benjamin nos cuenta cuentos: el cuento de Potemkin, el cuento de una fotografía del niño Kafka, el cuento del «Pequeño Jorobado», el cuento del vagabundo al que le preguntan qué pediría si le fuese concedido un deseo. Benjamin, para hablar de Kafka, no recurre a la erudición: ni para hablar de Kafka ni para hablar de nada ni nadie. Toda su erudición obra en él a la manera de pieles de cebolla de su ser, y estas solo sirven para concentrarse más, para sentir más.

A Benjamin no le interesa enredarse en descifrar qué decían las obras de Kafka. Para él eran parábolas

sin religión, cuentos que no se ceñían a la ley, sino que crecían desde sí mismos de forma inagotable, como un juego infantil, como las historias y canciones populares. Esto es así porque no importa qué dicen las obras de Kafka, sino lo que Kafka mueve en esas obras, lo que se mueve en las obras de Kafka. Y lo que Kafka mueve, lo que se mueve en sus obras, son eras cósmicas, olvidos de la prehistoria, presencias ignoradas que aún somos. El mito (esa obsesión de Canetti) sería la bella mentira que propicia el olvido de lo prehistórico y el seguir siendo humanos en ese olvido.

Lo olvidado prehistórico, así como la muerte, se mueven en la obra de Kafka con la misma claridad que en el mundo minuto a minuto. Lo pre-lógico y pre-mítico (siendo logos y mito el lugar antro-po-lógico de nuestra conciencia encarnada) ya ni siquiera nos remiten a nuestros orígenes, sino a lo inescrutable del universo y a lo indestructible de todo ser. Pero, de todas formas, ciñéndonos al hombre, esa olvidada antigüedad de la antigüedad nos retrotrae a la no supernumeraria, no atávica, sino actual reminiscencia, en forma de olvido, de nuestra aurora. Así, el hombre sigue siendo hombre ante la supervivencia (comida y seguridad), ante el sexo (el deseo y la pasión) y ante la generación (lo que nos recuerda que no somos, sino que hemos venido y que nos vamos a ir).

De entre todas estas fuerzas primarias es quizá la de la generación (la de las generaciones) la que más atormenta a Kafka, y lo es tal vez porque es la más esencialmente religada a la vida y la más constante y por eso más olvidada. ¡Cuánto tiempo y palabras se han venido dedicando al deseo sexual y a su versión social, la «lucha de sexos»! Y, si nos fijamos, el mundo no lo mueven ni las pasiones ni los intereses, sino ese mecanismo implacable, radiante y atroz, que es el mecanismo de la herencia, el paso de las generaciones, y, si quieren, la lucha entre generaciones, entre lo joven que llega (siempre tarde) y lo viejo que

se va (a regañadientes). Si quiere vivir, el hombre ha de comer y guardarse de peligros mortales; si quiere seguir viviendo, el hombre necesita el placer y, así, siempre estará desviviéndose apasionada y ficticiamente por la belleza («Romance —decía Elinor Glyn— is a spiritual disguise created by the imagination to envelop material happenings and desires, so that they may be in greater harmony with the soul»); y si el hombre quiere seguir viviendo en un mundo al que ha llegado y del que se irá y en el que quiere conocer su origen y su destino, ha de tener en cuenta la generación. No es en lo que ya está en pie de igualdad en lo que se juegan el ser el hombre y su mundo, sino en esa sucesión de vida y muerte, de errores tras errores, de lo que llega y se va: estamos, por fin, ante lo esencial, ante el *fiat*, ante la creación, eso que recrea el hombre que crea.

Y la creación o bien obedece a leyes o ya es una ley. De todas formas, ni toda la memoria de lo olvidado nos ayuda a recordar, a saber, a reescribir esa ley, aunque tal vez la única forma de conocer la ley sea obedeciéndola, es decir, creando. Y crear de nuevo ya nos coloca bajo la sombra de lo viejo creado. Y, así, no hay lugar a la lucha, ni siquiera entre lo nuevo y lo viejo; no hay lugar para la transgresión ante la ley: cada nueva creación que deja abolida la vieja creación, la renueva reproduciéndola en su contra y a su favor.

Kafka mueve sustancias y magnitudes cósmicas, eones, olvidos. Y, según Benjamin, lo demás es cuento (pero, esta vez, de risa: un cuento más que tragicómico, ridículo): «There are two ways to miss the point of Kafka's works. One is to interpret them naturally, the other is the supernatural interpretation» (p. 127). Es decir, el error consiste en querer interpretar para descifrar el significado de las obras de Kafka. La mirada, nos dice Benjamin, no interpreta: se limita, lenta, atenta y humilde, a ver qué se mueve bajo la luz y bajo la noche.

Quien haya leído textos taoístas, quien haya

vislumbrado en Kafka algo de la esencia recogida en el *Tao te king* y en el *Zhuang zi*, encontrará en las reflexiones de Benjamin materia y motivo para seguir indagando en esas impresiones. Y también para seguir investigando y pensando en ese lenguaje paradójico que llevó a un Lao zi, o a los místicos, a la misma oscuridad cegadora de los *logoi* de Jesús y las monumentales relaciones entre la Haggadah y la Halakah.

It is this consistency of truth that has been lost. Kafka was far from being to face this situation. Many had accommodated themselves to it, clinging to truth or whatever they happened to regard as truth, with a more or less heavy heart, forgoing its transmissibility. Kafka's real genius was that he tried something entirely new: he sacrificed truth for the sake of clinging to its transmissibility, its haggadic element. Kafka's writings are by their nature parables. But it is their misery and their beauty that they had to become *more* than parables (pp. 143-4).

Esto le decía Benjamin en su carta a Gerhard Scholem. Es la misma carta en la que dice que la obra de Kafka es una elipse con muchos centros separados y determinados tanto por la experiencia mística (de la tradición) como por la experiencia del moderno habitante de una gran ciudad, y, este hombre, en concreto, viviendo en un mundo físico nuevo, prescrito y descrito por la nueva física (cuántica y relativista). En la misma carta, escrita pasados diez años desde la publicación del texto precedente, Benjamin afirma: «My main criticism of that study today is its apologetic character» (p. 144). De hecho, en la introducción Hannah Arendt nos recuerda que Brecht le había dicho a Benjamin que ese artículo, aparecido en la *Jüdische Rundschau*, «gave aid and comfort to Jewish Fascism» (p. 53). También Arendt, en la misma introducción, nos

recuerda que tanto Scholem como Adorno hablaron de la desastrosa influencia que Brecht ejercía sobre Benjamin.

Y continúa diciendo tras entonar el mea culpa:

To do justice to the figure of Kafka in its purity and its peculiar beauty one must never lose sight of one thing: it is the purity and beauty of a failure [...] There is nothing more memorable than the fervor with which Kafka emphasized his failure (pp. 144-5).

Porque a Kafka hay que tratarlo con la máxima atención, con la máxima delicadeza, con la máxima pureza sencillamente para poder hacerlo, para poder tratarlo, para poder manejar su atención (esa oración atea), su delicadeza (uno se imagina la mirada de Kafka, y la de Rilke, y sueña con la de Keats), su pureza cristalizada en su voluntad no de poder, sino de no-poder, en esa voluntad de fracaso que define al ser humano, que define, como bien vio él mismo, a todos los seres humanos que eran el mismo Moisés cuando no llegó a ver Canaán. Esa voluntad de fracaso y de no-poder que dirige la mirada a los trenes y que también describió Schleiermacher: «Esta es la gloria del hombre: saber que su meta es infinita y no detener nunca su marcha.»

Pero Kafka vivía el fracaso, no lo olvidemos, no olvidemos, los que ya somos viejos, qué es vivir el fracaso. Benjamin recomienda encarecidamente que se lea la última voluntad de Kafka, porque Benjamin busca justicia pues, para él, según vio también en Kafka, la única forma de asomarse a la ley es desde ese umbral llamado justicia, donde uno puede desembarazarse de la carga de culpa, vergüenza y olvido. Kafka le pidió a Max Brod que destruyese sus escritos. En 1921 dejó la nota conocida como *Tintenzettel* en la que solicitaba que todo

in the way of notebooks, manuscripts, letters, my own and other people's, sketches and so on to be burned unread and to the last page, as well as all printings of mine or notes which either you may have or other people, from whom you are to beg them in my name. Letters which are not handed over to you should at least be faithfully burned by those who have them.²⁸

Max Brod le dijo explícitamente que se negaba. En 1922, Kafka escribió su última voluntad en relación con sus escritos, y dijo:

Of all my writings the only books that count are these: *The Judgement*, *The Stoker*, *Metamorphosis*, *In the Penal Colony*, *A Country Doctor* and the short story: *A Fasting Artist* [...] When I say that these five books and the short story count, I don't mean that I want them to be printed again and handed down to posterity; on the contrary, should they disappear altogether that would be what I want. Only, since they do exist, I don't mind anyone's keeping them if he wants to.

Dora obró de otra manera: «He wanted to burn everything that he had written in order to free his soul from these "ghosts". I respected his wish, and when he lay ill, I burnt things of his before his eyes». Y, así, tanto en Max Brod como en Dora se concentran todas las posibilidades que nos hacen inocentes y culpables al mismo tiempo. Sus cartas no se han destruido: la mismísima Felice las vendió. Milena conservó y salvó sus diarios. Todos los que guardaron algo de Kafka, aunque solo fuese la memoria, hablaron y escribieron. Nos duele. Pero pensar en Dora

28 Esta y las siguientes citas en inglés están extraídas de la biografía de NICHOLAS MURRAY, *Kafka*, Abacus, Londres, 2004, pp. 347-8, 372.

quemando escritos de Kafka también nos duele. En realidad, nos duele Kafka y no podemos hacer nada para evitarlo, tampoco para evitar su dolor. Si Kafka es lo que no quiso ser, aún podemos hacer algo: negarnos a escribir sobre él; negarnos, incluso, a leerlo. Pero esto nos duele; y leerlo también nos duele.

Decía Dora que Kafka «experienced life as a labyrinth... For him everything was interwoven with cosmic casuality, even the most everyday things». ¿Cómo no se iban a encontrar Kafka y Benjamin? ¿Cómo no se iban a reconocer? ¿Cómo no nos iba a iluminar la visión de su mirarse a los ojos?

2.2. BATAILLE-KAFKA: Y SERÉIS COMO NIÑOS

Georges Bataille, *La literatura y el mal*, trad. de Lourdes Ortiz, Nortésur, Barcelona, 2010.

En 1950, Bataille escribe sobre qué tipo de relación puede existir entre Kafka y el comunismo. Es que algunos comunistas de aquella época se habían preguntado si había que quemar a Kafka. Y, por supuesto, Bataille les dice que sí, que no les queda más remedio, que tienen que quemarlo para ser coherentes tanto consigo mismos como con la obra de Kafka. De todas formas, esta indagación sobre la extraña relación (en el caso de que todo esto tenga algún sentido) entre Kafka y el comunismo, le sirve a Bataille para hablar de Kafka. Y Kafka, para Bataille, es un niño, es un hombre de un infantilismo perenne, un hombre infantil que escribió libros que ya están ardiendo («[...] son libros para el fuego, objetos a los que en realidad parece que les falta estar en llamas, que están ahí pero para *desaparecer*; como si estuviesen ya destruidos» (p. 138).), libros que, como su autor, son una nada de amor y silencio sufrientes para no ser el ser que es actividad eficaz, poder imponente e impositivo: solo una nada infantil que no se opone a nada para poder ser nada

en ese mundo de actividad y fuerza.

Kafka expresó siempre su pensamiento [...] haciendo de cada palabra una trampa [...] Nada más inútil, desde luego, que dar un sentido a sus escritos propiamente literarios, en los que a veces se ha visto lo que no hay en ellos, o en el mejor de los casos, lo que, una vez esbozado, no daba pie a la más tímida afirmación [...] Creo poder decir, sencillamente, que la obra de Kafka da testimonio, en su conjunto, de una actitud completamente infantil (p. 140).

Bataille tiene su propio método para leer y entender a Kafka:

Podemos con todo rigor distinguir en la obra de Kafka el aspecto *social*, el aspecto *familiar* y *sexual* y, por último, el aspecto *religioso*. Pero estas definiciones me parecen entorpecedoras; son quizá superfluas: he intentado en lo que antecede, introducir una concepción en donde esos diferentes aspectos se funden en uno solo (pp. 154-5).

La idea de Bataille se resume en que el gran valor de la vida y la obra de Kafka radican en la pervivencia de lo infantil e irracional hasta sus últimas consecuencias. Pero, por supuesto, esto no es un demérito para Bataille: todo lo contrario. En el imperio de la fuerza, en un mundo organizado para que todo sea actividad eficaz, productiva, de negocios y tenderos, de productores-consumidores; en un «orden de cosas» adulterado por la soberbia del adulto que hace y acumula en orden a sobrevivir precariamente en la abundancia; en ese mundo serio, lógico y de transacciones, Kafka decide (¿decide?) ser un niño caprichoso que no quiere hacer nada, es decir, que

solo quiere hacer Literatura: no quiere «producir», no quiere «ganar», no quiere «vender», de hecho, no quiere ni siquiera lo contrario. Kafka tampoco es un rebelde tal y como comúnmente se entiende eso: no se opone a la autoridad, no lucha, no trata de cambiar las cosas. No, nada de eso: Kafka no hace nada, solo Literatura, y se obstina como los niños, y tampoco quiere desobedecer, ni convencer, ni mentir; ahí está la autoridad con su racional actividad eficaz, y ahí está el eterno niño Kafka con sus tonterías, con sus jueguecitos, con su cabezonería, con su tristeza, con su indecisión, con sus caprichos para nada, con su humor sutil y agrio, con su dolor para no ser ni feliz ni infeliz, sino todo lo contrario.

La voluminosa biografía de Kafka escrita por Peter Alt se titula *Franz Kafka: Der ewige Sohn (El hijo eterno)*. Bataille no habla de hijo, sino de niño. Y no habla del niño con ese romanticismo tan cándido como falaz que hace de él un mito, un buen salvaje, una ideal *tabula rasa*: una suma nihilista que le resta realidad a la realidad. El niño de Bataille, el niño hombre que es Kafka, acepta la seriedad de lo dado para salirse con la suya sin conseguirlo jamás del todo, asume sus propios caprichos y también el poder que lo posibilita y lo aplasta, no quiere una revolución: quiere no hacer nada tal y como están las cosas. Hay muchos niños que se convierten en hombres. El niño Kafka no se convierte en hombre: siempre será ese niño que ni obedece del todo ni se opone abiertamente, el niño que no quiere hacer nada, el niño que pasa el tiempo con sus bobadas, irracionalmente. Pero el niño-hombre está fuera de lugar, no es de este mundo, no ha de ser aceptado por los adultos, sean comunistas o capitalistas o las dos cosas o ninguna de esas: no ha de ser aceptado por ningún adulto que haya dejado de ser niño. Así que Kafka ha elegido no hacer nada, no ser adulto, y esa es su condena, esa es su salvación: «[...] porque esa nada que a pesar del amor y la muerte no podría ceder es *soberanamente* lo que él, Kafka, es» (p. 157).

2.3. CAMUS-KAFKA: HOJAS PERENNES

En noviembre de 1942, Albert Camus anotaba en sus carnés el comienzo de lo que sería el epílogo a *El mito de Sísifo*, «La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka», y que antes, en 1943, aparecería como artículo en la revista *L'Arbalète*. Por muchos estudios e interpretaciones que se arrumben, resmas sobre resmas como mortajas desabridas sobre un cadáver exquisito, las páginas que Camus le dedica a Kafka ni serán marcescentes colgajos de la historia de la Literatura, ni humus podrido bajo un tiempo de inclemente producción exegetica.

Así como Musil entendió que el Kafka de las primeras obras publicadas dejaba un poco que desear (ha pasado la época en la que todavía se podía ser sincero con respecto a Kafka), es decir: así como Musil entrevió que Kafka podía hacer mucho más y mejor, Albert Camus (y parece que nadie mejor que él podría hacerlo) entendió que la obra de Kafka se movía entre el absurdo y la esperanza, entre la implacable lógica de la tragedia y la inevitable e irracional espera de la vida cotidiana, del mero estar vivo. Esta impresión de la proximidad entre Camus y Kafka se extrae no tanto del acierto interpretativo de la obra literaria como de los apuntes y confesiones contenidos en sus carnés.

En estos cuadernos, Albert Camus escribe sobre asuntos que los familiarizados con Kafka reconocerán como temas esenciales en la vida y la obra de este último: la soledad necesaria del creador; la castidad, la concentración y la humildad como moral, y la moral normativa y punitiva como signo de la imposibilidad de vivir; la justificación como problema existencial; la (im) posibilidad de ser humano; la relación entre la conciencia y todo lo que no es ella misma, la escisión abismal en uno mismo, la monadología solipsista de una conciencia o ente de fricción en relación lingüística y carnal con un mundo que no existe y que no deja de impresionar con

pruebas de su existencia.

Camus era un amante de la belleza y, por lo tanto, alguien que se tomaba en serio a los griegos, una inteligencia en lucha por y con la verdad, un hombre que aspiraba a la integridad y que no podía imaginarse, a pesar de las distancias intra e inter monádicas, que el decir(se) fuese por un lado y las acciones por otro. Esta exigencia de una coherencia absoluta, a pesar del reconocimiento de la naturaleza paradójica de la existencia humana, esta inevitable e insaciable ansia de una perfección que no soporta el mundo también se encuentra en la sustancia misma de Kafka.

A este respecto, uno podría jugar a adivinar si las siguientes citas son de Camus o de Kafka:

El hombre no es nada por sí mismo. No es más que una posibilidad [...] A cada uno de nosotros toca explotar en sí mismo la mayor posibilidad del hombre, su virtud definitiva. El día en que el límite humano tenga sentido, se planteará el problema de Dios. Pero no antes, nunca antes de haber vivido la posibilidad hasta el fin.

El hombre honesto, el que no contamina a nadie, es el que se permite menos distracciones.

Naturalmente, lo que a mí me interesa no es tanto ser mejor como ser aceptado. Y nadie acepta a nadie.

Vivimos demasiado tiempo.

Se empieza por crear en la soledad, y parece difícil. Pero después se escribe y se crea en compañía. Y entonces se comprende que el intento es insensato, y que la felicidad estaba en

lo primero.

Solitario. Y los fuegos del amor abrasan al mundo. Esto bien vale el dolor de nacer y de crecer. ¿Pero hay que vivir después? Toda vida resulta, por ende, justificada. ¿Pero también una supervivencia?

A nosotros, a los demás, autómatas sin inspiración, distraídos por nuestros afanes y placeres, nos sucede lo mismo que a los personajes de Kafka, y por eso Kafka se nos escapa y somos aplastados, meros lectores, por su obra.

Y esos autómatas inspirados que son los personajes de Kafka nos dan la imagen de lo que seríamos nosotros privados de nuestras diversiones y entregados por completo a las humillaciones de lo divino.²⁹

Humillados no por lo divino, sino por lo humano, necesitamos este diálogo de los muertos, siempre vivos, que se establece también para su propia defensa, para testificar contra nuestra mudez y nuestra palabrería: «En este mundo hay testigos y hay embrollones. En cuanto un hombre da testimonio y muere, le embrollan el testimonio con las palabras, la predicación, el arte, etcétera».³⁰

29 ALBERT CAMUS, *El mito de Sísifo*, trad. de Luis G. Echevarri, Alianza, Madrid, 1988, p. 173.

30 ALBERT CAMUS, *Carnets*, 2, trad. de Mariano Lencera, Alianza, Madrid, 1985, p. 233.

2.4. MARTHE ROBERT ENSAYA, INTERPRETA

Marthe Robert, *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*, trad. de José Giménez Frontín, Anagrama, Barcelona, 1970.

Todo aquel que ha hecho algo público, para el público, una vez que ha llamado la atención y ha sido atendido con seriedad, ha de esperar un tiempo para que sea puesto en tela de juicio. De alguna manera, esto también le ha sucedido a Marthe Robert. Lo único que hace falta es tener la suficiente paciencia como para dejar pasar la marea alta del éxito y la bajamar de la crítica. Desde el momento en que parece que a la costa no acude nadie, ni barcos ni paseantes, a matar el tiempo contando las olas, es cuando mejor puede uno apreciar los juegos del mar.

Claro que a Marthe Robert siempre se le podrá achacar el error de haber tenido demasiado en cuenta el libro de memorias de Gustav Janouch (hasta el punto de extraer de este el título de una de sus obras, precisamente de su biografía psicológica). En cualquier caso, este y otros errores resultan menores, e incluso presupone una injusticia fijarse obcecadamente en ellos, si el examen y el juicio al que se la somete olvida la naturaleza ensayística, no exegética, de su obra.

Intentar una aproximación erudita (esa mezcla de interés, soberbia y pedantería) a la escritura de Marthe Robert es tanto como caer en el error que ella misma denunciaba con respecto a algunos estudiosos de Kafka, y que tiene que ver con laberintos hermenéuticos y cárceles de la imaginación:

No es mi propósito plantear en toda su amplitud lo que comúnmente se llama «caso» Kafka, ni la interrogación que plantea necesariamente la interpretación de su obra. Si, como es de temer pese a todas las precauciones,

llego a caer yo también en el pecado de la exégesis —pecado que siempre se denuncia con razón y del que nadie es completamente inocente— será al menos sobre un solo punto preciso y, espero, sin aumentar los malentendidos [...] Para evitar confusiones, debo manifestar en seguida que, al hablar de las relaciones de Kafka con su obra, no he puesto mis miras en una filosofía de la literatura, ni en teoría estética alguna. Kafka no era un teórico [...] Pero la literatura era para él una pasión, tanto en el sentido profano del término como en el religioso (pp. 9-10).

Lo que aquí importa es recordar qué es el ensayo, y para esto nada mejor que releer el magnífico libro de José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo* (Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981), quien nos da las coordenadas entre las que se mueve este género: el ensayo es un intento subjetivo y no sistemático, pero sí apasionado y cultivado, de entablar un diálogo con el lector para tratar de que el autor se aclare a sí mismo y para estimular al lector no tanto a que lo siga en sus premisas y conclusiones, sino a que piense por sí mismo con una libérrima implicación en aquello de lo que se trata. En la página 38, Gómez-Martínez nos recuerda que «el especialista investiga y el ensayista interpreta».

Quizá parezca ilógico salir en defensa de Marthe Robert, pero ni se trata de una defensa ni, en cualquier caso, se intenta defender a una persona. Más bien, lo que aquí está en juego es la cuestión de cómo aproximarse a la obra de Kafka. Es decir: ¿será mejor enfrentarse a la literatura de Kafka tal y como él la entendía, o con métodos completamente ajenos al escritor? Y, por supuesto, ¿cómo entendía Kafka la Literatura? Marthe Robert aventura una respuesta (casi es lo de menos el contenido) y, desde ese momento, quiere no salirse de la Literatura de Kafka; es decir, no está dispuesta a asumir ningún prejuicio

(tampoco metodológico), sino a leer con cuidado cada una de las palabras de los escritos de Kafka.

Los ensayos «Franz Kafka y el proceso de la literatura» y «Simbolismo y crítica de los símbolos» siempre se mantendrán como referentes ineludibles a la hora de acercarse a la comprensión tanto de la obra de Kafka como de lo que para él era la Literatura. Marthe Robert descubre que la obra de Kafka pone en tela de juicio no esta o aquella parcela de la realidad, sino la estructura misma de la realidad como relación simbólico-lingüística entre el hombre y el mundo en el que se encuentra y del que participa como parte creativa o recreativa. Si la obra de Kafka no tiene un objetivo, una intención, un mensaje, y el objetivo, la intención y el mensaje es la obra misma como ensayo, como experimento que pone a prueba la realidad de la realidad en sus fundamentos, ¿no será lo más acertado, es decir, lo menos excluyente, aquel método que menos presuponga y, por lo tanto, que menos excluya en el contacto con la obra?

La segunda parte del volumen está compuesta por tres ensayos sobre Sigmund Freud. Un libro heterogéneo, traído por los pelos del oportunismo editorial, mercantil, del momento, se podría pensar. Y, ciertamente, la reunión de Kafka y Freud parece hablar más de los intereses de Marthe Robert que del interés que el uno sentía por el otro. Kafka parecía evitar el contacto con el psicoanálisis, y es bien sabido que denostaba la psicología. Por otra parte, si uno lee una biografía de Freud tan completa como la de Peter Gay,³¹ una obrita de 917 páginas, se encuentra con que a Kafka solo se le cita una vez (p. 658 en el índice onomástico; en realidad, error de edición, una página antes), y eso de boca del historiador Karl Dietrich Bracher, y esto solamente para recordar que su nombre y su obra apareció en la lista de libros que habían de ser quemados en aquella noche *Fahrenheit 451* del 10 de mayo

31 PETER GAY, *Freud. Una vida de nuestro tiempo*, trad. de Jorge Piatigorsky, Paidós, Barcelona, 1989.

de 1933.

Y, con todo y con esto, al curioso y al estudioso de Kafka les resultarán de utilidad (es decir, de estímulo) los dos últimos ensayos, «Freud y el pensamiento judío» y «Freud en Viena». El primero puede hacernos pensar en esa cualidad de Kafka de *homo religiosus* cuando se nos despeja la memoria al decírsenos que Freud era un judío ateo. Hay aquí, sin duda, materia para pensar y para acercarnos a la «cuestión judía» kafkiana de una forma menos rígida que aquella a la que las meras palabras a veces nos impelen. El segundo de estos ensayos nos describe cómo era la vida de un judío, de la talla intelectual y humana de Freud, en Viena, capital, hasta el final de la Gran Guerra, del Imperio Austrohúngaro, y esto también puede ayudarnos a comprender cómo podía ser la vida de un judío, culto y de clase media-alta, en la Praga de aquella época.

Marthe Robert ensaya, interpreta: ahora, solo tenemos que sentirnos obligados a pensar por nuestra cuenta.

2.5. KAFKA, POR RITCHIE ROBERTSON. BREVE, TODO: NO NECESITA MÁS

Ritchie Robertson, *Kafka. A Very Short Introduction*, OUP, Oxford, 2004.

A veces me tienta pensar que hay tres tipos de lectores de Kafka: primero, el de los que no lo han leído o lo han leído poco y se llenan la boca con los sonidos de su nombre y con la idea de que los demás o no lo han leído o no lo han entendido, y quedan muy bien en ciertos círculos sociales; segundo, el tipo de lectores que lo han leído mucho y atentamente y o bien no les gusta, y esto es legítimo, o bien reconocen que no acaban de entenderlo y apreciarlo, y esto es aún más legítimo; y, tercero, el de los expertos. Este libro de Ritchie Robertson está especialmente dedicado a los lectores de Kafka del segundo tipo: lectores

tan sinceros y honestos como lo era el propio Kafka. Porque en esta brevísima introducción (de 136 páginas) el autor ilumina con conocimientos, perspicaces preguntas y cautas hipótesis lo que muchos ignoran acerca de la vida y el estilo —el hechizo de lo casi ininteligible— de la obra de Kafka.

Ya en otra entrada del blog hemos comentado otra obra de Ritchie Robertson: *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*.³² Así que huelgan las presentaciones. Robertson, como todo aquel que no tiene que demostrar quién es en cierto campo del saber, puede permitirse el lujo de resumir todo lo que sabe, y en el caso de este libro, ese complicado ejercicio, propio de un virtuoso entre lo crítico y lo divulgativo, lo ejecuta con una maestría difícil de imitar.

Hemos de ser breves para no desentonar con la brevedad de la obra. Y por eso no vamos a comentar (y repetir) lo que el autor condensa acerca de la vida y la obra de Kafka. Para eso es mejor leer el libro. Sin embargo, queremos hacer un par de apuntes.

En primer lugar, la talla intelectual de Ritchie Robertson no se vislumbra tanto por su capacidad de condensación como por la capacidad para interrogar(se) en tan breve espacio. Así, por amor a la verdad, nos avisa acerca de lo problemático de ciertos mitos: «Although his books are popularly supposed to have been burnt by the Nazis in 1933, I can find no evidence that they paid any attention to him» (p. 24). Puede parecer una fruslería, pero ¿son la mentira y el error una fruslería? Si uno lee la biografía de Freud escrita por Peter Gay, vemos que tal aserto se inserta, por lo visto, bastante acriticamente.

En general, Robertson no entra a calificar la vida de Kafka. Y si lo hace, lo hace para decirnos, con toda la razón del mundo, que la vida de Kafka era de un corriente y moliente que no admite más adjetivos que aquellos que se

32 Texto en inglés escrito por Pilar Moure: <http://sinembargok.blogspot.com.es/2011/12/kafka-judaism-politics-and-literature.html>

pueden aplicar, con respecto a su vida pública y privada, a todos los que hacen una vida corriente y moliente. Lo excepcional de Kafka comienza cuando se queda a solas consigo mismo. Kafka es maestro en el arte del (auto) análisis, un pescador, de la nave de Amiel, en el piélago de sí mismo.

También nos advierte, con esa sensatez de quien por el hecho de saber mucho sabe que poco se sabe en cuanto uno se cree demasiado listo (y esto sucede desde el instante en el que alguien empieza a desbarrar sobre sus propias cuitas a partir de la proyección de estas, efecto pareidolia, en una obra, dejando así a la obra huérfana de una sana, es decir, objetiva, interpretación); nos advierte Robertson acerca de lo inextricable que es en un creador (y decimos creador, no mero escritor), su vida y su obra, y esto no para reducir la obra a la biografía, sino para entender que la obra trasciende su propio fundamento (biográfico, familiar, social, histórico, cultural). Así, Ritchie Robertson parece lamentarse de todos aquellos exégetas que han buscado «una» clave para interpretar a Kafka: el error es doble, y consiste tanto en buscar «una» clave como en querer descifrar, en vez de querer comprender, la obra de Kafka. Robertson da un ejemplo de solvencia y eficacia lectora (y decía Nietzsche que la Filología consiste en saber leer) al emplear el psicoanálisis sin mayor afectación, o al hacerse eco de diversas interpretaciones de la obra de Kafka, feministas o poscoloniales, por ejemplo, sin más quebraderos de cabeza que el hecho de tener en cuenta que digan algo verdadero.

No solo se repasa en este libro la vida de Kafka y su contexto social, cultural e histórico, sino que hay tiempo y espacio para intentar desentrañar el estilo (o técnica) de Kafka, eso que a todos nos ha dejado perplejos. No tienen desperdicio sus claras y escuetas reflexiones sobre las relaciones entre realismo y expresionismo en algunas de las obras de Kafka, así como iluminaciones acerca de su sentido del humor y de la forma en la que el narrador

se ciñe a la subjetividad del protagonista.

Cuando se trata el asunto de la relación entre Kafka y lo religioso (la religión, la divinidad y lo divino), hay que remitirse a lo que en español conocemos como los *Cuadernos en octavo*. Robertson insiste en que ahí encontramos a un pensador, a un pensador, además, religioso. Yo, humildemente, no estoy de acuerdo. Kafka era Literatura, de eso no cabe duda, pero no era un pensador. Hace falta ayudarle mucho para extraer algo coherente de estos aforismos (y no me gustaría que se entendiese esto como una crítica consustancial al aforismo, pues como lector de Nietzsche sé que se pueden concatenar aforismos y ser coherente). Kafka, y esto lo subraya Robertson, no elaboró un sistema: hizo algo más valioso. Y no encuentro mejor cierre para este punto que las palabras con las que Ritchie Robertson termina el libro:

Kafka's images are not the embodiment of pre-existing concepts. Rather, both his aphorisms and his fiction are exploratory. They explore situations and themes which are among the archetypes of religious experience: guilt, despair, judgement, hope, redemption, and love. They do so by a kind of thinking in images which need be no less rigorous than thinking in concepts. They follow a logic of the imagination which engages both the intellect and the emotions of the reader. That is perhaps the source of their fascination, and a reason why Kafka's fictions, vivid yet strangely abstract, intellectual without being drily cerebral, have spoken so insistently to innumerable readers over so many decades (p. 125).

Y el segundo y último apunte que se me ocurre tras haber leído este libro es preguntarme cuánto tardaremos

en verlo traducido en español.

Si saben leer en inglés, no esperen a que despierten los somnolientos herederos de Atapuerca.

2.6. KAFKA: ADORNO

Theodor W. Adorno, «Apuntes sobre Kafka», en su: *Prismas*, trad. de Manuel Sacristán Luzón, Ariel, Barcelona, 1962, pp. 260-292.

El escrito de Adorno, publicado en 1953 en *Die neue Rundschau*, no ha de desesperarnos debido a la muy típica (por suya y por ser de aquella época) y críptica jerga filosófico-hegeliano-marxista-freudiana, repleta, para mal de las uñas y el pelo del lector, de objeto y sujeto y alienación y neurosis y Proust. Quizá al lector interesado exclusivamente en Kafka (si tal cosa existe) le venga bien leer todo el volumen, porque entonces entenderá que se enfrenta a lo que el propio Adorno anuncia, y denuncia, en el primer ensayo, «La crítica de la cultura y la sociedad» (pp. 9-29), y que dicho a la llana podría traducirse como que también él es hijo de su época.

Si no se tienen ni la curiosidad ni la temeraria falta de miedo a quedar atrapados como glotonas moscas en el pegajoso panal de palabras de la Escuela de Fráncfort (un botón de muestra: «El principio hermético es el principio de la subjetividad alienada consumada», p. 280), al menos el lector podría hacer de tripas corazón y comenzar por la «Caracterización de Walter Benjamin» (pp. 244-259), donde Adorno destripa a su amigo y no deja de ponerlo en relación con Kafka, pues, como todo el mundo sabe, Walter Benjamin fue de los primeros que con más inteligencia habló del praguense (de hecho, fue Benjamin quien para definir las obras de Kafka empleó el término «parábola»), como queda constancia tanto en sus obras como en su correspondencia con Scholem y el

propio Adorno.

Este repasa los puntos clave de todo el que se enfrenta a la lectura de las obras de Kafka y, sobre todo, a la reflexión sobre lo que ha leído: significado, interpretación, sociedad, psicoanálisis, expresionismo, identidad, mundo, Dios. Y lo hace casi pidiendo perdón, pues ya por aquel entonces Kafka se había convertido en el *souvenir* monopolizado por ciertas sectas de lectores-escribidores y por los que confunden su capacidad para leer y no entender con el hecho de entender más que los que no lo han leído. El principio es un ejemplo perfecto del estilo casi despiadado de Adorno, así como una muestra de que todo cambia y nada cambia: esa actualidad que no es más que pasado por arte y gracia de la estupidez como constante y que obra el milagro, ahora y siempre, de convertir a Kafka en adorno o en abogado que defiende la causa propia, y, en este caso, Adorno también, al menos de alguna manera, hace de Kafka el Kafka de Adorno.

La actual afición a Kafka, esta comodidad en lo molesto que le ha rebajado a la humillante condición de oficina de información de la situación del hombre —eterna o actual, según los casos— y que, satisfecha y sabihonda, elimina precisamente el escándalo deseado por la obra, despierta resistencia a la idea de colaborar también en el asunto añadiendo a las corrientes una opinión más, aunque sea discrepante (p. 260).

Todos los especialistas (de la exégesis, la interpretación o el ensayo) se encuentran con dos problemas sucesivos: primero, han de saber (o decidir) cómo leer; y segundo, han de ser coherentes con lo primero y extraer significados del texto (aunque sea el de no tener significados o el de tener muchos y contradictorios entre sí). Para Adorno,

la única forma de leer las obras de Kafka (obras que, por una parte, según la experiencia y la tradición, tienen su autonomía al margen del autor, y, por otra, una y otra vez son leídas y comentadas con el autor en mente, lo que no parece muy coherente); decimos que según Adorno el método de lectura de las obras de Kafka es la literalidad. No es mal consejo; es, en definitiva, el consejo que da la Filología: lee y trata de entender lo que dice el texto. Antes de teorizar sobre la naturaleza simbólica, alegórica o parabólica de lo escrito, habrá que intentar entender qué se dice. Parece fácil, pero cuanto más críptico parece el texto, más fácil resulta intentar ordenarlo con moldes, con conceptos previos, con las teorías del lector, con todo el aparato ideológico del que luego va a escribir (y este lector que luego va a escribir sobre lo leído es un tipo que poco o nada tiene que ver con el lector que se limita a leer y a pensar y a comentar lo leído con alguien sin más pretensiones).

Adorno, por lo tanto, se esfuerza por extraer significados de la obra de Kafka leyendo la obra y evitando imponerle ideas preconcebidas. Ahora bien, Adorno, cuando lee a Kafka, no acaba de nacer, así que tiene ideas preconcebidas, entre ellas, la de no tener ideas preconcebidas a la hora de leer. Y por desgracia se le nota que no es coherente con su método literal. Sí, resulta más sensato que otros, pero no puede evitar traducir lo que cree que dice la obra de Kafka a su propio lenguaje filosófico-hegeliano-marxista-freudiano+Proust. Quizá este sea el final fatal de todos los especialistas, y tal vez los únicos que nos puedan acercar a Kafka sean no los eruditos ni los epígonos, sino los creadores que sin pensar en Kafka coincidan con él (o vayan más allá de él) a través de la creación, o lo recreen yendo a través de la Literatura a las regiones en las que fueron posibles tanto Kafka como su obra.

Para Adorno, y siguiendo a Benjamin, la obra de Kafka es una parábola alegórica. Esto ya es mucho decir, porque

dice que el texto se remite directamente a algo fuera de él, cuando a lo mejor estamos ante un sistema (o juego) de símbolos que no se remiten a nada salvo a sí mismos y sus relaciones (lo que nos llevaría a la tesis de Marthe Robert sobre el meta-significado de la obra de Kafka, que no sería otro que la exposición ante la falta de concordancia, e incluso relación, entre el significante y lo significado; lo que, por otra parte, de ser verdad, aboliría cualquier intento de interpretación e impediría que muchos se ciñesen a la *sola scriptura* y dejasen de ganarse el pan juntando letras). En este sentido, y teniendo en cuenta que hay que ser un fanático de Kafka (lo que haría que Kafka se muriese no de tuberculosis, sino de risa) para pretender que era, por ejemplo, un «pensador», no estará de más, para nosotros los curiosos (ese género próximo al sabio y que se mantiene con respecto a él a una distancia infinita), recordar que tal vez lo primero sea leer no a filósofos que filosofan sobre la obra de Kafka, ya que Kafka dejó dicho (y ahí están las pruebas irrefutables de sus obras para creerlo) que era Literatura, sino leer a gente, por ejemplo, como Northrop Frye (y su *Anatomy of Criticism*), lo que nos ayudará a leer la obra literaria de Kafka como Literatura y a contemplar la posibilidad de otras posibilidades además de las del gusto de los filósofos (símbolo, alegoría, parábola), como son la parodia e incluso la fábula.

¿Cómo se articula y cómo funciona esta parábola alegórica? Según Adorno, a través del expresionismo superado (y se supera ejercitándolo con lucidez), y a través de una suerte de psicoanálisis liberado de la psicología (es decir, de un ir hacia los orígenes de lo mítico-biográfico). Entonces, la obra emerge como un rastro del hombre en el mundo, y el hombre no es más que uno de los desechos (o cosas) del mundo, y, así, el hombre consciente e irónico, para saber algo, ha de acercarse al mundo de desechos siendo eso mismo, fijándose (siendo sin dejar de ver), desde su interior, en lo que es en cuanto que ser previo

a la ideología óptica y epistemológica (burguesas) que lo conforman como ser humano en cuanto que producto social. Es decir, la obra de Kafka, rica en astucias argumentales, nos dice que todo es siempre lo mismo, y lo mismo es este mundo que nos acoge y nos repele, y que parte de este mundo es el orden que el hombre ordena con sus relaciones humanas, y que estas relaciones tienden a deshumanizar al hombre humanizándolo con los órdenes y las órdenes que le hacen olvidar y despistarse, que le permiten seguir siendo en una ficción que, al mismo tiempo, le impide ser quien es hasta el final. Y ese «al mismo tiempo» no deja de ser la huella de lo eterno efímero y el eterno retorno de lo mismo sustanciados en y fuera de la mónada como ficción.

Pero esa ficción, entre la verdad y la mentira sin participar de ninguna de ellas, no puede ser, pensamos, ni símbolo, ni alegoría, ni parábola: ha de ser un ir desviviéndose sin más sentido de los sentidos que nos informan de la monstruosa coherencia de la incoherencia. De ahí que cuando se leen los *Diarios* de Kafka uno se quede impresionado más por los fragmentos en los que es difícil saber cuánto hay de verdad y de mentira, y que contienen, en toda su ficción, más verdad que cualquiera de los devaneos de los *Cuadernos en octavo*.

En cualquier caso, Adorno hace pensar y además nos recuerda que uno de los padres de la idea de Kafka como visionario del nazismo fue Klaus Mann; y muestra su desagrado por el hecho de que Gide hubiese adaptado *El proceso* al teatro; y se detiene a reproducir el esencial texto de Lessing *Parábola*; y nos recuerda la herencia ilustrada en Kafka; y, por supuesto, tampoco faltan Kierkegaard y Poe, y las referencias al cine, y las críticas al «heideggerianismo» (cómo no), al existencialismo y a la fenomenología. Su versión de Kafka ha quedado y quedará; pero cuando haya desaparecido, aún quedará Kafka.

2.7. KAFKAS BIBLIOTHEK

Jürgen Born, *Kafkas Bibliothek*, S. Fischer Verlag, Fráncfort del Meno, 1990.

Si todo lo que uno hace, todo lo que uno quiere tener o evitar, es expresión de uno mismo, en el caso de un escritor, los libros de los que se ha rodeado y con los que ha entrado en contacto y que, incluso sin querer, le han rodeado y rozado, tendrán que informarnos, más que cualquier otra cosa, acerca del artista y su obra. De ahí la importancia de las bibliotecas de autores en general y de esta en particular, mejorada con respecto a la que había recopilado Wagenbach en 1958.

Conocer estos libros (279, incluyendo almanaques y revistas; además son del mayor interés las diez listas de libros redactadas por Kafka, en las que aparece, por ejemplo, Walt Whitman, autor del que no hay ningún ejemplar en la biblioteca conservada) no solo da pie a elucubrar sobre el siempre espinoso asunto de las influencias a partir de su contenido, sino que, también, en calidad de cosas que recogen huellas de la vida de los que han entrado en contacto con ellos, ofrecen pistas biográficas, y, como artefactos culturales, indican la dirección y el sentido de un individuo en (y de) una época determinada.

Entre las novelas que formaban parte de la biblioteca de Kafka encontramos, en francés, las de Flaubert *L'Éducation Sentimentale* y *Madame Bovary*, y una de Balzac, *La Peau de Chagrin*. Ya en traducción alemana, están, por ejemplo, *El Quijote*, *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamazov*, *Guerra y Paz* y *La sonata Kreutzer*. Son abundantes los títulos de Knut Hamsun. Entre los poetas se encuentran Stefan George, Rimbaud

y Verlaine.

También hay libros de Kleist, Schnitzler, Wedekind, Zweig, Widmann y Grillparzer.

Abandona el insensato error de comparaciones, por ejemplo, con Flaubert, Kierkegaard, Grillparzer [...] Flaubert y Kierkegaard sabían muy exactamente lo que les pasaba, su voluntad era firme, eso no era cálculo, sino hazaña [...] Grillparzer no te parece digno de imitar, siendo como es ejemplo desdichado al que los hombres futuros deben estar agradecidos porque él sufrió por ellos.³³

Abundan los libros sobre sionismo (uno de ellos, *Das Programm des Zionismus*, de Richard Lichtheim, 1913, fue regalo de Max Brod, tal y como indica la dedicatoria que consta en él), judaísmo y el Antiguo Testamento (y llama la atención la cantidad de obras sobre los profetas). También contaba con un volumen sobre la gnosis: *Die Gnosis*, Walther Köhler, 1911. Por supuesto, no faltan los filósofos: Kierkegaard (*La enfermedad mortal, El concepto de la angustia*), Schopenhauer, Nietzsche (*Así habló Zaratustra*), Schleiermacher, Fichte, Platón, Marx (*Zur Judenfrage*). Como tampoco faltan las obras completas de Goethe.

Señala Jürgen Born (*Kafka als Leser*, pp. 225-232) que no debería pasar inadvertido el hecho de que no sean pocos los libros de carácter biográfico y autobiográfico: diarios, correspondencias, etc. Y, en efecto, no solo hallamos biografías (por ejemplo, de Napoleón), sino los diarios y las cartas de Lord Byron, Amiel, Dostowieski, Madame Du Barry, Eckermann, Flaubert, Tolstoi, Theodor Fontane, Gauguin, van Gogh, Grabbe, Gogol,

33 27 de agosto de 1916, *Diarios*, ed. cit., p. 484.

Herzl y las 1800 páginas tan queridas por Kafka de los diarios de Friedrich Hebbel.

Tampoco es insignificante el número de las obras, con dedicatoria manuscrita, que escribían y le regalaban autores amigos y conocidos (Max Brod, Oskar Baum, Franz Werfel, Melchior Vischer, Gottfried Kölwel, Abraham Grünberg), así como volúmenes que le habían regalado Max Brod, Felice (*Los hermanos Karamazov, Inferno*), Otto Pick, Erna Bauer (hermana de Felice), Johannes Urzidil, Alfred Wolfenstein (poesía de Shelley). El libro como palimpsesto recoge las huellas del propietario. Así, por ejemplo, la mano de Kafka dejó un comentario justo debajo de la última de las dos citas de Mateo (9. 10-12), que versa sobre la castidad y con la que se abre *La sonata Kreutzer*:

Dieses Motto hat er noch nicht gekannt: /
Auf der Strasse ein Dämchen, ein reizendes,
geht / und der männliche Kennerblick gleich
sie erspäht / und die Dame hat gleichfalls rapid
es gesehn / wie der männliche Kenner beginnt
nachzugehn (p. 53).

Llama (relativamente) la atención no encontrar ningún libro de Derecho ni sobre ciencia (si exceptuamos *Astronomie*, de Norman Lockyer, 1893). Sí hay diccionarios, sobre todo de francés y también de hebreo. Además, de acuerdo con aquel tiempo, el inevitable libro sobre teosofía: *Populäre Theosophie*, Eduard Herrmann, 1897. Se recoge el interés de Kafka por la pedagogía (sin nada que ver con la psicología, disciplina a la que negaba el pan) en tres títulos: *Lebensführung*, de Friedrich Wilhelm Foester, *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*, de Heinrich Pestalozzi y *Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft*, de Rudolf

Steiner (pongamos a este por ahora en el anaquel de la pedagogía).

Jürgen Born sugiere que el movimiento literario imperante en aquella época, el expresionismo, apenas tuvo influencia sobre Kafka, quien, ensimismado en sus «solipsísticas» posibilidades, no tenía en cuenta tanto la Literatura como el impacto y la afinidad de la obra sobre y consigo mismo («I think we ought to read only the kind of books that wound and stab us», en carta a Oskar Pollak del 27 de enero de 1904; *Letters to friends, family and editors*, ed. cit., p. 16). No supone mucho esfuerzo entender (y mucho menos cuando se entiende bien un texto como *La guarida*) que el escritor que más influencia ha ejercido en la Literatura universal a partir de mediados del siglo xx, haya sido el que menos influencias «literarias» hubiese «padecido».

3

FICCIONES KAFKA

3.1. HERMANN Y UNOS VÁSTAGOS

Pues bien, a pesar de tanta Literatura y del chiste de Jaimito, aquí y ahora se impone el «Padre no hay más que uno», y para padres, el padre de Franz, Hermann Kafka. Que a Kafka le haya salido un padre en la Literatura no puede ser más extraño que el hecho de que a un bosque le salgan setas y, en el caso de que el bosque se llame Kafka, incluso pingüinos. Lo mismo puede decirse de los hijos de Kafka, esas criaturas nacidas de la imaginación de Grete Bloch, la intermediaria, ese ángel o mensajera amiga de subrayar en rojo, eco hecho en el narciso de Brod, otra espesura.

Los textos que ahora nos ocupan (y en algún caso nos preocupan, y mucho), son los siguientes:

Nadine Gordimer, 'Letter from His Father', en su: *Something out There*, Penguin, Londres, 1986, pp. 39-56.

Fausto Guerra Nuño, *El hijo de Kafka*, Huerga y Fierro, Madrid, 2007, pp. 129-154.

Mónica Sánchez, *La hija de Kafka*, El Andén, Barcelona, 2009.

Del texto de Gordimer hay poco que decir, como de todo aquello que es bello y un poco más: verdadero y excelente. Al fin y al cabo, el genio creativo puede reírse en la jeta de eruditos, exégetas y especialistas, esos parásitos que solo sirven para que llegue un creador y les exprima lo que ellos han vampirizado. Porque la bibliografía que Nadine Gordimer empleó para su *Carta del padre* no prometería, en el caso de que la usase el común de los mortales, nada halagüeño: la biografía de Kafka escrita por Hayman, Weidenfeld y Nicholson; un volumen que incluye lo que en español se conoce como *Los cuadernos en octavo* y la *Carta al padre*; y un librito de Brod. Por supuesto tenemos que dar por sentado que la nobel se había leído la obra completa de Kafka, lo que incluye sus diarios, esa quintaesencia de conciencia-fricción. El caso es que estamos, gracias a Nadine Gordimer, escuchando al padre de Kafka. Lo escuchamos de verdad. Escuchamos su voz. Escuchamos sus argumentos. Escuchamos, lo que nos lo hace verdaderamente verosímil y hasta verídico, su risa. Por supuesto, Hermann Kafka se defiende de los furibundos y, en su opinión, injustos ataques de su hijo, ataques que son, no lo olvidemos, menos furibundos e injustos que todos los que tras la muerte del hijo se dedicaron, desde el totalitarismo inhumano de su ignorancia, a machacarlo. En sus últimos días de vida, Kafka se dedicó a escribir cartas a sus padres, y en ellas recordaba con amor (y con esa lucidez y generosidad propia del moribundo que nada tiene que esperar ni

temer) momentos con su padre que en el pasado eran motivo de desechados ataques.

Hermann Kafka se queja, sobre todo, de la desvergüenza e incomprensión (fruto de la envidia y de la imposibilidad para vivir) de su hijo. Y cualquiera que haya leído a Kafka con mimo tendrá que darle la razón tanto como a Franz. Con la chispa de Roth pero sin la profunda sabiduría de Singer, Gordimer hace lo mismo que todo buen escritor, que todo ventríloco juntaletas: se calla para oír y oye para dejar hablar a los demás. Y cabe ahora recordar otro ejemplo de escucha de lo enmudecido, ese capítulo de *El loro de Flaubert* (curiosamente publicado el mismo año que *Something out There*: 1984) en el que Julian Barnes deja hablar a la destinataria de las cartas más famosas de la historia de la Literatura: «La versión de Louise Colet». Bien que en este caso no se trata de una carta, pero las cartas de Colet no se han conservado, su voz estaba muerta; y no sé si alguna vez Hermann Kafka escribió una carta que no fuese de negocios, pero su voz dirigida a su hijo también estaba muerta. Y si la creación es la transgresión madre de todas las transgresiones, ese primer *fiat* que crea el ser de la nada, no puede extrañar que el creador haga milagros y traiga del silencio las voces de los muertos.

Esto sobre Nadine Gordimer y el padre de Kafka. El resto, casi más valdría que fuese silencio. Porque vamos a hablar de sendos títulos efectistas: *El hijo de Kafka*, de Fausto Guerra Nuño, y *La hija de Kafka*, de Mónica Sánchez Fernández. ¿No era un tal Nietzsche quien tuvo la prudencia de decir que renegaba de todos sus seguidores futuros? El hombre, o bien por sabio o bien por loco, se dio cuenta de que los seguidores, los hijos, en definitiva, los herederos no son sino sanguijuelas que perpetúan el mecanismo antitético de la creación llamado copia, también conocido por efectismo o aprovechamiento sin escrúpulos del mecanismo que perpetúa la estupidez, es decir, el no querer pensar y el impedir que los demás

piensen.

De *El hijo de Kafka* de Fausto Guerra Nuño no diré mucho.

Bueno, diré que leí la segunda edición. Esto ya es como para suicidarse de pura y dura desesperanza. Está bien, también diré que no me leí el libro entero, sino solo uno de los once relatos que lo integran y que da título al conjunto. Ni leí más ni pienso hacerlo (salvo que me amenacen de muerte, para qué engañarnos). ¿Por qué? Por esto:

Confesar que no creo haber agotado su contenido [...] Añadir, para los más interesados, que pueden consultarse íntegros en Internet [...] Por último, decir que he optado por la forma narrativa conocida como [...] (pp. 134-5).

Repito: segunda edición... No se imaginan lo chamuscado que me quedé con tanto papel chamuscado encontrado por el narrador. Narrador que oculta un autor con ínfulas de Borges, supongo y siempre y cuando le eche mucha fantasía al asunto y teniendo en cuenta lo que le gusta a este (¿al narrador, al autor?) la palabra «chamuscado». Claro, si es que tenía que oler a infierno. Solo me quedo con una idea típica de quienes se acercan a Kafka: Kafka, por lo que fuese (eso va más allá de las simplezas) no podía vivir, ¡y hay que vivir, cojones, hay que vivir! Así que el protagonista del cuento, el hijo de Kafka, por fin se deja llevar por la vida y vaya si vive: ¡emigra a Brasil y se lía con su profesora de samba! Se ve que para algunos esto es vida.

Por lo que he visto por ahí (y este «ahí», hoy en día, no quiere decir ni el mundo ni la calle, sino internet), en su segunda obra de ficción más o menos larga, *Zapatos rotos*, Mónica Sánchez ha demostrado que puede escribir bastante bien. Pero yo no he leído ese libro, así que me callo.³⁴ Sí he leído *La hija de Kafka*, y por seguir

34 Más tarde sí leí el libro y escribí una reseña. Agradezco a Mónica

hilvanando lo que digo, digo que en este caso la tal hija ni es hija ni nada, sino una romántica cuarentona que se llama a sí misma hija de Kafka; y la tal Milena, que así también se hace llamar, parece que también, y por fin, se entrega a la vida, a la vida como sensaciones y sexo (claro), pero esta vez no se va a Brasil ni se lía con un profesor de baile, sino que se había ido a México y acaba cegada por la ceguera de un hombre que le sirve de reflejo para estrellarse contra su propia imposibilidad de vivir. Y esta historia (pésimamente articulada con Kafka como motivo, demostrativa de lo poco o nada que la autora, ¿o es la narradora?, conoce a Kafka; de hecho, la protagonista y narradora ¿y también la autora? tienen tan poco que ver con Kafka que el libro podría haberse titulado, qué sé yo, *La hija de Montherland* o, jugando, jugando, *Hija de nadie*); y esta historia, decía, se aproxima mucho más, sin embargo, a una de las infinitas faces de la visión de Kafka sobre la vida. Porque para Kafka tanto el éxito como el fracaso están a la misma distancia de la vida, porque la vida misma está siempre distanciada de sí misma, pero desde luego el fracaso, como las obras literarias con final infeliz, reavivan aquello que no es la pura vida, sino su reflejo: avivan la conciencia, y la conciencia, como lucidez, es lo único que nos mantiene, si no vivos, sí al tanto de la vida. Y ya se sabe que la infelicidad hace pensar y que los principios, los medios y los finales felices hacen cualquier cosa menos pensar. Supongo que a pesar de todos los excesos narrativos, Mónica Sánchez promete y, quizá, ya ha empezado a cumplir: tiene imaginación y le sobra el resabio de los que empiezan, pero esto es buena señal. O no.

Sánchez que entrase en el blog y dejase comentarios que propiciaron una breve conversación pública.

3.2. DE MUÑECAS Y ADULTOS

Jordi Sierra i Fabra, *Kafka y la muñeca viajera*, Siruela, Madrid, 2008.

¿Recuerdan la frase de Bobby Fischer? Nada de «el ajedrez se parece a la vida»; nada de «el ajedrez es como la vida», y viceversa; nada de comparaciones, metáforas, simbolismos y alegorías: El ajedrez es la vida. Viene a cuento recordar que Kafka repetía una y otra vez, a quien tuviese a bien escucharlo, es decir, a quien no lo comprendía, que él era Literatura.

Si Kafka era Literatura, ¿cómo no entender lo complicado que resultará conocer a un hombre que era Literatura? Es decir, a un hombre (y todo ser humano, incluso el de apariencia y vida más simple y pedestre) al que no se puede acceder con el aparato de medir a todos aquellos hombres que no son Literatura. ¿Quizá todos los intentos exegéticos, biográficos, psicológicos, hermenéuticos y eruditos; todos los métodos racionales, tan útiles para contarnos, pesarnos y medirnos a los demás, resultan inútiles para penetrar el misterio de la vida de un hombre que es Literatura? Entonces, claro, surge la respuesta como pregunta: ¿No será la ficción la mejor manera de conocer a quien es ficción? La creación como recreación.

De las pocas reconstrucciones literarias de Kafka de las que tenemos conocimiento, se encuentra, en primer lugar (y perdonen la malicia), las conversaciones de Kafka con Gustav Janouch (Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*, Quartet Books, Londres, 1985). Las dudas sobre la autenticidad de estas conversaciones se han extendido entre los especialistas en forma de certeza: No son auténticas. Imposible comparar esta obra con lo que Eckermann hizo con Goethe. Por lo demás, el Kafka de

Janouch (él mismo, al fin y al cabo, es sincero y habla de «su» Kafka) al lector de las obras, las cartas y los diarios del escritor le resulta tan extraño que sin ser un erudito no tiene otro remedio que concluir que el remedo ficticio de Janouch es una creación que nada recrea. Vamos, como una mala novela dialogada.

El Kafka que Arrabal pone en escena (Feranando Arrabal y Reycheber, *Claudel y Kafka*, Libros del Innombrable, Zaragoza, 2006) nos conmueve porque nos parece próximo y cualquiera de sus movimientos y sus palabras nos empuja, leve y rotundamente, al reconocimiento. He aquí a Kafka: vivo, parlante, soñador, más real que todos los trasuntos y homúnculos de los biógrafos.

Por supuesto, no podemos olvidarnos del retrato creativo de Philip Roth en *I Always Wanted You to Admire My Fasting; or, Looking at Kafka*. Si todavía no lo han leído, no pierdan el tiempo con estas líneas y corran a conseguirlo. En la primera parte, Roth (Philip, no Joseph ni Henry) bosqueja una biografía de los últimos años de vida de Kafka. En el fondo, la pregunta, que parece absurda (la manera pedante de decir «tonta»), es la siguiente: ¿Podía Kafka no haber sido Kafka? Y la pregunta no es ni absurda ni tonta, porque, miren por dónde, la mayoría de lo que se escribe sobre la vida de Kafka es, quieran o no, y a los resultados nos remitimos, un intento de hacer de Kafka, el desconocido, alguien que no era Kafka: es decir, alguien conocido. La respuesta la da Philip Roth, en la segunda parte de su narración, por la única vía posible, la de la creación. Kafka no muere de tuberculosis. Kafka ha sido abandonado por la joven Dora. Kafka, impelido por las circunstancias, ha tenido que viajar a los Estados Unidos. Y ahí se encuentra, en 1942, como profesor de hebreo en una escuela. Es un niño, uno de sus alumnos, quien cuenta la historia. Y si Philip Roth habla por boca de un niño, les aseguro que es infalible.

Pero el Kafka más Kafka (si me permiten la circularidad; y esta es la forma esnob de decir «rebuznancia») se halla en una obra maestra en la que no aparece Kafka. No está él, sino un viejo amigo, o, al menos, alguien que dice haber sido su amigo: Jacques Kohn, el hombre que jugaba al ajedrez con el ángel (o demonio) de su destino. Tan solo por este relato, «Un amigo de Kafka» (en *Un amigo de Kafka y otros cuentos*, Seix Barral, Barcelona, 1985, pp. 7-18) ya tendrían que haberle dado el Nobel a Isaac B. Singer. Porque ahí está Kafka porque no está: están el viejo amigo, la vieja actriz del teatro yiddish, la señora Tschissik, y está también el paso del tiempo y el devenir de lugar en lugar, Praga, Varsovia, los diferentes judíos, las diferentes modas y maneras, la vida en una Europa que va cambiando hasta hacerse irreconocible: al principio, aún algo nostálgica, y pronto rápidamente olvidadiza, esclava, perdida. Perdida como Kafka desaparecido y omnipresente en el cuento de Singer.

Sierra i Fabra tiene la osadía de recrear a Kafka. Y hace bien. Y, además, lo hace bien. *Kafka y la muñeca viajera* ganó el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2007. Esto no se entiende del todo (no que le concediesen el premio, claro, y punto en boca), pues el texto, a poco que se conozca a la juventud, no lo entenderá ni el 0,000001 por ciento de los impúberes lectores. Bueno, la verdad es que tampoco creemos que lo entiendan completamente los adultos. En fin, se trata, desde el punto de vista literario, de uno de esos híbridos que no se sabe si son para jóvenes o para adultos. (Quizá porque ya no se sabe dónde termina la adolescencia y dónde comienza la edad adulta).

A veces el autor parece empeñarse en convencer a los adultos de que sabe mucho sobre Kafka (y lo invitamos a que abandone el tono pedante), y acumula datos que a un chaval le tienen que sonar como el *Réquiem* de Mozart (si comparamos esta composición con la melodía que se oye cuando se recibe un WhatsApp), y que a un adulto

que no sepa nada de Kafka le tiene que parecer ídem. Pero esto es lo de menos. Como tampoco importa que haya cambiado datos esenciales de la anécdota que da pie al libro. Por ejemplo, en la historia de Sierra i Fabra la niña que ha perdido la muñeca y recibe las cartas de Kafka se encuentra con este a solas y siempre será así hasta el final. Y, también, la historia concluye cuando Dora le da a entender a Kafka que la muñeca ha de casarse para, así, poder despedirse de la niña. Y todo termina con un regalo de Kafka: le da a la niña otra muñeca y la bautiza con el nombre de Dora.

En realidad, según podemos leer la anécdota en las propias palabras de Dora Diamant (*Cuando Kafka vino hacia mí...*, trad. de Berta Vias Mahou, ed. de Hans-Gerd Koch, Acantilado, Barcelona, 2009, pp. 226-8):

Un día nos encontramos a una niña pequeña que lloraba y parecía totalmente desesperada [...] La muñeca le explicaba en la carta que estaba harta de vivir siempre en la misma familia [...] Pensó largamente y al final se decidió por hacer que la muñeca se casara.

Son menudencias, detalles sin relevancia. Porque Sierra i Fabra sí acierta cuando describe la inquietud de un Kafka ante la escritura y ante la responsabilidad libremente adquirida:

Se puso manos a la obra con toda la seriedad, como si se tratara de escribir una obra. Estaba en el mismo estado de tensión en el que se encontraba siempre en cuanto se sentaba al escritorio [...] El juego duró por lo menos tres semanas. Franz tenía un miedo terrible ante la idea de cómo darle fin, pues aquel final debía ser un verdadero final, es decir, debía hacer posible el orden que reemplazara el desorden

provocado por la pérdida del juguete.

Lo importante es que aquí el autor nos muestra a Kafka en su humanidad y más allá, es decir, en su ser, y el ser de Kafka era la Literatura. Así que su humanidad no entendía de verdades y mentiras, sino de la vida como ficción y de la ficción como síntesis de verdad y mentira: una ilusión que puede animar a seguir ilusionándose o todo lo contrario. La historia que cuenta Sierra i Fabra es hermosa y solo pueden entenderla los adultos, y versa sobre cómo es posible compaginar amor y libertad, yo y otro, ego y desasimiento.

De ahí que el autor no tenga de qué preocuparse: no necesita disculparse:

Por mi parte, me he permitido la transgresión: inventar esas cartas, terminar la historia, darle un final imaginario. Pudo ser este u otro cualquiera, y no creo que importe demasiado (p. 145).

No lo necesita porque ha hecho bien y lo ha hecho bien, y, por si esto no fuese suficiente (y lo es), decía Dora: «Franz había resuelto el pequeño conflicto de la niña a través del arte, gracias al medio más efectivo del que él personalmente disponía para ordenar el mundo» (*ibid.*).

Sierra i Fabra ha puesto un poco de orden en el caos del conocimiento de Kafka. Una vez más, allí donde no puede llegar la razón con su conocimiento, llega la creación que recrea: «La mentira debía, por tanto, convertirse en verdad a través de la verdad de la ficción» (*ibid.*), Dora *dixit*.

3.3. KAFKA FUE AL CINE, Y TAMBIÉN FUE EN MOTO

Hanns Zischler, *Kafka va al cine*, trad. de Jorge Seca Gil, Editorial Minúscula, Barcelona, 2008.

Enrique Vila-Matas, en su *Dietario voluble* (Anagrama, Barcelona, 2010), dedica varias páginas (pp. 249-254) a comentar, al hilo de su lectura del libro de Zischler, los encuentros de Kafka con el enano que sostiene una pila de agua bendita en la iglesia de Santa Anastasia de Verona (y las sutiles transformaciones del susodicho enano en sus textos), al tiempo que narra su aventura lectora del *Vértigo* de Sebald para terminar redescubriendo, en uno de sus cuentos, *Viaje del doctor K. a un sanatorio de Riva*, al enano en cuestión. Se trata de una lección acerca de cómo comunicarse con Kafka de la mejor (quizá única) forma posible: a través de la Literatura.

Dice Vila-Matas:

A Kafka le gustaba todo lo ultramoderno y por tanto le gustaba el cine, como a casi todo el mundo, pero en realidad su fascinación por aquel nuevo invento, por el cine mudo, le venía directamente del teatro yiddish (p. 250).

Porque, es verdad, Kafka tuvo moto, y bote de remos, y taponos para los oídos, y corrió a ver (y a escribir sobre) aviones, y fue en metro, y se comparó con un tranvía eléctrico para salir perdiendo en vitalidad, y era vegetariano, y siguió modernísimos y naturistas métodos de gimnasia y masticación, y jugó al tenis, y tuvo bicicleta, y por aquel entonces fascinaban los gramófonos (que se lo pregunten a Thomas Mann), y el teléfono aún parecía raro (Kafka sentía casi repulsión a usarlo, pero lo usaba, y cómo olvidar *Infancia en Berlín hacia 1900* de Walter

Benjamin), y apenas había coches (pero ya competían en las calles de las ciudades con los caballos y las bicicletas), y le gustaban los panoramas (tercera acepción del *DRAE*), y parecía colgado del correo neumático (cual WhatsApp actual), e hizo fotografías, y practicó la natación y la horticultura, y fue en taxi, y fue en tren (y en trineo), y fue en barco, y fue a burdeles y no fue a la guerra (a diferencia de Musil, Jünger, Wittgenstein o Trakl), y también fue al cine.

Zischler también vive una aventura, la del investigador que se adentra, siempre rodeado de obstáculos, por tierras vírgenes. Resultaría interesantísima la lectura de la obra en la que contase los pormenores de esa larga busca, de esa recopilación de información, de esa fe y esa lucha constantes que hacen surgir casi de la nada aquello que se busca y que para todos ya no existe: fotografías, películas, carteles, nombres, palabras...

En el libro se rastrean todas las referencias que Kafka hace de sus visitas al cine, de su conocimiento y de sus opiniones. Más que detenerse en la influencia que el cine ejerce en su obra (el elemento «expresionista» de su estilo y ciertos contenidos), influencia que Zischler reconoce muy difícil de demostrar en obras en las que se presume con bastante probabilidad, como en *El Desaparecido*, la obra, a través de la descripción del cine de aquella época, nos enseña a ver el papel del cine en la vida de Kafka, cómo influyó y entretejió sus impresiones y sus expresiones vitales, fuera de la literatura escrita en libros. Aunque títulos como *Seltsame Insekten* («Insectos raros») pueden hacer calibrar la posibilidad de que tal cinta inspirase a Kafka a la hora de escribir *La metamorfosis*, por ejemplo, la cuestión del peso y valor de las influencias sobre la obra de un escritor es, además de casi puro arte de adivinar y marear, más bien un ejercicio de biografía que cuando se queda en lo superfluo se convierte en anecdotario sin sentido, y cuando pretende elevarse al rango de verdad, cae en la simpleza.

De ahí que la obra de Zischler, al insistir en ceñirse a lo biográfico y, por eso mismo, al pegarse a las cosas que rodearon a Kafka, consiga dibujar al biografiado con una imaginación que no se aleja de la realidad más que para avanzar paso a paso. ¿Se imaginan un libro que se titulase *Kafka va en moto* y que a partir de ese hecho pretendiese fabricar una poética sobre la velocidad como técnica y contenido en Kafka debido a que al autor no le cabe ninguna duda de la influencia decisiva que el ir en moto tuvo sobre el escritor? Sería posible, porque puestos a rebuscar, uno siempre acaba encontrando lo que busca, pero, por estar ese método tan alejado del sano criterio de falsación, también sería una estupidez. Pues bien, Zischler no ha hecho una estupidez: no solo evita exagerar el papel del cine en la obra y en la vida de Kafka, sino que obra con la modestia de quien se ha entregado a una labor inconmensurable para acabar encontrando no una mina de oro, sino una pepita (que no deja de ser oro). En este sentido, no vendrá mal recordar qué papel jugaba por aquel tiempo (¿y cuándo no?) «todo lo ultramoderno» en creadores como Apollinaire, Rilke o Duchamp.

Pero no solo de Kafka vive el libro de Hanns Zischler. También de cine. Y supongo que los aficionados al cine encontrarán aquí material del que aprender y a partir del que reflexionar, tanto sobre el ser y el devenir de esa expresión artística, como de su papel en la sociedad y en la historia. Esto último ha de interesarnos a todos, incluso a los que no tenemos ninguna afición al cine. Por ejemplo, son interesantes las razones que en 1912 Victor Klemperer alega para explicar por qué el cine, con lo «democrático» que es, también puede ser disfrutado por el «público culto» incluso más que la «gente sencilla» (p. 23); así como las reflexiones de Richard Rosenheim:

[...] los años que van desde 1911 a 1914 fueron años de pesadumbre [...] Fueron años en los que la paz en Europa estaba ya en las últimas

[...] Fue la época de los concursos de baile, el comienzo de la americanización cultural de Centroeuropa (p. 109).

Reconozco que esta afirmación, hecha en 1938, me ha sorprendido muchísimo, porque yo, ingenuamente, creía que la «americanización cultural» de Europa, es decir, el proceso de aculturización a través de la invasión en todo tipo de esos escaparates llamados pantallas, había comenzado después de la Segunda Guerra Mundial.

Y para los amantes de Kafka, con o sin cine, Zischler guarda una sorpresa final, una joya, un texto inédito.

3.4. KAFKA, LA LEY, EL DERECHO Y EL REVÉS

Cuando Kafka habla de la ley, de la justicia y del derecho mundanos, por supuesto que no lo hace con laudos y optimismo, porque en estos temas el optimismo y el elogio no suponen ser luminoso, sino zafio, y la zafiedad no es más que la más espesa de las oscuridades humanas, y la zafiedad con buena voluntad no es más que la más densa y oscura y maligna y nihilista de las oscuridades humanas.

La postura de Kafka, sostenida sobre su sabiduría (fruto de su introspección) y de su experiencia (fruto de su trabajo), no puede tergiversarse sin ser llamado falaz o torpe. Por una parte, Kafka denuncia el orden del mundo de los hombres como un sistema en el que por naturaleza impera la fuerza (bruta o estratégica). Ni más ni menos. Las soluciones son varias, y ninguna funciona; y todas estas soluciones inútiles en la realidad o bien se convierten en utopías de la inteligencia (en los libros, pues en la realidad se convierten en masacres, es decir, en una exacerbación de la fuerza que lucha contra su fundamento), o bien se transforman en interpretaciones al borde del abismo (ese fondo sin fondo que es la mónada, fundamento que acepta su falta de fundamento).

Por otra parte, y como conclusión de lo anterior, Kafka

no polemiza, sino que experimenta con las premisas que explican el orden del mundo. Pero de estas premisas, fuera del mundo, no sabemos nada más —ni nada menos— que lo que se nos va ocurriendo en función de lo que nos va ocurriendo (aunque sea, también, como profecía o expectativa). Kafka habla no ya del destino del individuo y, por lo tanto, de la comunidad de la que jamás dejará de formar parte, sino del destino que está en el origen no ya del individuo y la comunidad, ni siquiera del hombre, sino de todo lo que es, incluida la más cojonera de las moscas. Y, sobre esto, no queda más remedio que crear ideas o partir de ideas dadas (también llamadas prejuicios para todos aquellos que se pelean con lo heredado). Kafka no es un pensador; pero es más que un heredero: ilumina con sus hipótesis experimentales las ideas recibidas. (Y uno recuerda la sinceridad del Ganivet de las *Cartas finlandesas* cuando afirmaba no tener ideas, sino impresiones; y la altura de un Nietzsche cuando afirmaba que él no tenía certezas, sino hipótesis.)

Lorenzo Silva, *El Derecho en la obra de Kafka. Una aproximación fragmentaria*, Rey Lear, Madrid, 2008.

Este valioso texto tiene más de un interés. Quizá el menor no sea el hecho de que el autor lo publique y lo relea veinte años después de haberlo escrito. Porque según nos informa Lorenzo Silva,

El texto de este ensayo, o como sea más prudente denominarlo, se corresponde fielmente con la versión original escrita en 1989, como trabajo de último curso de la carrera para la asignatura de Filosofía del Derecho (p. 11).

Teniendo en cuenta que Silva nació en 1966, cuando escribió este trabajo tenía veintitrés años.

Lo primero que llama la atención es esto y esto es lo

que nos mueve a preguntarnos cuántos habríamos sido capaces de escribir un texto semejante con esa edad. Yo, desde luego, no. Lo segundo que llama la atención es imaginar la experiencia de releerse al cabo de muchos años, cuando uno ya es lo suficientemente maduro como para aceptar sus errores en el pasado (y el pasado es ayer y hace un minuto). Lorenzo Silva, en la nota preliminar, habla de la vergüenza que los escritores sienten ante sus «pecados de juventud». Bueno, realmente no creo que esa sensación sea monopolio de los escritores. Aunque por supuesto los escritores lo tienen más complicado, porque el resto de pecados suele quedar oculto por el secreto, la impunidad y la prescripción, pero lo escrito jamás prescribe ni queda impune. Ser escritor es ser sincero (y aún más: es decir la verdad).

Lorenzo Silva se critica, sobre todo, la verborrea academicista. Y tiene razón. Pero eso es *pecata minuta*. Por lo menos para los que ya somos viejos. Sin embargo, este opúsculo tendría que leerlo todos los veinteañeros, porque de él pueden aprender en cráneo ajeno lo que los demás hemos aprendido golpeándonos el cerebro contra la propia ineptitud. Los males del escrito son otros, y estoy convencido de que Silva los conoce mejor que nadie: el uso indiscriminado (y no fundamentado, cuando estamos ante un asunto delicadísimo) de las palabras «parábola» y «alegoría»; el abuso de las citas y el no haber leído lo suficiente; la falta de un conocimiento más profundo de la vida de Kafka, en concreto de su relación con el padre; la pérdida de tiempo en pedir disculpas por todo lo que no se hace y uno sabe que debería hacer; la falta de un discurso que vertebre (es decir: la falta de una verdadera idea que explique) las ocurrencias que uno va teniendo a medida que lee las obras de Kafka.

Pero a un chaval de veinte años no se le puede pedir que sea un experto en Kafka. Y al Lorenzo Silva de hoy en día solo hay que darle las gracias por tener el valor y la sensatez de dar a la luz este escrito. Porque es valioso

y útil. Y si la nota preliminar es valiente, el «Apéndice de 1999 (Releído en 2007)», además de valiente es inteligente y está cargado de un conocimiento superior. De ahí que pueda decir:

No me cabe duda de que el pesimismo y la crueldad son recursos que Kafka empleó deliberadamente y que tienen mucho que ver con su visión del mundo. Pero Kafka no es solo eso, y ocultar el resto contribuye a proyectar una imagen de él que no por extendida resulta menos infiel. Hay en Kafka otros dos rasgos, que afloran incluso en las obras y en los fragmentos comentados a lo largo de este trabajo, y que terminan de redondear su valor: el humor y la fe (pp. 111-112).

Esto ya es decir algo más sobre Kafka.

Como lo que sigue hasta concluir el epílogo. Porque Lorenzo Silva, gracias, quizá, a esa piedra de toque con la realidad que es el trabajo de columnista (o quintacolumnista), ya no se anda por las ramas y zarandajas de la disparatada hermenéutica, sino que con el sentido común que ha de prevalecer en un hombre para andar entre hombres (eso que Zubiri llamaba lo razonable y que no tenía que coincidir con la razón), describe cuáles son los males de todo Estado de Derecho: la desidia y la indiferencia, la falta de humor (imprescindible para adaptarse sin volverse idiota) y la falta de fe (imprescindible para asumir una responsabilidad hasta sus últimas consecuencias).

Así que desde aquí yo no puedo dejar de celebrar que se haya publicado este trabajo de juventud (útil para los jóvenes), aunque su contenido no aporte nada al conocimiento de Kafka y de su obra. Aporta, y mucho, y también importa, al conocimiento de Lorenzo Silva.

VV. AA., *Europa y el Cristianismo. En torno a «Ante la Ley» de F. Kafka*, Anthropos, Barcelona, 2009.

A mí me habría gustado que este libro se hubiese intitulado *Agárrame el burro que lo voy a ordeñar*. Y esto por dos razones.

La primera razón, porque todavía se insiste en lo de las «raíces» cristianas de Europa y con vaniloquios y neologismos más o menos chistosos se discute eso de las «raíces». Aquí el problema no «radica» en los argumentos a favor o en contra de las «raíces» cristianas de Europa, sino en el uso de la metáfora «raíces». Qué quieren, yo no dejo de recordar aquello que decía Fernando Arrabal cuando le preguntaron sobre sus «raíces» hispanas; y él contestó que no tenía raíces —como los geranios—, pero sí piernas para ir y venir. Hala, miren de qué manera tan sencilla un genio se carga una estupidez. Y es que con esto de las metáforas que estructuran a golpe de astucia todo el discurso (todo el enfoque de la cuestión), hay que tener más cuidado que cuando uno se hace abluciones en el Amazonas (por si las pirañas). Si las metáforas espaciales (arriba-abajo, dentro-fuera, aquí-más allá, fundamento-abismo) y temporales (antes-ahora-más tarde) ya son peligrosas, a fuer de casi inevitables, imagínense las que poseen una carga tradicional, culturalmente significativa, como «raíces». Y yo me pregunto, ¿por qué en lugar de «raíces» no utilizar la palabra «esperma»? Aunque mucho mejor sería prescindir de toda metáfora e ir a las cosas mismas para nombrarlas, a ellas y a sus atributos, por sus meros nombres. Es difícil, pero no imposible.

De todas formas, uno recuerda los textos de T. S. Eliot sobre Europa y el cristianismo y no cabe duda de que la reflexión ha avanzado mucho desde entonces. La reflexión y la realidad, que desmiente toda reflexión. Cierto es que alguno está cansado de oír hablar de la filosofía griega, el derecho romano, la moral cristiana y el escepticismo

de las Luces como «esencia» (otra metáfora) de Europa, pero habrá que preguntarse si ese cansancio no es, tan solo, el hastío de los que sienten que no se les ocurre ninguna idea nueva y han de aceptar las del prójimo. Esto viene a colación porque Enrique Barón (p. 17) desvela secretillos tan espeluznantes como el siguiente al hablar de la redacción de los documentos fundamentales de la nueva Unión Europea:

La transacción final consistió en la redacción “herencia cultural, religiosa y humanista”, suprimiendo la referencia a las civilizaciones helénica y romana así como a la filosofía de las Luces, para evitar una sensación de ostracismo en los cristianos más militantes. La oportuna adición de la frase “a partir de la cual se han desarrollado los valores universales de los derechos inviolables e inalienables de la persona, así como la libertad, la democracia, la igualdad y el Estado de Derecho” permitió el consenso.

Si algo olía mal en Dinamarca, qué se puede decir del aroma de Maastricht.

En el segundo ensayo, Ángel Cordovilla Pérez admite la diferencia radical entre Europa y cristianismo:

Este es un caso más de la historia real y concreta hecha de hombres y mujeres de carne y hueso que han corporeizado una relación entre el Cristianismo y Europa que dura ya dos milenios (p. 21).

No cabe duda de que para muchos de nosotros Europa sigue siendo no laica ni laicista (epifenómenos políticos), sino, básicamente, pagana, politeísta, astuta, apolíneo-dionisiaca y niña-ta: caprichosa, tiránica, apasionada,

curiosa y más amiga de las ficciones (y fricciones) que de la verdad o la mentira. A Europa nunca le ha importado demasiado el hombre (sino un tipo de hombre), y el europeo nunca se ha dado demasiada importancia (aunque siempre quiera ganar); quizá el cristianismo fue el que, en palabras de Nietzsche, hizo al hombre profundo. Y tal vez Europa se hizo cristiana siendo pagana, a pesar de Celso y gracias a Orígenes, como se hizo únicamente sofista y no también filosófica, a pesar de Platón y gracias a Protágoras.

José Parra Junquera se dedica a resumirnos lo dicho por Marcel Gauchet. Así que olvidémonos de Parra Junquera y pensemos en lo que dice Gauchet. Y lo que dice el francés resulta curiosísimo, porque si bien tiene razón cuando afirma que el cristianismo en Europa se ve cada vez más abocado a ser vivido en el fuero interno del individuo, con esto concluye que el cristianismo no muere, sino que se metamorfosea en una lujuria subjetiva de creencias que cada uno ajusta a sus intereses prácticos. Pero, ¿llamar cristianismo a esas manifestaciones no es como afirmar que la salud de la cultura es excelente porque se metamorfosea en expresiones tales como la «cultura del botellón»?

Ahora sigo con la segunda razón por la que mejor habría sido titular este librito *Agárrame el burro que lo voy a ordeñar*. Y es que hemos llegado a la página 82, y el flaco volumen tiene 107 páginas, y todavía no se ha mentado ni a Kafka ni al padre que fertilizó a la madre que lo parió. Y no pasaría nada si el subtítulo de la obra no fuese *En torno a "Ante la Ley" de F. Kafka*. Así que nos quedan veinticinco páginas para darle sentido a la estrategia mercantil. Pero lo cierto es que lo mejor hubiese sido haber eliminado el subtítulo y las veinticinco páginas finales, porque hasta aquí la cosa era amena y enriquecedora (hacía recordar y pensar), pero el resto hace querer embriagarse para olvidar y no despertar a esta realidad.

Reyes Mate escribe: «Cuando el inocente es declarado culpable» (pp. 83-90). Y dice cosas como las siguientes: «al bueno de Joseph K [...] La obra es una parábola [...] Kafka es un “avisador del fuego”, uno de esos hombres que sin ser adivino supo adelantar la tragedia de Europa en el siglo xx» (p. 84);

La grandeza de K es que lucha, no se resigna, y desenmascara a la Ley que le prohíbe la entrada, al guardián que le engaña, al tribunal que condena a inocentes. Le matan como a un perro, pero muere sabiendo que es una injusticia porque él tiene derecho a la redención prometida, a saber, vivir y realizarse como persona (p. 90).

Creo que yo he leído otro *Proceso*, y otras cartas de Kafka, y otro *Diario*, y otros *Cuadernos en octavo*, porque si no, no entiendo nada. De todas formas, me quedo con esta brillante aseveración de Reyes Mate hablando de la obra de Kafka recién citada (tomen nota, por favor): «La novela es muy famosa pero muy críptica» (p. 85). Y les suplico que no me tiren de la lengua.

Cierra el conjunto la versión teatral que Juan Mayorga hace del capítulo “En la catedral” de *El proceso*, en el que se incluye “Ante la ley”. ¿Quieren que diga más? Pero ya les he rogado que no me tiren de la lengua.

3.5. KAFKA, ILUSTRADO

Anthony Northey, *El clan de los Kafka*, trad. de Carmen Gauger, Tusquets, Barcelona, 1989, trad. Carmen Gauger.
Klaus Wagenbach, *La Praga de Kafka*, trad. de Javier Orduña, Península, Barcelona, 2008.

Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: imágenes de su vida*, trad. de Joan Parra, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.

Quizá estos sean los libros más populares sobre Kafka (en especial los de Wagenbach), entre otras razones, por lo menos en España, porque tampoco hay mucho traducido entre lo que elegir. De todas formas, no cabe duda de que un libro lleno de imágenes (no estoy hablando de los cómics) ha de resultar muy atractivo. Pero, cuidado, a veces se tiende a confundir «popular» con «divulgación», y «divulgación» con «versión pobre para el vulgo» o «vulgarización». Y en el caso de estas tres obras, hacer ese juego de palabras e ideas sería un grave error.

El comienzo del Prólogo de *Franz Kafka: imágenes de su vida* resulta esclarecedor:

Hace treinta años que inicié esta colección de fotos de la vida de Kafka, movido por mi descontento ante la profusión de interpretaciones puramente especulativas a que daba lugar el desconocimiento de las circunstancias históricas, lingüísticas y personales bajo las que nació la obra de Kafka. Franz Kafka fue, hasta bien entrados los años cincuenta, un «escritor de la tierra de nadie», en especial en los dos países (Francia e Inglaterra) en los que su obra halló por primera vez reconocimiento internacional (p. 7).

Y, en efecto, tanto estos dos libros de Wagenbach como el de Northey (otro cazador de realidades; de hecho, dice Wagenbach al final de su obra, p. 243: «Mi agradecimiento a Anthony Northey por el hallazgo de las fotos de Julie Wohryzek») encontramos lo que es necesario tanto para aquellos que quieren correr como para los que quieren caminar: el suelo. (Porque, seamos sinceros, salvo que se sea un Kafka, en este mundo tenemos que olvidarnos de volar y, día a día, volver a aprender a andar, tal es la trama y urdimbre de fantasía y memoria que nos conforma.)

El suelo es Kafka y el suelo que él pisó. Ese suelo por el que se iba encontrando a familiares, amigos, conocidos y desconocidos. Hay que ver cómo era aquella Praga de Kafka. Hay que ver, por ejemplo, una calle de prostitutas en 1902 (p. 65). Hay que ver la Muralla del Hambre en San Lorenzo. Hay que ver la ropa, los caballos, los edificios, el pavimento. Hay que ver, sobre todo, (aunque este «sobre todo» tal vez resulte de la fuerte impresión que en mí han dejado), a la gente, a toda esa gente de la que no sabemos nada, todos muertos que vivieron alrededor de Kafka (y qué importa alrededor de quién vivieran). Uno se siente casi anonadado ante estos muertos que van y vienen, estos desconocidos que han pasado a la historia, estos cadáveres tan bien conservados que nos miran o están a lo suyo. Y creo que solo después de esta perplejidad teñida de tristeza, uno vuelve a mirar las archivistas fotografías de Kafka con otros ojos, pues de tan vistas parece que ya no vemos a Kafka, como si Kafka estuviese vivo. Pero no, está muerto, tan muerto como los hombres y las mujeres y los niños y las niñas que hollaron aquel suelo por el que tanto caminó Kafka.

Es decir, estas obras no son «divulgativas», no pueden ser tenidas en menos simplemente porque les encanten a muchísima gente que, por lo demás, no sienten más curiosidad por Kafka que saber cómo llevaba el pelo o cuántas amantes tuvo, o, de turismo por Praga, para poder decir a su regreso que ha estado en tal o cual calle y, así, epatar (y aburrir) al prójimo. Hay que empezar por el suelo, y también los que se pretenden especialistas han de avanzar con un pie detrás de otro. Y, para suelo, el del lenguaje. Así, no vendrá mal recordar que la tercera acepción de ‘ilustrar’ en el *DRAE* reza: «Adornar un impreso con láminas o grabados alusivos al texto», y que la primera y la segunda dicen lo siguiente: «Dar luz al entendimiento. Aclarar un punto o materia con palabras, imágenes, o de otro modo». Wagenbach y Northey no divulgan: ilustran.

Si prescindimos del valor de las fotografías, todavía queda el valor de los textos. En ambas obras, Wagenbach narra con precisión, soltura y humor, lo único que casi siempre hace digerible la erudición (en tantas ocasiones confundida con cierto tipo de «expresión erudita»). No se sustraer del texto, no desaparece, no tiene ninguna intención de confeccionar guías (de viajes y de banalidades). Al tiempo que describe los lugares en los que estuvo Kafka, al tiempo que nos dice qué es hoy en día de esos lugares, narra la vida del escritor, pone los espacios en relación con la obra, y se lamenta, con añoranza e ironía, de las inevitables transformaciones que todo sufre bajo la esfera sublunar.

El libro de Anthony Northey nos adentra en otro paisaje: el de la familia extensa, el clan de Franz Kafka. Este conocimiento se convierte en imprescindible para comprender no solo cómo Kafka vivía a su familia, sino también cómo su familia lo vivía a él. También nos ayuda a adivinar cómo Kafka, cuando no escribía (si se me permite esta idea, para muchos, seguro, pura herejía), generación tras generación, llegó a ser quien era: ese abogado judío alemán de «buena familia» que vivía en la capital de Bohemia. Y, por último, la investigación de Northey nos aporta datos relevantes para leer entre líneas en la obra de Kafka (en especial en *El Desaparecido*, en *Recuerdos del ferrocarril de Kalda* o incluso en *La condena*) esa realidad que es nada comparada con la creación y que no deja de ser, en su invisible silencio, en la elocuente nada de lo creado.

3.6. DIBUJOS DE KAFKA

Niels Bokhove y Marijke van Dorst, *Franz Kafka. Dibujos*, trad. de Fruela Fernández, Sexto Piso, Madrid, 2011.

No puedo imaginar a Kafka si no es escribiendo: escribiendo sentado a su mesa, pluma en mano; escribiendo echado en su cama, las manos entrelazadas tras la cabeza; escribiendo mientras camina por la calle y ve el río, el puente, una mujer; escribiendo en el teatro, en el cine, en el café, en el burdel; escribiendo sin descanso, despierto y dormido, sus palabras siempre velando. Y escribiendo también cuando dibujaba esos pequeños enigmas arcanamente semejantes a letras, a signos que se diría huérfanos de referentes empíricos. Cuando la familia de Felice investigó al pretendiente Kafka, llevaron a un grafólogo una muestra de su escritura, y, para enfado del escritor, quien decía de sí mismo que él era Literatura y nada más que Literatura, el experto intérprete de la escritura afirmó que se evidenciaban signos de un interés artístico... Quizá el siguiente fragmento citado por Janouch sea ficticio, pero no por eso menos verdadero: «La perspectiva de las figuras cuyo trazo intento apresar está delante del papel, al otro lado, en la parte roma del lápiz —en mí» (p. 100).

El libro que la editorial Sexto Piso pone en el mercado viene a llenar un hueco en la bibliografía de Kafka en castellano. Recopila cuarenta y una ilustraciones, cada una acompañada de breves textos que se relacionan con ellas de forma significativa y orgánica. Se trata de una bella y cuidada edición (quizá el único error lo encontremos en el nombre del pintor alemán Hans Thoma, a quien llaman Hans Thomas, p. 108) en la que no falta el rigor biográfico y el detalle bibliográfico. Así, nos enteramos de que algunos dibujos se encuentran en el archivo K. Wagenbach, o en la Biblioteca Bodleiana, o en colecciones privadas. En el índice de las páginas 130-1 se

habla de nueve «Ilustraciones citadas, pero inaccesibles», entre las que se mencionan dos, «Dibujo para una página de conversación» e «Italia y Sicilia», cuya ubicación del original reza: «antaño en el Archivo Robert Klopstock (Nueva York), hoy desaparecido». Parece que también los ladrones ayudan a Kafka a seguir velando.

3.7. KOMIK KAFKA: KAKA DE LA VAKA

También vale el título *Villa Manga-por-Kafka*.

Joe Casey y Ashley Wood, *Automatic Kafka*, trad. de Ernest Riera i Arbussà, Norma, Barcelona, 2009.

Queridos lectores, hacía tiempo que no demostraba tanta paciencia. No sé cuántas páginas tiene este libro, pero desde que leí *Archipiélago Gulag* no recordaba qué capacidad tengo para tragarme (literariamente) lo que me echen. ¿Qué es peor: echar flores a los cerdos, o echarles cerdos a las flores? Ahí dejo el dilema est-ético.

Está bien, reconozco que, debido a mi edad y a mi C. I. me he quedado en el magistral Ibáñez. No me refiero a Blasco Ibáñez, a quien leo con gusto, por otra parte (por la parte del libro, ese órgano del aparato digestivo de toda vaca rumiante de letras como yo); no, me refiero a Francisco Ibáñez, esa versión española de hombre del Renacimiento que todos los años se convierte en superventas en las más lustrosas ferias de libros. No evoluciono. Hace unas semanas tuve que esperar en la consulta de un facultativo y mientras mis vecinas graznaban por el móvil, yo me orinaba de risa leyendo *13 rue del Percebe*. De todas formas, como pueden imaginar, exagero. Mi relación con el cómic ha ido más allá de mi infancia, época que, anacrónicamente, he dejado atrás. Amigos míos, cuando ya tenía edad para reflexionar y dinero para malgastar, descubrí el cómic japonés. ¿Cómo se llama: manga, hentai, anime? Ni idea, ni me importa la nomenclatura.

Supongo que a los autores del presente cómic les ha gustado cómo suenan las /k/ de Kafka, porque, sinceramente, no creo que se hayan leído ni trescientas páginas del checo. Y les aseguro que trescientas páginas es menos que nada. Luego, además de leer a Kafka en su totalidad, hay que leer lo que otros inteligentes han escrito sobre él y sobre su obra, y, después de eso, hay que pensar mucho (una vez que se haya leído muchísimo más, claro). Así que me reafirmo en mi opinión de que a los autores les han gustado las /k/ de Kafka. ¡Dios mío, qué habrá hecho el pobre Franz para merecer esto! Como si no tuviese bastante con los eruditos, también tiene que vérselas con quienes no lo leen...

Este *Automatic Kafka* es un cómic de «culto», por lo visto. Bueno, yo eso no lo veo por ninguna parte, quizá por mi manía de no hacer objeto de mi culto nada que sea inferior a Homero. Pero bien, vale, son manías. El cómic, en resumen, es una mezcla, qué original, de sexo y violencia para adolescentes (de todas las edades), y dinero, éxito, EE. UU., fama y un galimatías más que superficial propio de una estulticia carpetovetónica y supernumerariamente juvenil. Desde luego, hablo en resumen porque no estoy dispuesto a citar ni una sola frase de los diálogos: para eso prefiero reproducir las memeces de los adolescentes que me encuentro por la calle o, mejor, de sus padres.

La falta de ideas, la carencia absoluta de cultura, la memez intelectual que despliega este grandísimo cómic me dejan exhausto y me hacen pensar en el viejo asunto del proceso de aculturización o imperialismo, a través de pantallas y otros escaparates en los que los necios pueden regodearse en su propio reflejo; digo el proceso de aculturización o imperialismo mediático y «global» que sobre todo desde la Segunda Guerra Mundial vienen ejerciendo, con el beneplácito y consenso de los pobres y esclavos, los Estados Unidos. Leer este cómic es como intentar escuchar a una pared. Existe, no cabe duda, fruto

del galopante proceso de aculturización, una suerte (mala suerte) de cultura que consiste en soltar una sarta de vaniloquios (telegráficos, eso sí: esencia WhatsApp) como si se dijese algo (¿y algo no es lo mínimo? Yo incluso me conformaría con «algo sin sentido», pero ni eso). Si de lo que se trata es de ganar dinero como sea, incluso los que leemos (y releemos) la *Ilíada* recordamos *The Great Rock'n'Roll Swindle*, de los pobres capitalistas Sex Pistols.

Porque ni siquiera se trata de la típica tontería que mezcla *flashbacks* con «meta»-planos narrativos. No: ¡ojalá! Estamos ante unos subproductos del mercado que se cabrean con el mercado y ni siquiera al final, sino por el camino, se cansan...

«Y cuando llegamos al número 9, estaba bastante agotado». (Del *post scriptum*.)

¡Criatura, pobre criatura: se cansó! Pensemos: ¿Por qué Balzac no terminó la *Comedia Humana*, porque se cansó? No, porque se murió. ¿Y por qué Flaubert no terminó *Bouvard y Pecuchet*, porque estaba cansado? No, porque se murió. ¿Y por qué Dostoievskii no terminó *Los hermanos Karamazov*, porque estaba agotado? No, porque se murió. ¿Y por qué Proust no terminó *En busca del tiempo perdido*, porque estaba cansadito? No, porque se murió. ¿Y por qué Musil no terminó *El hombre sin atributos*, porque no podía con su alma? No, porque se murió. En fin, ¿se imaginan «bastante agotados», cansaditos los pobres, a Balzac, Flaubert, Dostoiveskiï, Proust o Musil? ¡Criatura, pobre criatura: se cansó!

El guionista también se cansó de jugar en contra de la censura de quienes le pagaban. Pero, ¡santa inteligencia!, aún tuvo suerte de tener que enfrentarse contra esa censura del mercado que se alimenta de los monstruos morales que produce la producción inmoral de monstruos: el puritanismo obsceno.

Hombre —habría que decirle al guionista— a ti no hay que condenarte por ir contra la moral, sino por ser tonto

de remate. Tonto tú, y tontos los que te censuran, y más tontos los que propician todo este galimatías de censuras. ¡Vivan el cómic y el arte!

Me pregunto qué lee esta gente. Me pregunto, incluso, si leen. Me pregunto qué gente lee esto.

Yo a mi familia puedo recomendarles al marqués de Sade o a Bukowski. A mis amigos puedo recomendarles lo mismo y también, por ejemplo, a Kempis. Pero, ¿algo «del medio de los cómics»? Soy demasiado viejo para ser perverso.

Este libro electrónico se acabó de diseñar y componer en abril de 2018 con el programa Adobe Indesign CC, del que se creó este documento PDF.

El tipo usado es Georgia y los cuerpos son 10 (para el texto normal), 22, 18, 14, 10 y 8.

Este documento no está elaborado para servir de maqueta a un libro que haya de editarse en papel y encuadernarse; a ello se deben las medidas, nada ortodoxas, de los márgenes.

Sus dimensiones reales son 113 mm de ancho y 182,8 mm de alto. Tales medidas guardan la proporción áurea.



Nexofia



la torre del Virrey

instituto de estudios culturales avanzados