

Kafka y el teatro

Julietta Yélin

Universidad Nacional de Rosario/CONICET
julietayelin@conicet.gov.ar

Recibido: 15/01/24
Aceptado: 01/03/24

Resumen

El despertar literario de Kafka coincide con el descubrimiento del teatro gracias a la llegada a Praga de una compañía *yiddish* proveniente de Polonia. Esa experiencia nutrirá su literatura en los años formativos. Este trabajo realiza una lectura de algunos escritos íntimos —fundamentalmente diarios y cartas— de los años 1910 a 1912, rastreando las huellas que la experiencia como espectador dejará en los comienzos de su vida de escritor. La hipótesis que guía la argumentación es que Kafka encontrará en la imagen teatral una fuente de inspiración y un conjunto de recursos técnicos que marcarán a fuego su estilo narrativo.

Palabras clave: Franz Kafka; teatro; espectador; imagen teatral; técnica narrativa.

Kafka and the Theater

Abstract

Kafka's literary awakening coincides with the discovery of theater thanks to the arrival in Prague of a Yiddish company from Poland. That experience would nourish his literature in his formative years. This paper reads some intimate writings —mainly diaries and letters— from the years 1910 to 1912, following the traces that the experience as a spectator will leave in the beginnings of his life as a writer. The hypothesis that guides the argument is that Kafka will find in the theatrical image a source of inspiration and a set of technical resources that will mark his narrative style.

Keywords: Franz Kafka; theater; spectator; theatrical image; narrative technique.

Kafka e o teatro

Resumo

O despertar literário de Kafka coincide com a descoberta do teatro graças à chegada a Praga de uma companhia ídiche vinda da Polónia. Essa experiência alimentou sua literatura em seus anos de formação. Este trabalho realiza uma leitura de alguns escritos íntimos —principalmente diários e cartas— dos anos de 1910 a 1912, rastreando as marcas que a experiência como espectador deixou no início de sua vida como escritor. A hipótese que guia a argumentação é que Kafka encontrou na imagem teatral uma fonte de inspiração e um conjunto de recursos técnicos que marcaram profundamente o seu estilo narrativo.

Palavras-chave: Franz Kafka; teatro; espectador; imagem teatral; técnica narrativa.

Los ojos del espectador

Los dedos húmedos de los espectadores de la platea debajo de mí,
que se secan los ojos.

FRANZ KAFKA

(*Glaube und Heimat: Samstag, den 4. November 1911*. [Fe y patria] de Schönherr)

Los *Diarios* de Kafka se inician con esta frase: «Los espectadores se ponen rígidos cuando pasa el tren» (2000, p. 41). No está fechada, pero sabemos que es de 1910. Una imagen precisa, moderna, filosa muestra que la mirada de Kafka había sido ya fraguada por su experiencia en el teatro, y también en el cine que nacía. Cualquiera que se acerque a los *Diarios* —sobre todo a los de esos primeros años formativos que van de 1910 a 1912— o a las cartas a Felice, de la misma época, notará que las artes de la representación constituyen una referencia frecuente e insoslayable en su escritura íntima; sin embargo, aún no ha sido calibrada su importancia, su impronta sensible y procedimental en la conformación de lo que entendemos por *estilo kafkiano*.

Un antecedente muy valioso, para abordar el asunto, es el libro *Kafka and the Yiddish Theatre*, de 1971. Allí, la investigadora estadounidense Evelyn Torton Beck estudia con detalle la relevancia del teatro *yiddish* en la elección de temas y en la técnica de la narrativa del joven Kafka, lo cual se apoya en el hecho de que el entusiasmo que le produjeron esas compañías dramáticas itinerantes es contemporáneo de su *despertar* literario: «En septiembre de 1912, inmediatamente después de esta experiencia teatral, que se erigía sobre un interés previo en el teatro en checo y en alemán, Kafka escribió “La condena” [“Das Urteil”], la primera historia que muestra su característico “estilo dramático”» (Torton Beck, 1971, IX).¹ Un estilo que con frecuencia fue caracterizado por la crítica como austero, conciso, poco pretencioso, pero que tal vez encuentre una definición más cabal si se lo asocia al interés del escritor por el teatro, es decir, a la preocupación por la diafanidad de la situación narrada y de las acciones que la componen, así como también por la búsqueda de una voz creíble para sus personajes. «La condena», además de un relato clave por su sincronía respecto de numerosas entradas de los diarios dedicadas al teatro, es un excelente ejemplo de esta búsqueda formal: un padre y un hijo discuten mientras se mueven por la casa; el narrador apunta minuciosas acotaciones escénicas, desplegando todo un código gestual: mientras discuten, Georg desviste y traslada a su padre a la cama; el padre se pone de pie sobre la cama y se levanta el camión; el padre mueve las piernas, revelando su buen estado físico y la farsa representada; finalmente, el hijo se dirige al río y se lanza.



Fig. 1. *Diarios* personales de Kafka. Traducción: Parra Contreras, Sánchez Pascu. Barcelona, 2006

¹ La traducción es mía.

Kafka and the Yiddish Theater constituye un aporte que, pese a no haber tenido demasiada ascendencia en la recepción crítica posterior, cambia sensiblemente la comprensión del particularísimo comportamiento, del extraño mundo que habitan los personajes kafkianos, y del sesgo de la mirada que los sigue. Su hipótesis central podría resumirse así: si se comparan los escritos previos a la llegada del grupo polaco de teatro *yiddish* a Praga con su trabajo posterior, se ve claramente un quiebre; mientras la prosa anterior se caracterizaba por una estructuración más bien laxa, con descripciones excesivamente detalladas, cierta incoherencia en la lógica interna de la narración, un ritmo lento y personajes muy pegados a la psicología del autor, en la obra producida de 1912 en adelante uno se encuentra con estructuras argumentales más rigurosas, con un enfoque más directo, personajes mejor definidos y, por tanto, dotados de vida propia, y con una mejor construcción de la intriga, que crece en intensidad hasta encontrar un punto climático. Este cambio de estilo, con un claro énfasis en los aspectos visuales y performáticos, se justificaría en gran medida en la experiencia de Kafka como espectador teatral.

Para darle cuerpo a esta tesis, el libro despliega dos argumentos: por un lado, recurre a los aportes de otros críticos que ya habían observado la importancia de la teatralidad en la técnica kafkiana. En un ensayo de 1934, Walter Benjamin había apuntado que los cuentos de Kafka son como pequeños actos del Teatro Natural de Oklahoma —el pasaje final de *América*, su primera novela—; en *Kafka versus Kafka* (1968), Michel Carrouges apuntó que muchas de las escenas de sus relatos, y muy en especial «Un fratricidio», son descritas desde la perspectiva de un espectador teatral; y en su libro de 1964, dedicado enteramente a la obra de Kafka,² Walter Sokel destacó un importante elemento dramático al sostener que el éxito narrativo de las historias kafkianas reside en su magistral dominio de la tensión, que se ajusta a la perfección a la clásica definición aristotélica de drama. Finalmente, en *Franz Kafka: Parable and Paradox* (1966), Heinz Politzer analizó la recurrencia de máscaras, disfraces y objetos de utilería en el mundo kafkiano, así como también la utilización de procedimientos escénicos en lugar de métodos narrativos más convencionales. Por otra parte, Politzer observa, al igual que Benjamin, la relevancia de la gestualidad de los personajes, a los que en varias ocasiones define como marionetas o muñecos. El segundo argumento de Torton Beck se apoya en un análisis de tipo comparatista: releva las obras que Kafka vio por esos años y estudia en detalle cómo estas —sus tonos, climas, argumentos, personajes— impactan en la composición de sus novelas y relatos: desde la transposición integral del teatro como símbolo en el final de *América* hasta la utilización de situaciones o imágenes provenientes de diversos dramas. Por dar solo un ejemplo: la figura de los dos ayudantes de *El castillo*, vestidos con caftanes, es tomada de unos personajes recurrentes en las obras de una compañía de Lemberg de la que Kafka vio varias representaciones en el café Savoy de Praga entre setiembre de 1911 y febrero de 1912.

Anoche café Savoy. Compañía de teatro judía. —La señora Klug, «imitadora de caballeros». Lleva caftán, calzones negros, calcetines blancos, camisa blanca de lana fina que sobresale por encima del chaleco negro y está cerrada por delante, en la garganta, por un botón de hilo, y luego tiene un cuello ancho, suelto, de largos picos. En la cabeza, ciñendo su cabellera de mujer, pero necesario también por otras razones, un bonete de color oscuro sin bordes, que también luce su marido; encima de ese bonete, un sombrero grande, blando, negro, con el ala replegada hacia arriba. Realmente no sé cuáles son los personajes que esa mujer y su marido representan. Si quisiera explicárselos a alguien al que no quiero confesar mi ignorancia, vería en ellos un par de sirvientes de la comunidad, sacristanes, cantamañanas a los que la comunidad se ha resignado, gorriones privilegiados de algún modo por motivos religiosos, personas que están muy cerca del centro de la vida de la comunidad precisamente debido a la posición marginal que ocupan (Kafka, 2000, pp. 74-75).

Este fragmento forma parte de una larga entrada del diario dedicada a una función de la obra *Meschumed* [*El apóstata*] de Joseph Lateiner, que tiene como tema el crimen y castigo de un judío renegado. En ella, además de describir con detalle el vestuario de los personajes, Kafka comenta diversos aspectos de la puesta en escena: la distribución de los cuerpos en el espacio, el estilo de actuación adoptado, el uso que el director hace de la música y de las canciones. Incluye también en su relato a las personas que había en la sala, a quienes observa en continuidad con lo que sucede en la escena, como si todo lo que se presenta ante sus ojos formara parte de un mismo acto performático. Este gesto, aparentemente intuitivo, se irá consolidando en los diarios a tal

² Sokel, W. (1964). *Franz Kafka: Tragik und Ironie—Zur Struktur seiner Kunst*.

punto que en una entrada aforística del 23 de septiembre de 1912 anotará: «Yo, solo yo soy el espectador del patio de butacas» (2000, p. 359). Gracias a esa ampliación de la mirada, Kafka irá descubriendo que el teatro es un fenómeno que no ocurre solo sobre el escenario, y ese será un aprendizaje que permeará sus ficciones, en las que la vida suele emular la representación, insuflando todo de una natural artificialidad. En la entrada sobre el *Meschumed*, esa percepción desplazada le permitirá hacer entrar al cuadro al camarero, a dos criadas que están de pie junto al escenario y al «representante gubernamental», a quien señala como el único cristiano en la sala, y cuyo rostro describe con minuciosidad: «es un hombre lamentable, afectado por un tic nervioso, que le ataca especialmente la mitad izquierda de la cara y también la mitad derecha, y le contrae y distiende la cara con la casi respetuosa velocidad, quiero decir fugacidad, del segundero de un reloj, pero también con su regularidad» (p. 76).

Ahora bien, aunque los dos argumentos que despliega *Kafka and the Yiddish Theater* resultan convincentes, en tanto muestran que desde muy temprano la singularidad de la escritura kafkiana fue decodificada —y no por cualquier lector, sino por algunos de los más lúcidos— en términos de teatralidad, al tiempo que comprueban, a través del *close reading*, que esas obras modificaron su forma de escribir y, aun más radicalmente, su modo de entender la literatura, queda pendiente aún estudiar la fuerte presencia del teatro en los *Diarios*. Creo que son muy importantes por tres razones: en primer lugar, porque en ellos es posible analizar, en el más de un centenar de páginas dedicadas al tema, el impacto que sobre él tenían las obras que veía —qué lo fascinaba, qué le disgustaba, qué relaciones mantenía con directores, actores y actrices, y qué aprendía de ellos—, es decir, cómo la experiencia de espectador impactó en su sensibilidad estética. En segundo lugar, porque los diarios son, en efecto, un laboratorio de experimentación y, por tanto, en ellos se puede leer la impronta del drama como fuente de recursos y como tema que asume diversas modalidades. El teatro es una energía multiforme que también participa activamente en el despliegue de su escritura diarística, donde queda registro de que, además de ir muy frecuentemente a ver obras, Kafka realizaba otras actividades vinculadas al teatro: asistía a conferencias sobre el asunto, que entendía también como performances teatrales;³ tomaba notas para redactar la autobiografía del actor judío Isak Lówy;⁴ imaginaba situaciones en las que las personas que conocía o cruzaba casualmente eran actores o actrices de teatro;⁵ disfrutaba enormemente de leer en público;⁶ soñaba que asistía a representaciones, que era director, que actuaba. En el relato de esos sueños, Kafka reelabora las impresiones de espectador en las que los diferentes planos de la realidad y la representación se solapan y confunden. El 9 de noviembre de 1911 anota: «Soñado anteayer: Ocurría todo en un teatro, unas veces yo estaba arriba en el gallinero, otras en el escenario; una chica que me gustaba hace unos meses era una de las actrices, arqueaba su cuerpo flexible cuando, aterrorizada, se agarraba al respaldo de un sillón» (pp. 200-201). El so-

³ «Ayer, conferencia de Harden sobre “Teatro”. Era evidente que lo improvisaba todo, yo estaba de bastante buen humor y por eso no la he encontrado tan hueca como otros (...) Una lámpara de pie móvil colocada delante de él a la altura de su pecho le ilumina la pechera, como en el escaparate de una camisería, y él, en el transcurso de la conferencia, va moviendo la lámpara» (Kafka, 2000, p. 315)

⁴ Véase «Acerca del teatro judío», en los *Cuadernos en octavo*.

⁵ «El olor a gasolina de un automóvil que venía del teatro me ha hecho advertir que a los espectadores que venían hacia mí, arreglándose con un último toque sus abrigos y sus prismáticos colgantes, les esperaba claramente un hermoso ambiente doméstico (aunque esté iluminado por una sola vela, con eso ya basta para irse a dormir), pero también que parecía que los mandaran del teatro a sus casas, como personajes subalternos ante los cuales ha bajado por última vez el telón y tras los cuales se han abierto las puertas por las que entraron, con el ánimo exaltado por cualquier preocupación ridícula, antes del comienzo de la función o durante el primer acto», «Una de las impresiones más importantes en la despedida de la señora Klug fue que siempre he creído que ella, una mujer sencilla, burguesa, se fuerza a mantenerse por debajo del nivel de su verdadero destino humano y que sólo necesita dar un salto, abrir de pronto una puerta, encender una luz, para ser una actriz y subyugarme. De hecho ella estaba arriba y yo abajo, como en el teatro. —Se casó a los dieciséis años, tiene veintiséis» (Kafka, 2000, p. 220).

⁶ En una carta a Felice de diciembre de 1912: «¿Sabes, mi amor?, le saco un gusto endiablado a eso de leer en público, el que los oídos preparados y atentos de los oyentes reciban mis vociferantes tiradas le hace tanto bien a mi pobre corazón. Desde luego les he vociferado de lo lindo, la música que venía de los salones, pareciendo querer ahorrarme la molestia de leer, ni más ni menos que la reduje a la nada con mis voces. Ya sabes, mangonear a la gente, o al menos creer que se les mangonea —no hay mayor bienestar para el cuerpo—. Cuando era niño —hace unos años que lo era todavía— me gustaba soñar que me encontraba en una sala repleta de público al que leía —cierto que con una potencia cardíaca, vocal y espiritual algo mayor que la que tenía en aquella época— la *Éducation sentimentale* entera y sin interrupción, a lo largo de tantos días y noches como resultara necesario, por supuesto que en francés (¡oh, mi encantadora pronunciación!), y mi voz retumbaba en las paredes. Siempre que me he dirigido a un auditorio (lo que ha sido en bastantes pocas ocasiones), hablar es francamente mejor que leer, he sentido esa exaltación, cosa de la que hasta la fecha jamás me he arrepentido. Desde hace tres meses —ahí está lo que me disculpa— es casi el único placer en cierto modo público que me he concedido» (Kafka, 2014, pp. 530-533).

ñador se describe a sí mismo como un espectador entre muchos otros: «En aquel momento afluían a la plaza, pasando a mi lado, muchas personas, la mayoría de ellas espectadores que yo conocía de la calle y que quizá acababan de llegar. Entre ellos estaba también una chica conocida mía, pero no sé cuál; a su lado caminaba un hombre joven, elegante, con un gabán a cuadritos, de color pardo amarillento, con la mano derecha hundida en el bolsillo» (p. 202). La narración, como en otras ocasiones, recorre todo el espacio, pero esta vez las dimensiones están descompuestas y los lugares aparecen desplazados, desordenados: el decorado, que califica como el más bello de toda la tierra y de todos los tiempos, es tan grande que no permite ver el escenario; los espectadores, que son una «multitud», no están en la platea sino arriba del escenario, que gira lentamente. La iluminación dibuja «unas nubes oscuras, otoñales» (2000, p. 201), y a través de ellas se cuele la luz del sol, que se refleja en los cristales de las ventanas pintadas. Kafka insiste en que todo en la escena es de tamaño natural y está ejecutado sin el más mínimo error; el soplo de un viento suave abre y cierra los batientes de las ventanas, y el efecto de falsa realidad le causa «una impresión conmovedora» (2000, p. 201). Toda la ciudad entra en la escena onírica con unas dimensiones que exceden en mucho las posibilidades de un escenario: hay calles empedradas, carruajes envueltos en guirnalda de flores y paños de colores, caballos enloquecidos, una plaza, una iglesia, fuentes, monumentos, una fiesta imperial, una revuelta masiva y extraordinaria. «La revolución era tan grande, con unas gigantescas masas populares enviadas a recorrer arriba y abajo la plaza, que probablemente nunca había habido una así en Praga» (2000, p. 202). Impresiona, ciertamente, cómo el relato de este sueño de 1911 prefigura dos elementos cruciales de su técnica narrativa: la creación de la perspectiva de un espectador alucinado y el dibujo consecuente de una realidad ficticia. En ella las proporciones —de cuerpos, edificios, muebles o castigos— son radicalmente trastocadas por medio de una turbación de orden sensible: la que genera la irrupción física en escena de unos cuerpos emocionados.

La imagen teatral

Kafka va al teatro para conmoverse, y esa conmoción es, para él, una forma activa de pensamiento. El 24 de febrero de 1911 fue a ver *Des Meeres und der Liebe Wellen* [*Olas del mar y del amor*], un drama de Franz Grillparzer, en el Stadttheater de Reichenberg. Al recordar la experiencia, se detiene en aquellos momentos en los que algo de la escena lo movilizó:

Estuve sentado en la platea, un actor demasiado bueno grita demasiado en el papel de Naukleros, varias veces me brotaron las lágrimas, por ejemplo, al final del primer acto, cuando los ojos de Hero y los de Leandro no consiguen desprenderse los unos de los otros. (...) En el segundo acto, un bosque como el de las antiguas ediciones de lujo, resulta conmovedor; de un árbol a otro pasan lianas. Todo musgoso y verde oscuro. El muro del fondo del aposento de la torre reaparece a la noche siguiente en Miss Dudelsack (Kafka, 2000, p. 705).

Kafka se observa a sí mismo como espectador para entender mejor cuáles son las potencias del teatro, en qué detalles —una mirada sostenida, un bosque abigarrado— resuena su sensibilidad, del mismo modo en que se contemplaba como soñador de puestas en las que todo desborda sus límites: un decorado más grande que el escenario, que es, a su vez, una ciudad; un público que invade la escena y actúa con total naturalidad. Pero lo que hace con más frecuencia, aunque no de modo explícito, es preguntarse qué le ofrece el teatro a la literatura o, más concretamente, qué puede robarle la literatura al teatro. Las respuestas que encuentra lo entusiasman a tal punto que no puede evitar experimentar con ellas en la escritura. En los diarios no solo ensaya, como se vio, narrar las impresiones que le producen los espectáculos a los que asiste, sino que también usa el teatro como imagen para componer su mundo privado. En las entradas del 24 y del 25 de diciembre de 1910, por ejemplo, despliega una gran alegoría teatral para describir un objeto importantísimo en su vida literaria: el escritorio. De tapete verde, poblado de cajones, ese mueble que tenía en el dormitorio, junto a una ventana con vista al Moldava, es el lugar donde escribía por las noches, cuando la soledad y el silencio le permitían fluir en la escritura. En la primera de las entradas dedicadas al asunto, Kafka observa:

Hoy he estado mirando más atentamente mi escritorio y me he dado cuenta de que en él no es posible hacer nada bueno. Hay tantas cosas entremezcladas, formando un desorden que carece de regularidad y de aquella compatibilidad de las cosas desordenadas que en otros casos hace

soportable el desorden. Que en el paño verde haya el desorden que quiera, seguramente era así también en la platea de los teatros antiguos. Pero que de las plazas de pie (...) (2000, p. 131).

La entrada se interrumpe allí, en medio de una frase, justo en el momento en que se presenta la metáfora. Con «las plazas de pie» —en alemán, *Stehplätze*— Kafka se refiere a una zona de los teatros centroeuropeos de la época, al fondo, detrás de la platea, en la que el público se ubicaba sin asiento y pagando una entrada muy económica. Como ocurre en otras entradas, la frase continúa, sin solución de continuidad, en la siguiente, explicando que esa suerte de gallinero se liga metafóricamente con un cajón abierto debajo del tablero. Este, a su vez, es descrito como un escenario que aloja una serie de objetos, el *atrezzo* de su vida. Los cajones desordenados, de los que asoman folletos, diarios viejos, catálogos, postales, sobres rasgados o semiabiertos, arman una nutrida platea. En la descripción, como en las que hace de las escenografías teatrales que lo impresionan, todo está dotado de gran vitalidad porque la composición de una situación dramática, al despertar un mundo sensible, pone todo en movimiento. Al igual que en el final de *América* —la primera novela de Kafka, redactada por esos mismos años— la imagen figura un gran teatro del mundo en el que cada uno de sus integrantes cumple tareas específicas: «Algunas cosas relativamente enormes de la platea parecen hallarse en plena actividad, como si en el teatro estuviera permitido que en la sala ordenase sus libros de negocios el comerciante, diese martillazos el carpintero, blandiese su sable el oficial, hablase el clérigo al corazón, el docto al entendimiento, el político al civismo, que los amantes no se contuviesen, etc.» (2000, p. 131). Como decía, las cosas tienen esa vida tan singular que adquieren en el teatro, en virtud de estar asociadas al desarrollo de una trama de acciones y a la direccionalidad del sentido de lo que se cuenta. Por eso los objetos escenográficos nunca tienen una apariencia inerte para los espectadores, y adquieren un sentido preciso solo por el hecho de entrar en contacto con los demás elementos de la escena. En el caso de esta alegoría del diario, hay un contraste marcado entre los objetos de la vida práctica, ordenados y en su sitio, y el caos que presentan los papeles y materiales de escritura:

Lo único que está bien en mi escritorio es el espejo de afeitarse, tal como se necesita para afeitarse, el cepillo para la ropa está apoyado con las cerdas sobre el paño, el monedero está abierto por si acaso quiero pagar algo, del manojito de llaves sobresale una llave lista para trabajar, y la corbata aún ciñe en parte el cuello que me he quitado (2000, pp. 131-132).

Enseguida, se detiene en uno de los cajones, donde hay papeles viejos, lápices con la punta rota, una caja de fósforos vacía, un pisapapeles traído de otra ciudad, una regla «cuyas rugosidades serían excesivas para una carretera» (p. 132), botones para el cuello, cuchillas de afeitarse sin filo para las que no hay lugar en el mundo, alfileres de corbata y otro pesado pisapapeles metálico. Como es el cajón más próximo a la tabla del escritorio, lo compara con el palco de la platea, y subraya la paradoja de que este sea, sin embargo, el lugar más sucio, sórdido y abandonado de la mesa.

(...) como si el palco de platea, en realidad el sitio más visible del teatro, estuviera reservado para la gente más vulgar, para viejos juerguistas en los que la suciedad brota paulatinamente de dentro afuera, tipos groseros que dejan los pies colgando sobre la balaustrada; familias con tantos niños que a uno le basta una rápida mirada para renunciar a contarlos, instalan aquí la suciedad de los cuartos de niños pobres (gotea ya en la platea), en el fondo oscuro hay enfermos incurables, por suerte sólo se los ve cuando se los ilumina, etc. (2000, p. 132).

Finalmente, el diarista observa su entorno: la noche oscura afuera, la luz interior, el silencio de la casa. El contexto del verdadero drama —en el sentido etimológico de *acción*—kafkiano: la escena de escritura, que de modo circular remite a la entrada del diario: «Al fin y al cabo ya es medianoche, pero como he dormido bien, eso sólo sería disculpa si durante el día hubiese escrito algo. La bombilla encendida, la casa silenciosa, la oscuridad de fuera, los últimos instantes de vigilia me dan derecho a escribir, aunque sea lo más lamentable. Y me apresuro a ejercer ese derecho. Eso es lo que soy, pues» (2000, p. 132).

Por esa misma época, Kafka se propondrá, cómo no, escribir una obra, y en el diario dedicará algunos pasajes al experimento. Lo primero que apunta es una semblanza del protagonista, aparentemente inspirado en Emil Weiss, un amigo de Max Brod muy conocido en el mundillo intelectual de Praga:

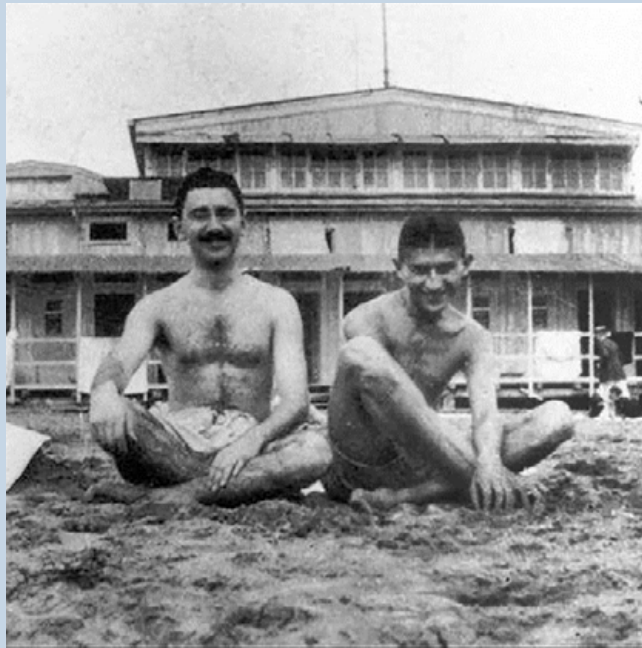


Fig. 2. Kafka y Max Brod, en la playa, hacia 1907

Para mi obra de teatro: Weiss, el profesor de inglés, que una vez, una noche, con la espalda tiesa, las manos apretadas en los bolsillos, con su amarillento sobretodo extendido en pliegues, cruza rápidamente la calzada por la Wenzelsplatz a grandes pasos, al lado mismo del tranvía eléctrico, que aún está parado, pero ya toca la campanilla. Se aleja de nosotros (2000, p. 215).

A continuación, algunos diálogos, introducidos con las iniciales E. y A., y el nombre de Karl —el mismo que tendrá el protagonista de *América*, redactada por esos mismos años— que continuará en las entradas del 21 y 22 de noviembre. La secuencia incluye didascalias y reproduce el tópico, frecuente en narraciones kafkianas de la época, de la instauración de una culpa misteriosa: alguien acusa a otro de una falta que no termina de develarse. Reproduzco aquí algunas líneas:

E. ¡Anna!

A. (alzando la vista) ¿Sí?

E. Ven.

A. (pasos grandes, tranquilos) ¿Qué quieres?

E. Quería decirte que desde hace algún tiempo estoy descontento contigo.

A. ¡Cómo!

E. Así es.

A. Entonces tienes que despedirme, Emil.

E. ¿Tan deprisa? ¿Y ni siquiera me preguntas el motivo?

A. Ya lo conozco.

E. ¿Ah sí?

A. No te gusta la comida.

E. (se pone rápidamente en pie, en voz alta) ¿Sabes que Karl se va esta noche, o no lo sabes?

A. (sin turbación interior) Pues sí, por desgracia se marcha, para eso no hacía falta que me llamaras. (2000, pp. 215-216)

(...)

Anna. Pero tú has cogido una costumbre nueva, Emil, una costumbre realmente detestable. Sabes agarrar por los pelos cualquier pequeñez y utilizarla para encontrarme un defecto.

Karl (se frota los dedos). Porque tú no tienes consideración, porque eres completamente incomprensible (2000, p. 217).

La secuencia quedó inconclusa. Kafka no escribió ninguna obra que pudiera llevarse a escena; apenas bocetó un texto dialogado que Brod publicó con el título *El guardián de la cripta* —incluido en la edición de los *Cuadernos en octavo*, junto con una serie de relatos, aforismos y fragmentos— y el manuscrito de una obra dramática que quemó poco antes de su muerte. Con el correr del tiempo, dejó también de asistir al teatro, al menos de modo sistemático, y perdió el entusiasmo que había experimentado en sus años formativos. Sin embargo, el teatro siguió permeando de diversos modos su obra y, en sentido inverso, esta tuvo una fuerte impronta sobre la producción teatral después de su muerte. A finales del siglo pasado, José Sanchís Sinisterra observó que, a pesar de lo escasas que han sido las tentativas dramatúrgicas de Kafka, sus textos ejercieron una intensa fascinación sobre los hombres de teatro que una y otra vez trasladaron a la escena sus novelas, relatos, cartas, e incluso sus diarios. Según el dramaturgo español, la difusión póstuma de los escritos kafkianos, ininterrumpida y siempre creciente tras la Segunda Guerra Mundial, corrió en paralelo de las traslaciones escénicas en todas las latitudes del planeta (Sanchís Sinisterra, 2020, p. 9). Puede que la pregnancia de la literatura de Kafka en el universo del teatro tenga que ver, como nos ayudó a ver Torton Beck, con el germen teatral que nutrió su narrativa en los años de formación. Un camino de ida y vuelta, del teatro a la literatura y de la literatura al teatro. Y si tuviera que arriesgar cuál es el elemento que transita con mayor fluidez de un género al otro, el que con mayor fuerza irradia sobre la escritura kafkiana, diría que es la imagen teatral, ese fenómeno tan complejo y rico en el que se condensan de manera expresiva una espacialidad particular, artificial —el espacio escénico— y la palabra —la historia contada y los diálogos con los que esta se construye—. Tal vez lo que Kafka encontró en esas obras de la compañía *yiddish* itinerante —cuyos argumentos encuentra muchas veces pobres o extremadamente esquemáticos— fue un conjunto de imágenes poderosas, emotivas, deslumbrantes. Con esa impresión volvía cada noche a su escritorio—ese gran «teatro» experimental— para ensayar el juego de roles en soledad.

Hacia el final de su vida, enfermo y muy lejos de la vida social que lo había llevado al teatro, Kafka seguirá fabulando con escribir ficciones que remedeen de algún modo ese tiempo perdido. En una de ellas, muy disparatada, imaginará a un director que tiene que crear él mismo todo desde cero, empezando por los propios actores. En un momento, el director recibe una visita y argumenta que no la puede recibir debido a que está «ocupado en cosas importantes». «¿De qué se trata?»», preguntará el visitante rechazado, a lo que alguien responderá: «Está cambiando los pañales de un futuro actor» (2000, p. 679). El escritor maduro de los años veinte seguirá poniendo a prueba lo que aprendió tan gozosamente como espectador a comienzos de la década anterior: una imagen teatral alberga la semilla del mundo.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Jesús Aguirre y Roberto Blatt (trad.). Madrid: Taurus.
- Carrouges, M. (1968). *Kafka versus Kafka*. Alabama: University of Alabama Press.
- Kafka, F. (2000). *Diarios y Carta al padre. Obras completas II*. Andrés Sánchez Pascual (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Kafka, F. (2014). *Cartas a Felice*. Pablo Sorozábal (trad.). Madrid: EPUB, Nórdica libros.
- Kafka, F. (2018). *Cuadernos en octavo*. Carmen Gauger (trad.). Madrid: Alianza.
- Puchner, M. (2003). Kafka and the Theater: Introduction. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 78(3), 163-165. <https://doi.org/10.1080/00168890309097470>
- Sanchís Sinisterra, J. (2020). *Kafka en escena*. Madrid: Ñaque editora.
- Torton Beck, E. (1971). *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work*. Madison, Milwaukee and London: University of Wisconsin Press.