

Peligro: tierra de promisión. Una distopía americana

Charles Ricciardi

Consejo de Formación en Educación
chartere@gmail.com

Recibido: 27/05/24
Aceptado: 18/06/24

Resumen

El artículo se propone estudiar, a través de algunos elementos de *América*, la más antigua novela inconclusa de Kafka y la menos atendida por la crítica, cómo temas y procedimientos narrativos que se manifiestan más tarde caracterizarán el arte del escritor checo en su madurez, tratando de apuntar a la unidad y la coherencia del mundo creado por el autor, especialmente relacionándolo con *El proceso* y *El castillo*, pero también con otros textos cortos y emblemáticos de lo que podríamos llamar *lo kafkiano*. También se apuntarán algunos rasgos estilísticos de la escritura de Kafka que no han sido puestos claramente de relieve por la crítica literaria.

Palabras clave: identidad; poder; infinito; humor; exasperación; desarraigo; absurdo.

Danger: Land of Promise. An American Dystopia

Abstract

The text aims to study two significant aspects of Kafka's work through *America*, which is Kafka's oldest unfinished novel and one of the least attended to by critics. Firstly, it is explored how themes and narrative procedures manifested in *America* will characterize the art of the Czech writer in his maturity. This exploration points to the unity and coherence of the world created by the author, especially in relation to *The Trial* and *The Castle*, but also to other short texts, emblematic of what we could call the *Kafkaesque*. Secondly, it is shown some stylistic features of Kafka's writing which have not been clearly highlighted by the literary criticism.

Keywords: identity; power; infinity; humor; exasperation; uprooting; absurd.

Perigo: terra da promessa. Uma distopia americana

Resumo

O artigo propõe-se a estudar, através de alguns elementos do *Amerika*, o mais antigo romance inacabado de Kafka e um dos menos estudados pela crítica, como temas e procedimentos narrativos que nele se manifestam mais tarde, caracterizarão a arte do escritor tcheco em sua maturidade, tentando apontar para a unidade e coerência do mundo criado pelo autor, especialmente relacionando-o com *O Processo* e *O Castelo*, mas também com outros textos curtos representantes do que poderíamos chamar de *kafkiano*. Também são apontados alguns traços estilísticos da escrita de Kafka que não foram claramente destacados pela crítica literária.

Palavras-chave: identidade; poder; infinito; humor; exasperação; desarraigamento; absurdo.

Nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro.

ALBERT CAMUS

A partir de un cierto punto ya no hay ningún retorno. Ese punto ha de corregirse.

FRANZ KAFKA

El primer K

Se podría afirmar, sin exageración, que hay por lo menos dos lugares comunes que se repiten hasta la saciedad en la recepción inicial de la obra de Kafka. El primero, la referencia a cómo, sabiéndose cerca de la muerte, Kafka encomendó a Max Brod —confiando, presuntamente, en la fidelidad de su amistad— quemar todos sus textos que aún no habían sido publicados. Este relato suele ir acompañado de un reconocimiento tácito al valor de la desobediencia de Brod, gracias a la que se han conservado sus principales obras (como la novela inconclusa *El proceso*, de 1914, y *El castillo*, también inconclusa, de 1922). El segundo, la progresiva despersonalización que, según una matriz de lo que hoy se conoce como *autoficción*, lleva a Kafka a una identificación con sus personajes protagónicos. En efecto, cuando escribe, de un tirón, «La condena», registra en sus diarios que *Georg* (se refiere al protagonista del relato, Georg Bendemann) tiene la misma cantidad de letras que *Franz*, que, a su vez, la palabra *bende* tiene el mismo número de letras que *Kafka*, y que la vocal *e* se repite en los mismos lugares que la vocal «a en Kafka» (Kafka, 1983, p. 266). No hay nada tan explícito sobre *La metamorfosis*, pero la observación precedente le calza con precisión al apellido del protagonista —Samsa—, que tiene, como Kafka, una única vocal: la *a* repetida en los mismos lugares; en ambos apellidos es la segunda y la última letra, así como también tiene la misma cantidad de letras que su apellido. Por si fuera poco, tiene, igual que en *Kafka*, solo dos consonantes, y una de ellas se repite en los mismos lugares de la secuencia —la *k* inicial se reitera en el cuarto lugar, lo mismo que la *s* en *Samsa*, dejando solo un sitio para la *m*, que replica la ubicación de la *f* en el apellido del autor.

No puede hablarse de casualidades. El *yo* que escribe se enmascara en la ficción y, casi de manera indisoluble, en sus protagonistas. La despersonalización de la que hablábamos se va haciendo evidente en los personajes de sus novelas, el protagonista de *El proceso* ya no tiene apellido, se llama Joseph K., pero siguiendo la lógica que venimos presentando, la K es una forma indirecta de identificarse autor y protagonista. El grado más alto en esa progresiva anonimización y paralela identificación de personaje y autor se verifica en su última novela, *El castillo*, en la que el agrimensur protagonista es designado únicamente con una letra: simplemente K.

La novela en la que se centra este artículo fue escrita entre 1911 y 1912, quedó también inconclusa¹ y no fue Kafka quien la publicó, sino Brod, recién en 1927, titulándola *América*.² Intentaré mostrar que en este texto que podríamos considerar inicial, está contenido en escorzo todo lo que luego recibirá el nombre de *kafkiano*. Es decir que, de algún modo, esta novela ya contiene muchas de las marcas más personales que se observarán luego en la escritura de Kafka. Al tratarse de un texto más juvenil, su protagonista, un joven forzado a exiliarse en el capitalismo industrial estadounidense de la época, tiene nombre y apellido: se llama Karl Rossmann. Estamos lejos de la despersonalización, pero, en cambio, nos encontramos con otro intento de identificación: Karl es, a todas luces, el primer K.³ Al considerarse los diferentes ejes temáticos y los aspectos de procedimiento narrativo, surge además una especie de distopía *involuntaria*, ya que en ese espacio geográfico de Estados Unidos, que es a la vez un continente, van a converger las fantasías más diversas de los pobladores de Europa (desde los tiempos de la conquista a partir del siglo XVI), configurándose como un lugar empecinado de riesgo y angustia.

América no es una novela social, ni contiene apreciaciones políticas ni religiosas. *El proceso* y *El castillo* tampoco lo son y, sin embargo, las tres han recibido interpretaciones diversas, incluso contradictorias, empeñadas

¹ Es difícil llegar a conclusiones contundentes acerca de por qué Kafka no siguió trabajando en esta novela, pero no debe olvidarse que la idea de insatisfacción sobre su trabajo literario se manifiesta reiteradamente en los *Diarios* que escribió desde 1913 a 1922. Estos, inclusive, revelan una feroz autocrítica con lo ya publicado: «Después, en casa, me puse a leer *La metamorfosis*; me parece mala» (Kafka, 1983, p. 289). El relato se había publicado en 1912; la anotación citada es del 15 de octubre de 1913.

² Actualmente se la publica también con el título de *El desaparecido*, que es el mismo que usa Kafka cuando se refiere a ella en las cartas a Felice.

³ Escribe Albert Camus: «En *El proceso*, el protagonista se hubiera podido llamar Schmidt o Franz Kafka. Pero se llama Joseph K... No es Kafka y, no obstante, es él. Es un europeo medio. Es como todo el mundo. Pero es también la entidad K, que plantea la *x* de esta ecuación de carne» (1953, p. 140).

en perfilar propósitos indemostrables, a veces políticos, a veces religiosos; tal es la incomodidad que la escritura de Kafka plantea. El lector se afana en descubrir significados ocultos porque la narración hace que la tierra se abra bajo sus pies y necesita seguridades. Pero ese proceso reduce las obras a una especie de traducción que las abarata y las falsea. Se diría que la grandeza de la obra de Kafka proviene de su fundamental ambigüedad, garantía de sugerencia y, por tanto, de calidad artística y literaria.

Se trata, por otra parte, de una ambigüedad inesperada, porque Kafka designa realidades en forma concisa: castillo, proceso, América. En ningún caso estos títulos lacónicos prometen grandes dobleces ni profundidades, pero el modo de presentar el material narrativo contradice esa simpleza y esa univocidad, entonces las cosas más simples se vuelven inquietantes gracias al profundo *extrañamiento* (el término es de Shklovski) al que los somete el escritor. Es cuando ocurre la tentación de la traducción simbólica que le otorga a los relatos una intención trascendental y elimina la extrañeza natural en ellos. Sin embargo, los relatos de Kafka no son alegorías dantescas,⁴ y muchas de esas lecturas empobrecen notablemente una narración desafiante, misteriosa y muy movilizadora.

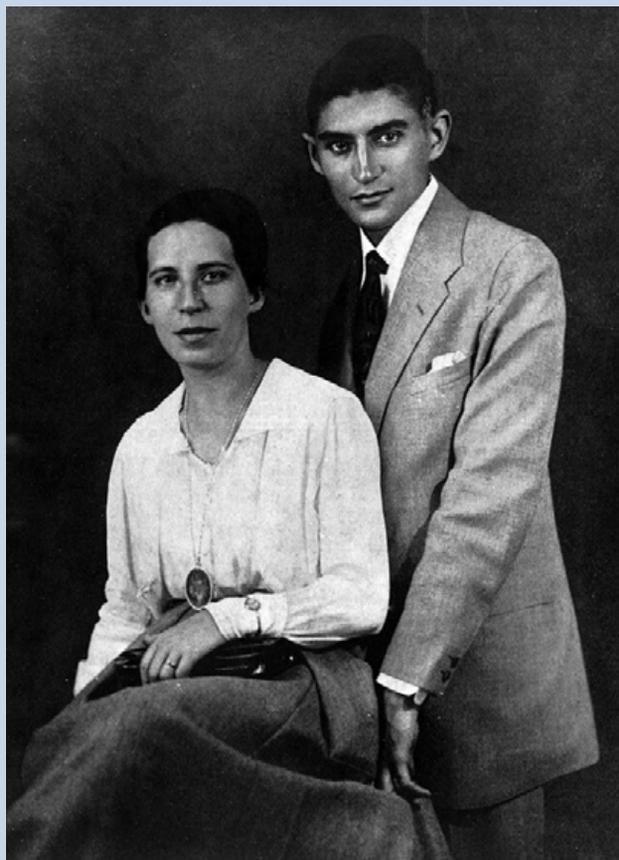


Fig. 1. Franz Kafka y Felice Bauer en julio de 1917. Foto oficial de su segundo compromiso matrimonial, celebrado en Budapest

América: larvas del arte kafkiano. Cambios y desarraigos

Las tres novelas de Kafka —*El proceso*, *El castillo* y *América*, podríamos incluir también *La metamorfosis*— se inician con cambios muy profundos en la vida de sus protagonistas que ellos no han dispuesto, salvo en parte el agrimensur de *El castillo*, quien presuntamente ha sido contratado para un trabajo. En estas novelas se tiene la sensación de que el personaje es, para decirlo con una metáfora de corte existencialista,⁵ *arrojado*, en la medida que su voluntad no participa de esos cambios. Ni la metamorfosis ni el proceso estaban en el horizonte

⁴ No deberíamos olvidar, de todos modos, que la alegoría de Dante tampoco es unívoca, aunque más no fuera por los cuatro sentidos, a saber: literal, alegórico, anagógico y moral, que Dante explica con prolijidad en el tratado II de *El convivio* (Alighieri, 1973, pp. 587-588).

⁵ De la que también se sirve Roberto Calasso en *K.* (2018, p. 201).

la noche anterior al comienzo de la acción. América es un territorio nuevo e ignoto para Karl Rossman, que no ha elegido ese viaje; argumentalmente, son sus padres quienes lo alejan de su país;⁶ es evidente que este exilio conlleva, para el joven protagonista, una forma repentina de desarraigo y soledad. El desarraigo no se desmiente al menos hasta el último capítulo que Kafka escribió —referido al teatro integral de Oklahoma—, en el que aún no posee una vida organizada en América. La idea de desarraigo no aparece en *El proceso*, pero sí es esencial en *El castillo*; en ella, el protagonista, de cuyo pasado poco sabemos, se empeña infructuosamente por ser aceptado en el castillo.

Superación de la novela decimonónica

En una carta a Max Brod del 8 de octubre de 1917, Kafka afirma que América «tiene sus raíces en el arte de Dickens», aún la designa con el título provisorio de *El fogonero*⁷ y la menciona como la «novela proyectada»:

Copperfield de Dickens (*El fogonero*, pura imitación de Dickens, todavía más la novela proyectada). Historias de baúl, el bienhechor y el fascinador, los trabajos bajos, la amada en la casa de campo, las sucias casas entre otras cosas, pero ante todo el método. Mi intención, por lo que ahora veo, ha sido escribir una novela dickensiana, enriquecida por esas luces más fuertes que habría tomado del tiempo, y las luces más opacas que habría sacado de mí mismo. La riqueza de Dickens y su poderoso fluir, pero en consecuencia, pasajes de horrible falta de fuerza, (...) Bárbara la impresión del insensato conjunto (Kafka, 2003, pp. 51-52).

En otros pasajes de sus *Diarios*, Kafka muestra ser, además, un lector atento de Dostoievski y de Flaubert. Sin embargo, esta primera novela inconclusa no puede considerarse de ningún modo realista, lo que no necesita demostración, pues el absurdo emanado de situaciones cotidianas campea en todo el relato. El texto participa de lo que llamaríamos lo *novelesco* en sentido tradicional. Las aventuras proliferan en el texto según avanza la vida de los personajes, y se siente en todo momento que podrían insertarse otras aventuras sin orden ni concierto. De hecho, como le escribe Kafka a Felice, la novela «está concebida para extenderse hasta el infinito». En esta carta del 11 de noviembre de 1912,⁸ Kafka comenta que ya tenía completos los primeros cinco capítulos de la novela, y en ellos se observa esta lógica, pues todo lo relativo a Brunelda, su mudanza y al teatro de Oklahoma funcionan como *adiciones yuxtapuestas* que podrían multiplicarse o intercambiarse sin alterar demasiado la lógica de la acción.

Además, hay dos cosas que separan claramente esta novela de las creaciones emblemáticas de la novela del siglo XIX. La primera tiene que ver con el personaje del tío Jakob —poderosísimo empresario triunfador en América—, quien aparece en el capítulo uno alterando toda la lógica folletinesca tradicional, ya que, por un *golpe de suerte novelesco*, Karl encuentra, casi sin querer, a ese tío rico, que pondrá toda su riqueza a su servicio. Esto le permitirá estudiar, introducirse en la práctica de la equitación, tener un piano y ser protegido por su tío de una forma que seguramente no habían hecho sus padres en Europa. Esto cambia la ecuación de la novela clásica, en la que este tipo de sucesos aparecen, si lo hacen, hacia el fin del relato para apresurar un desenlace feliz, casi a la manera de un *deus ex machina*, y nunca en el comienzo. Aquí, por el contrario, las auténticas penurias del destierro de Karl se inician en el capítulo tres, con la expulsión de la casa del tío, quien lo abandona a su suerte por una minucia confusa para todos menos para el propio Jakob (Kafka, 1977, p. 39). Es con la expulsión de la casa del tío cuando la verdadera *novela de aprendizaje* comienza. Y esto nos lleva a la segunda de las razones para este singular cambio de suerte del protagonista, que parece trabajar en clave simbólica. Propongo

⁶ Lo hacen para cortar de raíz el vínculo con una criada a la que embarazó, pero eso ocupa apenas una página en la novela, focalizando el relato en el recuerdo de Karl, que es sin duda subsidiario de la imprevista aparición del tío Jakob. Es apenas un modo de poner en marcha la maquinaria narrativa y de presentar la notoria debilidad del personaje (Kafka, 1977, pp. 22-23).

⁷ Más adelante, Kafka publicaría en forma independiente el primer capítulo de la novela con este nombre.

⁸ «Para que se haga una idea provisional, le diré que la historia que estoy escribiendo, y que, por cierto, está concebida para extenderse hasta el infinito, se titula *El dado por desaparecido*, y se desarrolla exclusivamente en los Estados Unidos de Norteamérica. De momento están terminados cinco capítulos, el sexto está casi acabado. Cada capítulo individualmente se titula: “I. El fogonero”, “II. El tío”, “III. Una quinta en las afueras de Nueva York”, “IV. Camino a Ramsés”, “V. Hotel Occidental”, “VI. El caso Robinson”. Le he nombrado estos títulos como si de ellos pudiera sacar una alguna idea, lo cual, por supuesto, no es así, pero en tanto sea posible, quiero que estos títulos queden bajo su custodia. Es el primer trabajo mío de una mayor envergadura en el que, tras quince años de tormento y de momentos de desesperación, desde hace mes y medio me siento seguro» (Kafka, 1967, p. 42).

leer esos dos primeros capítulos en clave bíblica, relacionándolos con el Génesis: este tío todopoderoso se parece demasiado al Yavé del Antiguo Testamento. Desde el primer capítulo observamos que el tío Jakob lo sabe todo e insólitamente, él, quien *nunca ha visto a Karl en su vida*, narra con lujo de detalles el involucramiento sentimental y sexual de su sobrino con la criada, incluso es el propio tío quien explica a los presentes que el hijo de Karl se llama Jakob como él. Ofrece un magnífico bienestar a su sobrino, pero, ante una desobediencia mínima, lo expulsa para siempre de ese paraíso y no vuelve a dirigirle la palabra. Esto supone también una idea de pecado y de culpa muy bíblicos, aunque la culpa parece irrisoria y el esfuerzo de Karl por no ofender a su tío debería considerarse si ese dios terrible fuera también justo. El tío se separa de él sin saludar. A Karl le envía la noticia de su expulsión por el señor Green, un mensajero que pudo ayudarlo a revertir la situación, pues fue uno de los que insistió para que Karl dejara su casa esa noche y sabía el contenido del mensaje:

Contra mi voluntad decidiste alejarte de mí esta noche y si es así, mantén esta decisión por el resto de tu vida. [...] Elegí como portador de ella al señor Green, mi mejor amigo, que de seguro hallará para ti suficientes palabras de consuelo, palabras de las que, por cierto, no dispongo ahora (Kafka, 1977, p. 66).

Dice Roberto Calasso: «Los Pollunder son hospitalarios con Karl. Pero la velada en su casa de campo tiene un *trasfondo de oscura violencia* [énfasis personal]. Green, sobre todo, con sus gestos precisos y a veces repelentes» (2018, p. 204), da a Karl la impresión de que todo terminará con la aniquilación de uno de los dos. Una profecía, diríamos, cumplida casi simultáneamente, en tiempo real. Es así como la novela incorpora una carga de absurdo que parece caprichosa pero que sirve a precisos fines conceptuales. Aun si no se leyeran estos capítulos en clave simbólica, la lógica de la novela tradicional se ve trastocada seriamente, contaminada por un sin sentido y una irracionalidad absurda que no se vislumbra ni en Dickens ni en los otros autores mencionados.

Marthe Robert, que ha estudiado a fondo el arte de Kafka y lo ha comparado con el de Cervantes, nota una paradoja:

Un trabajo casi pedante a fuerza de menudencia reemplaza las proezas, la epopeya toma el tono neutro del informe administrativo, mientras que la descripción de la rutina cotidiana se desarrolla con la evidencia y la discordancia de una pesadilla soñada en tiempos inciertos por un durmiente anónimo (1975, p. 57).

El mundo clásico se desploma y las jerarquías se invierten. Por eso, resulta extraño que Roberto Calasso vea en *América* «la ingenuidad épica» (2018, p. 198). Si hubo alguna vez una ingenuidad épica, ha de haber sido en tiempos de los aedos y rapsodas, por razones obviamente distantes de Kafka.

La disolución de la identidad y el asunto del poder

Cuando me referí a los nombres de los protagonistas, mencioné cómo se va deshilachando la noción de individuo, pero el cuestionamiento de la identidad presenta otros asedios que tienen también su origen en *América*. Los protagonistas aparecen acompañados por otros personajes que funcionan como pares, en un procedimiento conocido como *geminación* con ejemplos muy célebres en la literatura previa. Allí los personajes no tienen características que los individualicen, porque funcionan siempre como un par en el que los nombres podrían ser intercambiables. Ejemplos de esto son Raquel y Vidas en el *Poema del Cid*; Rosencrantz y Guidenstern en *Hamlet*; y, por qué no, Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*, pero no olvidemos que esta obra es posterior a la obra de Kafka y que, en varios sentidos, Beckett abreva en el escritor checo. Al decir de André Michalski: «Al presentar a los dos usureros [se refiere a los prestamistas judíos del poema del Cid] como una pareja inseparable, de personajes desprovistos de toda característica individual, el autor desde el inicio los sumerge en un ambiente de farsa» (2016, p. 285). Esto mismo es lo que hace Kafka en el caso de los ayudantes de K. en *El castillo*, convirtiendo a esos dos personajes en seres que estorban en lugar de ayudar, y que ofrecen un contrapunto ridículo a las búsquedas denodadas del protagonista. Este procedimiento, aunque no tan subrayado como en *El castillo*, también parece iniciarse en *América* con Delamarche y Robinson⁹ que, aunque tienen aspec-

⁹ Calasso ha observado lo mismo sin desarrollarlo ni profundizar: «Tal como le sucede a K. con sus ayudantes, es inútil tratar de liberarse de los dos vagabundos Delamarche y Robinson» (2018, p. 210). En verdad, todo el capítulo que Calasso dedica a la

tos personales que los distinguen claramente, funcionan con respecto a Karl como si fueran un solo personaje. Están siempre de acuerdo con respecto al protagonista, lo obstaculizan en todo momento, hacen planes para él que solo sirven a Delamarche y Robinson y, lo que es decisivo, Karl no logra nunca desembarazarse de ellos, ni siquiera cuando se lo propone decididamente en el capítulo siete. Parecen ser personajes episódicos cuando aparecen en el capítulo cuatro, pero, en un país tan grande y de población tan densa, se las ingenian para reaparecer haciendo los reclamos más inverosímiles y siempre son un lastre para Karl. En todo esto no se distinguen para nada de los ayudantes de la novela de 1922, y, en efecto, suenan en una cuerda de *farsa*, que sería plenamente humorística si no fuera también angustiante.

Vinculado con esto, pero con una apuesta mucho mayor, es necesario referirse brevemente al modo en que la literatura de Kafka cuestiona cómo las relaciones humanas son relaciones de poder en las que frecuentemente el personaje débil termina por ser esclavizado. A veces, como en *La metamorfosis*, se trata de poder económico: Gregorio está obligado a trabajar como viajante porque debe pagar una deuda que contrajo su padre (y, a propósito, toda la célebre «Carta al padre» es una disección de las relaciones de poder que hace valer ese padre tiránico contra Franz). Todo el extrañamiento de un texto como *La condena* (escrito con felicidad en apenas una noche de setiembre en 1913), se apoya en el extraño poder que el padre del protagonista tiene sobre su joven hijo. No es necesario abundar sobre la presencia de ese tema en *El castillo*, puesto que se trata de un mundo organizado sobre la base de la existencia de señores que viven en el castillo y pobres gentes que sobrellevan su existencia en la aldea. Pero, en consonancia con lo que venimos planteando, es en *América* donde el tema del poder se profundiza por primera vez. No solo por el ejemplo muy evidente del tío de Karl, magnate poderoso, sino en relaciones que podrían ser horizontales pero se dan con inquietante verticalidad. Y eso está presentado en la novela otra vez con Delamarche y Robinson, a los que se une luego ese extraño personaje que es Brunelda. Cuando Karl va a llevar a Robinson a su casa y espera luego seguir su vida solo, la aparición de un policía y su interrogatorio lo altera todo. Delamarche dice al policía:

Es una buena pieza, este. Con mi amigo que está en el coche lo habíamos recogido en completa miseria; no sabía en absoluto las condiciones de América, pues acababa de llegar de Europa [...] nos proponíamos hacer de él, contra todas las señales que nos defraudaban, un hombre [...] se marchó en circunstancias que prefiero no decir. ¿Ha sido así o no? —preguntó al fin Delamarche, zarandeando a Karl por la manga de la camisa (Kafka, 1977, p. 148).

Karl evalúa, misteriosa, absurdamente, permanecer allí antes que tener líos con la Policía (acababan de echarlo de su trabajo a raíz de Robinson) y, con todo, intenta una huida sin éxito. Delamarche lo trae doblegado a su edificio y, una vez en el apartamento donde vive con Brunelda y Robinson, ya está delineado el plan que lo convertirá en sirviente de ambos, ocupando el lugar de Robinson. Si bien en principio Karl rechaza el plan y piensa en irse, se quedará a cumplir,¹⁰ sumisamente, con su trabajo.

Las relaciones de poder y, sobre todo, el ejercicio arbitrario del poder con quien ha caído en desgracia es también muy ostensible en todo el episodio del camarero mayor y el portero mayor (pp. 122 y ss.), que siendo funcionarios de baja jerarquía se ensañan contra Karl una vez que su despido se hace patente. Si a todo esto agregamos que su despido y la interpretación de su conducta es incorrecta, aparece también el asunto de la injusticia, que es otro ingrediente habitual en las ficciones kafkianas.

El humor

«Relatos negros»; «desastre absoluto», leemos en una cita de Blanchot (1991, p. 94) con la que voy a trabajar más abajo. Esta percepción, mayoritaria, del arte kafkiano como un arte desgarrado e intolerable, nos hace perder de vista que Kafka presenta a menudo un agudo y sutil humorismo, que no conduce —no puede conducir— a la carcajada ruidosa. Más bien conduce a una sonrisa cómplice, pese a que, en muchas ocasiones, marca un paso de comedia que uno está tentado de asociar con el humorismo de Charles Chaplin, porque

novela que estamos estudiando parece avanzar por observaciones más o menos casuales y puntuales, que se van yuxtaponiendo sin dar nunca una visión integral de conjunto.

¹⁰ Como una de las aristas sugeridas para trabajar en la convocatoria de la revista [sic] era la influencia de Kafka en la literatura posterior, no quiero dejar pasar la oportunidad de señalar que la historia que narra Paul Auster en *La música del azar* se apoya en una forma de esclavitud similar, que transmite el mismo tipo de angustia e inquietud. Auster consigue, como Kafka (diríamos, por incitación de Kafka), que lo concreto se vuelva abstracto, que lo cotidiano se vuelva metafísico.

también en Chaplin la risa no oculta, sino que destaca, la condición desvalida del personaje. Pero ese humor aparece, además, en momentos de máxima tensión y angustia, y se corre el riesgo de no captarlo cabalmente: Kafka necesita buenos lectores. Nunca fue fácil mostrar en clase, por ejemplo, que la intención de Gregorio Samsa de volver a dormir otro poco para ver si la metamorfosis se revertía era graciosa, especialmente porque es su nuevo cuerpo el que le impide dormir; como a Gregorio le gusta dormir de costado, cuando logra encontrar la posición, el peso del caparazón lo hace caer boca arriba varias veces y le impide, obviamente, volver a dormirse. Imaginar esa caída boca arriba, reiterada, no deja de ser un *gag* de golpe y porrazo. Sin embargo, lo inquietante de la transformación se roba toda nuestra atención y no percibimos lo humorístico.

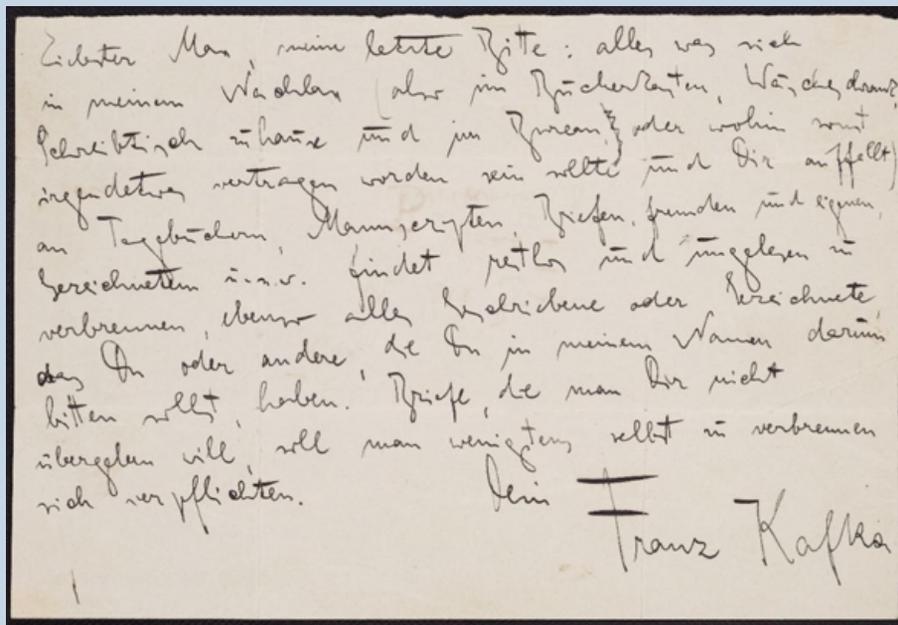


Fig. 2. Carta-testamento que Kafka entregó en la segunda mitad de 1921 a Max Brod (posteriormente habrá otra, similar), con instrucción de destruir a su muerte todos sus escritos aún no publicados, también sus diarios personales y cartas. The National Library of Israel. Max Brod Archive

Y, sin embargo, Roberto Calasso (2018) afirma —con cierta ligereza e hiperbólicamente— que en *América* campea la alegría: «Una alegría inexplicable e irreprimible circula por las páginas de “El desaparecido”. No se sabe por qué» (p. 198). Calasso se corre, así, al otro extremo, sin fundamentar su afirmación —de hecho, antes había hablado de una «oscura violencia» (p. 204)—. Estas páginas deberían contribuir a sostener una opinión discordante. Que haya humor, no significa que haya alegría en absoluto.

En *América*, ese tipo de humor absurdo, ejemplificado con *La metamorfosis*, y que incluye una forma de grotesco, pues se une la comicidad con la compasión, da también sus primeros pasos. Elijo para mostrarlo el pasaje absurdo en que, ya asumida la perspectiva de quedar al servicio de Brunelda y ante el caos reinante en la habitación, se suscita la necesidad perentoria de encontrar el perfume de ella. Eso da lugar a corridas ansiosas por obedecerla por parte de Karl y Robinson mientras Brunelda exige su perfume. Los dos hombres chocan en sus desesperadas corridas: «Claramente sonó el choque de sus cabezas» (Kafka, 1977, p. 188). Más ilustrativo de ese humor bizarro es el pasaje en que, ante la exigencia extemporánea del desayuno, a Karl se le ocurre presentar a su ama uno armado con las sobras de otros huéspedes o inquilinos:

Karl se sentó en el piso para limpiar la bandeja y juntar las cosas correspondientes, esto es, poner en un solo recipiente la leche, reunir raspando los diferentes restos de manteca en un plato y borrar luego todas las señas de uso, recortar los ya mordidos pancitos y dar así un mejor aspecto al conjunto (Kafka, 1977, p. 191).

Una vez más, un paso de comedia risueña, casi de vodevil, se sobreinscribe sobre una situación tal vez desesperada: la distopía se disimula, pero cuando menos se la espera, da un zarpazo y se nos echa encima. Quizá el momento más descarnado de ella sea el relato de la muerte de la madre de Therese, en el capítulo

cinco (Kafka, 1977, pp. 103-107), que no deja dudas sobre la contracara de lo que tal vez ya en las primeras décadas del siglo XX fuera el *sueño americano* y que está tan lejos de la comicidad como de la alegría *irreprimible*.

El infinito

Otro importante motivo que aleja a Kafka de la perspectiva realista es el infinito, un concepto *corruptor* de la realidad o, si se prefiere —usando la terminología de Ana María Barrenechea en su estudio sobre Borges—, un elemento desrealizador que nos acerca a la expresión de lo fantástico: «Toda realidad se disuelve con la presencia del infinito» (Barrenechea, 1967, p. 19). No solo es perturbador porque no forma parte de nuestra experiencia concreta del mundo, sino que, aun en la ficción, resulta abrumador, inabarcable. La palabra infinito no aparece frecuentemente en Kafka, y quizás su percepción sea más fácil en algunos relatos, como en «La construcción de la muralla china», pero en *América*, la representación del infinito se obtiene por la repetición interminable de espacios y conductas.

Hay dos momentos en *América* en los que ese abismo se hace sentir con nitidez. El primero es en el capítulo cinco, titulado «El Hotel Occidental». Puertas y más puertas, huéspedes que se multiplican torrencialmente producen una incómoda sensación de irrealidad. Algún comentario al pasar nos coloca en guardia: el puesto de ascensorista que le han ofrecido a Karl parece muy ventajoso, pero Karl comenta: «Servir en esta casa debe ser realmente abrumador (...) recién vi en la planta baja a un ascensorista que dormía parado» (Kafka, 1977, p. 95). Enseguida vamos a saber que los ascensoristas hacen, en esta tierra de promisión, turnos de doce horas. Formas de una distopía *avant la lettre* en las que lo risueño convive con lo amargo.

También deben considerarse las jerarquías que dan la misma sensación de abismo infinito, si hay una «cocinera mayor» y un «portero mayor», es razonable imaginar que hay una cadena de cargos similares por debajo de ellos. Esto tiene, además, otro efecto, que es la impresión de una *masificación* que hunde a los individuos en el anonimato. Si el Hotel Occidental proporciona estas sensaciones, el ascenso hacia el apartamento donde viven Delamarche y Brunelda nos otorga otra entrevisión del infinito, esta vez en la descripción de una escalera que parece no tener fin:

Ya estamos arriba —dijo Delamarche varias veces mientras ascendían por la escalera, mas su profecía no se cumplía en absoluto pues siempre había un tramo más que subía alterando imperceptiblemente la dirección. (...) la escalera ni siquiera había terminado, continuaba perdiéndose a través de la penumbra y nada hacía que pareciera señalar su propio fin (Kafka, 1977, pp. 152-153).

La cuestión se magnifica en ese último capítulo que Kafka escribió no sabemos cuándo: «El gran teatro integral de Oklahoma», una empresa tan grande como el mundo entero, donde «podemos dar empleo a todo mundo» (Kafka, 1977, p. 204). Rápidamente recibe el lector la sensación de que se trata de algo inhumano, inabarcable. Las oficinas se subdividen hasta límites ilógicos, aunque, precisamente, esa subdivisión infinita e inquietante en la que se suceden casillas y oficinas parece destinada a persuadirnos de que todo está previsto y organizado a la perfección. A partir de aquí se inicia también la presentación de una burocracia infinita, a su vez, como un signo también distópico de los tiempos que corren.

Recién en este misterioso teatro, América quizás puede convertirse una tierra de promisión. Juan Vadillo (2020), citando a Marthe Robert, se adhiere a la idea de que el teatro integral de Oklahoma es una suerte de paraíso que espera a Karl, luego de que la acción previa de la novela lo enfrentara al infierno. Por su parte, Walter Benjamin también le adjudica una proyección decisiva:

El mundo de Kafka es un teatro del mundo. El ser humano se encuentra, de salida en él sobre la escena. Y así lo confirma la prueba de admisión en el ejemplo: para todos hay lugar en el teatro natural de Oklahoma. Los criterios según los cuales se realiza la admisión son inaccesibles. La vocación histriónica, que debería primar, parece no jugar papel alguno. Esto podría expresarse de otra manera: a los aspirantes no se les exige más que actuarse. Que en última instancia puedan ser efectivamente lo que declaran, es algo que escapa a la dimensión de lo posible. Por medio de sus roles, las personas buscan un asilo en el teatro natural que se asemeja a la búsqueda de autor de los seis personajes pirandellianos. En ambos casos este sitio es el último refugio (1991, p. 12).

No obstante, aunque el final trunco deja una pálida esperanza, el lector de Kafka sabe que debería desconfiar. Después de todo, esos ángeles subidos a un pedestal tocando las trompetas son, apenas, mujeres disfrazadas, sus alas de ángel son de utilería.

Maurice Blanchot parece empeñado en desarrollar su propia reflexión filosófica tomando como punto de partida su lectura de Kafka y escribe con acierto:

En el terreno literario, los relatos de Kafka figuran entre los más negros, entre los más apegados a un desastre absoluto. Y también son los que torturan de modo más trágico la esperanza, no porque la esperanza esté condenada, *sino porque no logra ser condenada* (Blanchot, 1991, p. 94; énfasis personal).

En efecto, el epígrafe inicial solo cobra sentido bajo esta luz: «A partir de un cierto punto ya no hay ningún retorno. Ese punto ha de corregirse» (Kafka, 1984, p. 88). Si verdaderamente hay un punto que no admite retorno (la experiencia que nos sugiere siempre la obra kafkiana), deberíamos estar en un orden cerrado. La siguiente oración, «ese punto ha de corregirse», solo tiene sentido en nombre de una absurda, insensata, inevitable esperanza.

Un aspecto poco explorado: hacia una estética de la exasperación

Inicié este artículo con una cita de Albert Camus que quiero retomar para finalizar este trabajo: «Nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro» (Camus, 1953 p. 137). Ocurre muchas veces que los creadores de literatura resultan ser más perspicaces que los críticos profesionales y hacen observaciones decisivas. Tal es lo que ocurre con el escritor existencialista francés. Él parece haber notado antes que nadie que gran parte del arte de Kafka se apoya en la falta de asombro. Parafraseándolo, quizás deberíamos decir que nosotros, los lectores, nunca nos asombraremos lo suficiente de la falta de asombro de los personajes de Kafka. Gregorio Samsa amanece convertido en monstruoso insecto, no puede bajar de la cama, pero piensa en dormir un rato más y, cuando eso se revela imposible, piensa que debe tomar el tranvía para llegar a su trabajo. Joseph K. sufre un proceso judicial del que nunca se aclaran las razones, y no se angustia. El agrimensor K. no llega a saber nunca para qué lo contrató el castillo, pero convive con esa interrogante con naturalidad, como si todo eso fuera lógico. Cuando por fin logra entrevistar a alguno de los importantes señores dueños del poder, se duerme. En *América*, Karl Rossman es expulsado de su trabajo en el Hotel Occidental luego de poner a dormir a Robinson en su propia cama, exponiéndose así a ser castigado, y no es capaz nunca de explicar satisfactoriamente cómo ocurrieron los hechos. Todas estas conductas están destinadas a sumir al lector en la perplejidad. De este modo, Kafka borra de un plumazo uno de los resortes más frecuentes —y cuya eficacia histórica está comprobada— en el desarrollo de una ficción: la identificación, casi inevitable, del lector con el o los protagonistas.

Aunque Aristóteles nunca haya hablado de la identificación del espectador con el personaje, todos entendemos que la identificación del espectador con el protagonista es condición *sine qua non* para la catarsis. Porque Aristóteles comprendió que el compromiso emocional era necesario en la experiencia estética de la ficción teatral. Se dirá que Aristóteles hablaba del teatro y que la narrativa funciona diferente, pero, en lo que respecta a la identificación, eso no es cierto. Las simpatías del lector finalmente se inclinan hacia algún personaje o se adhieren a él, porque atravesamos la historia ficticia acompañando la vivencia del personaje.

Lo que hace Kafka, entonces, es *renunciar a esa identificación*, porque el lector no se identifica fácilmente con un personaje que no hace lo que él haría. Es una opción extraña en narrativa y en el teatro es más propia de la comedia, en la que el espectador deberá sentirse por encima del personaje (por ejemplo, en Molière) para poder reírse de él incluso cuando el personaje haga lo que el espectador no haría.

El efecto de esta opción estética es poderoso y desconcertante, porque, aunque como hemos visto el humor es muy importante, los textos kafkianos están casi siempre lejos de la comedia. Eso produce una incomodidad y un rechazo por el personaje —que es el que precisamente debiera convocar a una identificación—, que conduce al lector a una *exasperación*, a veces, malhumorada.¹¹ El autor nos moviliza, pues, no desde la identificación, sino desde el rechazo. El lector y el personaje están más radicalmente solos que nunca. Este es un

¹¹ Es legítimo pensar que el lector se preguntará: ¿Qué hace este hombre? Yo nunca me podría dormir en una situación así. ¿Por qué no explica claramente lo que pasó? ¿Cómo se le puede ocurrir tomar el tren?

aspecto que, a mi juicio, no se ha puesto de relieve con la importancia que merece, porque implica renunciar a los mecanismos más prestigiosos y más socorridos de la literatura anterior, y porque implica una importante voluntad de riesgo. Tener al lector en un puño es más fácil que *soltarlo* y arriesgarse a perderlo.

Camus había dicho también: «Kafka expresa la tragedia mediante lo cotidiano, y lo absurdo mediante lo lógico» (1953, p. 138), y esto también es muy penetrante, porque Kafka nos induce a una lectura lógica para que el absurdo se muestre con mayor claridad.¹² Es este un mérito especial del autor, porque el absurdo en sí mismo puede producirse mecánicamente, pensemos como inversión de la lógica, por ejemplo, en «el burro devorado por un higo» que menciona Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* (1975, p. 52). Una vez más, Kafka elige el camino más difícil, y transforma la literatura occidental para siempre.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1973). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Barrenechea, A. M. (1967). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1991). *Franz Kafka*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, M. (1991). *De Kafka a Kafka*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Calasso, R. (2018). *K*. Barcelona: Anagrama.
- Camus, A. (1953). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- Carpentier, A. (1975). *El Reino de este mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio.
- Kafka, F. (1967). *Cartas a Felice*. <https://pdfcoffee.com/franz-kafka-cartas-a-felice-pdf-free.html>
- Kafka, F. (1977). *América*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kafka, F. (1983). *Diarios. 1910-1923*. Barcelona: Bruguera.
- Kafka, F. (1984). *Meditaciones*. Madrid: Buma.
- Kafka, F. (2003). *Escritos sobre el arte de escribir*. Madrid: Anagrama.
- Michalski, A. (21-26 de agosto de 1989). Simetría doble y triple en el cantar de Mio Cid. [Acta de Congreso] Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, España. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv6h1>
- Robert, M. (1975). *Lo viejo y lo nuevo*. Caracas: Monteávila.
- Vadillo, J. (2020). El Paraíso, el paisaje y la lejanía en América de Kafka. *Acta Poética*, 41(1), 159-173. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.870>

¹² En la línea de la nota anterior, y atendiendo a otras influencias en la literatura posterior, quisiera mencionar un cuento de Cortázar, que figura en uno de sus libros misceláneos: *La vuelta al día en ochenta mundos*, que se titula «Con legítimo orgullo» y tiene como epígrafe: «In memoriam K». En efecto, es un homenaje a este modo de producir ficciones que venimos analizando en Kafka, porque el circuito de comportamientos que el texto narra es aparentemente de una lógica rigurosa, pero esa lógica no es capaz de ver el absurdo que, sin buscarlo, exhibe.