



Hacia un realismo bien entendido: György Lukács y Günther Anders como intérpretes de Kafka

For a thoroughly understood realism: György Lukács and Günther Anders as interpreters of Kafka

Miguel Vedda*

Resumen: El presente artículo se ocupa de analizar las interpretaciones presentadas por Günther Anders y György Lukács acerca de la obra de Franz Kafka. Con el objetivo de desmitificar falsas confrontaciones, se cuestionan algunos puntos centrales de este debate: las afinidades entre Anders y Lukács, la problemática de la extranjería y de la alienación en la modernidad y el carácter profético del realismo kafkiano. Finalmente, se examinarán los límites de las lecturas de ambos, centrándose sobre todo en la novela *El desaparecido*.

Palabras clave: Günther Anders; György Lukács; Franz Kafka; realismo; alienación.

Abstract: This paper is concerned with analyzing the interpretations of Günther Anders and György Lukács in relation to the work of Franz Kafka. With the aim of demystifying false confrontations, some central points in this debate are questioned: the affinities between Anders and Lukács, the problems posed by foreignness and alienation in Modern times, and the prophetic nature of Kafkaesque realism. Finally, the limits on the interpretations of both will be examined, focusing mostly on the novel *Amerika*.

Keywords: Günther Anders; György Lukács; Franz Kafka; realism; alienation.

Bajo una primera mirada (y no solo bajo la primera), los caminos de György Lukács y Günther Anders podrían parecer predestinados a permanecer eternamente separados y aun a seguir direcciones opuestas. Sería no solo sencillo, sino también actual establecer entre ambos una de esas confrontaciones entre ángeles y demonios que tanto se complacen en proponer los ámbitos académicos contemporáneos; ante todo, al considerar a pensadores marxistas. Resulta curioso que profesores convencidos de la necesidad de deconstruir las matrices binarias de pensamiento se muestren incapaces de ir más allá del enfrentamiento –similar a los que prodiga el cine de masas– entre héroes y villanos. De esa manera suelen despacharse de manera rápida y banal importantes debates filosóficos del siglo XX. La obra del gran filósofo

* Prof. titular plenario de la cátedra de Literatura Alemana y Director del Departamento de Letras (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigador principal del Conicet. Miembro del consejo de redacción de la revista *Herramienta*. E-mail: miguelvedda@yahoo.com.ar.

marxista húngaro ha sido víctima recurrente de estas estrategias de trivialización; así, las confrontaciones entre Lukács y Adorno, entre Lukács y Sartre, entre Lukács y Benjamin, entre Lukács y Bloch son a menudo expuestas a partir de un modelo binario, en el cual el autor de la *Ontología* funciona como la cabeza de turco que es preciso cercenar. Esto requiere recurrir a la estrategia, llamativamente reiterada, de atribuir a Lukács posiciones que jamás defendió, o que incluso dedicó la mayor parte de su vida a combatir; así, por ejemplo, se le imputa el empeño en subordinar la obra de arte a la difusión de un programa político determinado. Los autores de la imagen absurdamente infundada de un Lukács hostil a la autonomía estética no logran, por ejemplo, explicar por qué se empeñó el filósofo en encumbrar las obras de Balzac, Scott y Thomas Mann, en lugar de dedicarse a ensalzar a los poetastros del stalinismo. La forma habitual de exponer la polémica Lukács-Brecht ofrece un ejemplo típico de esta estrategia de banalización: para ciertos profesores norteamericanos y europeos, Brecht habría sido el encargado de rescatar al Expresionismo del anatema lanzado sobre él Lukács en los conocidos artículos publicados en *Das Wort*. El lector de la obra ensayística de Brecht sabe muy bien que el aborrecimiento que sentía este último por el Expresionismo era muy intenso y que dio lugar a declaraciones que superan ampliamente, en su virulencia y encono, a los comentarios críticos desplegados en “Grandeza y decadencia del Expresionismo” (1934) o en “Se trata del realismo” (1938).

Cabría fácilmente imaginar un artículo estructurado con semejante espíritu reduccionista. Ese artículo diría, por ejemplo, que la diferencia que existe entre Anders y Lukács es la que media entre un intelectual “independiente”, “libre” y otro sometido a la férrea disciplina de un partido; diría que la identificación del ensayista alemán con los exiliados y marginales –con la figura del *Außenseiter*– diverge del presunto empeño del pensador húngaro en identificarse con las instancias oficiales. Opondría la celebración andersiana de la literatura vanguardista –Kafka, Döblin, Brecht– a la global condena lukácsiana de esa tradición y aun de los autores indicados. Desde un punto de vista similar, pero con signos invertidos, podría asimismo apuntarse la diferencia entre el compromiso político del militante marxista y el supuesto indiferentismo político del censor *kulturkritisch* de la Modernidad tecnocrática. Agregaría en esta misma línea que el pesimismo radical de Anders se encuentra en las antípodas del filósofo que se complacía en parafrasear así la célebre frase de Zola: “*La vérité est*

lentement en marche, et à la fin des fins, rien ne l'arrêtera"¹. Afirmaría, por fin, que las expectativas puestas por Lukács en las posibilidades emancipadoras del proletariado contrastan con la identificación de Anders con los marginales, tras la cual podría acaso esconderse una nostalgia por la *bohème* lumpemproletaria. Pero en cuanto se empieza a golpear con la vara en la superficie de estas contraposiciones, comienza a notarse que se trata de construcciones huecas, que un análisis sutil conseguiría rápidamente dismantelar. Pronto se advertiría que Lukács se encontró siempre muy lejos de ser un exponente reverente y reverenciado de los Partidos Comunistas húngaro y soviético – en particular, durante el período stalinista–; que él se mostraba muy escéptico respecto del optimismo de la voluntad y la esperanza que animaba a otros intelectuales marxistas contemporáneos (pensemos en Bloch y en Korsch, para mencionar a dos figuras muy diferentes entre sí en otros aspectos); que las críticas a Kafka, que fueron mitigándose y alterándose con el paso del tiempo, convivieron con el reconocimiento de que el autor checo es uno de los escritores más excepcionales de la Modernidad tardía. Por otra parte, la silueta de Anders como pesimista desesperanzado no se condice con la realidad del intelectual intensa y valientemente comprometido con variedad de causas, entre las cuales cabe destacar la del desarme nuclear, a la que se entregó con ejemplar empeño; no en vano uno de los capítulos principales de la correspondencia con Lukács tuvo que ver con la campaña, impulsada por este último, por Angela Davis. También se pondría en evidencia que en la valoración que hace Anders de los escritores modernistas no faltan los tonos críticos; así, en relación con Kafka, quien recibe tanto elogios como críticas en un estudio que lleva el sugestivo título de *Kafka pro und contra* (1951). Por otra parte, hay en el Anders maduro y tardío un reconocimiento constante de la obra de Marx, en cuanto herramienta indispensable para comprender y transformar la Modernidad capitalista, y una identificación rotunda con la clase proletaria no menor que la que posee con otros humillados y ofendidos. Y no debe entenderse como una impugnación de la clase trabajadora el hecho de que Anders le pida a esta, por un lado, que no demande mejores condiciones de vida en el mundo existente, sino la anulación de las relaciones esencialmente indignas entre trabajo asalariado y capital –esto mismo es lo que exigía Marx, después de todo–; por

¹ La frase de Zola ("*La vérité est en marche, et rien ne l'arrêtera!*") fue uno de los más difundidos gritos de guerra durante el caso Dreyfus. Cuando el senador Scheurer-Kestner exigió la revisión de dicho caso, Zola escribió un artículo en *Le Figaro* (25 de noviembre de 1897) encabezado, precisamente, por esa fórmula.

otro, que salga a las calles para manifestarse en contra de la producción de mercancías moralmente despreciables. De ahí que haya propuesto formular en estos términos el imperativo categórico de la era atómica: “*Posee solo aquellas cosas cuyas máximas de acción podrían convertirse también en máximas de tu propio accionar*” (ANDERS, 1992, v. 1, p. 298).² En sí, las extensas reflexiones de Anders sobre el fetichismo de la mercancía y sus efectos sobre la conciencia recuerdan en muchos aspectos al Lukács de “La cosificación y la conciencia del proletariado” (1922). Especial trascendencia tiene el hecho de que ambos autores hayan realizado apasionadas defensas de sus concepciones tan particulares –y tan mal comprendidas– del realismo artístico y hayan intentado bosquejar los contornos de un realismo acorde con las específicas condiciones del siglo XX.

Un cotejo más escrupuloso podría descender hasta los pequeños detalles, en los que, de acuerdo con la conocida máxima, se oculta el buen Dios. Una cita recurrente en la obra teórica y crítica, así como en los escritos personales de Lukács, es la célebre declaración del personaje de Philine en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Mesister* de Goethe: “*und wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an?*”. La cita procede del episodio del libro cuarto, capítulo nueve, en el que Wilhelm confiesa sentirse turbado ante la incapacidad de devolverle a Philine la ayuda que de esta ha recibido; la respuesta de la muchacha es una suerte de reedición en clave terrenal y plebeya de la ética spinoziana: “Nunca le he concedido demasiada importancia a la gratitud de los hombres, por eso tampoco a ti te exigiré nada. Además, si yo te quiero, ¿a ti qué más te da?” (GOETHE, 2006, p. 353). El propio Goethe, en *Poesía y verdad* (1808-31), vincula la fascinación que despertó en él el descubrimiento de la filosofía de Spinoza justamente con esta declaración de Philine, que suena como una reformulación del *amor dei intellectualis*. Dice Goethe en la autobiografía:

Aquella peregrina sentencia: “Quien bien ama a Dios no debe exigir que Dios le ame a él”, con todas las premisas anteriores que le sirven de base y todas las consecuencias que de ella se desprenden, absorbían toda mi capacidad de reflexión. Ser desprendido en todo, y sobre todo en el amor y la amistad, era mi afán supremo, mi máxima, mi ejercicio, de suerte que aquella descarada frase ulterior: “Si yo te quiero, ¿a ti qué más te da?”, me saltó verdaderamente del alma. (GOETHE, 1985, p. 397; la traducción ha sido levemente corregida)

Lukács cita en varias ocasiones estas palabras de Philine, en las que encuentra

² En general, hemos tratado de citar de acuerdo con las buenas ediciones disponibles en castellano. Cuando no hay edición en castellano, o las ediciones existentes no nos convencen, ofrecemos, como aquí, una traducción propia.

una íntima afinidad con su ideario ético tardío. Por ejemplo, en la conferencia “Marx y Goethe” (1970) hace referencia

a la revolucionaria teoría de Spinoza acerca del *amor dei intellectualis*. Las viejas teorías sobre una relación metafísica de la ética con el premio y el castigo, fueron atacadas aquí duramente; en última instancia, en interés de una praxis humana terrenal, acorde con la esencia genérica; una praxis humana que –descartando el premio y el castigo como o reales– reconocía en su contenido humano (genérico) el único criterio real de su valor propio. La influencia de Spinoza sobre Goethe es conocida. Piensen, por ejemplo, en la sentencia que Goethe puso en boca de su Philine –bastante poco virtuosa, según los parámetros de un burgués medio–: “y si te amo, ¿qué te importa?”. (LUKÁCS, 2007, p. 56)

La cita que acabamos de reproducir aparece en el contexto de una justificación de la genericidad (*Gattungsmäßigkeit*) como “parámetro sólido para las decisiones de nuestra interioridad, la que se torna prácticamente fructífera y, en este sentido, imprescindible para una vida verdaderamente humana” (LUKÁCS, 2007, p. 58). También para Anders –y estamos convencidos de que este es una de las bases más firmes, si no la fundamental, de su amistad con Lukács– es la genericidad un parámetro constante para el pensamiento y, sobre todo, para la acción, al margen de que aparezca o no la categoría en sus escritos. Consideramos revelador que, a la hora de formular el *Prinzip-Trotz* (el principio “a pesar de”), en el que intenta resolver la (en apariencia) paradójica conjunción de un pesimismo y un compromiso intensos que reconoce en él mismo, Anders realice una paráfrasis de las palabras de Philine: “¡Si estoy desesperado, qué me importa!”. Este no es ningún ‘principio esperanza’. A lo sumo, un ‘principio a pesar de’” (RADDATZ, 1986, p. 30). No es un hecho azaroso, entonces, que, en respuesta a la carta en que Anders enuncia su “*Prinzip-Trotz*”, Lukács responda: “Su posición interna frente a la desesperación me ha caído muy bien en términos humanos. Creo, con todo, que en el plano intelectual se debe ir más allá de afectos tales como la esperanza o la desesperación”. Y agregue: “El hecho de que no lo haga y quiera hacer de un afecto un principio objetivo es uno de los límites intelectuales de Bloch” (LUKÁCS, 1997, p. 61; carta del 6 enero 1968). Las discusiones en torno a la actualidad de la desesperación y los modos –sociales– de reaccionar ante ella cumplen un papel en los análisis que hacen ambos autores de la obra de Kafka.

II

La afinidad elemental de Anders con Kafka podría encontrarse en la identificación intensa y dramática de ambos con la figura del extranjero. A partir de esto sería posible trazar paralelos con la obra del joven Lukács, en la que la Modernidad burguesa es descrita como una era en la que, desvanecida toda cultura auténtica, los seres

humanos se encuentran condenados a una perpetua incompreensión mutua. La ausencia de una *comunicación cualitativa* condena a los sujetos al solipsismo y hace que ellos se pierdan en el laberinto de los *malentendidos* (*Mißverständnisse*). *Nous mourrons tous inconnus*: en esta tesis enunciada por el narrador de la *Historia de los Trece* de Balzac se resume, para el joven Lukács, el modo de existencia de los hombres en las civilizaciones burguesas. El hecho de que, en el drama moderno, no existe un verdadero diálogo entre los caracteres, tal como se expone con todo detalle en *Evolución histórica del drama moderno* (escrita, en su mayor parte, entre 1907-9, y editada, con algunos cambios significativos, en 1911), es tan sintomático como la centralidad que, dentro de los géneros épicos, ha ido asumiendo la novela, a la que Lukács define como la forma más representativa de la era del individualismo. En *Teoría de la novela*,³ la posición del joven Lukács frente a este estado del mundo se expresa de manera especialmente profunda y concisa cuando se presenta al desamparo trascendental (*transzendente Obdachlosigkeit*) como la vivencia distintiva del hombre moderno y se afirma que “en el Nuevo Mundo, ser hombre quiere decir ser solitario” (LUKÁCS, 1985, p. 304). Pero el anhelo del joven Lukács es la recuperación de la comunicación cualitativa; lo que equivale a decir: la gestación de nuevas culturas, capaces de restituir un sentido un *ethos* a la vida de los hombres, rescatándolos de la mortal soledad a la que los ha condenado la vida burguesa. La disposición de Anders frente al “desamparo” es más pesimista: no hay en él una *Gemeinde* rusa capaz de proveer una alternativa para el individualismo burgués; de ahí que sea más rotunda su simpatía por los desplazados y marginados; en palabras suyas: por los *hombres sin mundo*. En esto se asemeja mucho menos a Lukács que a Siegfried Kracauer; sobre todo, al Kracauer posterior al gran viraje de 1925-26. Hay en este una recurrente celebración de la *extraterritorialidad* (*Exterritorialität*) como única forma auténtica de vida bajo el capitalismo tardío. Esto explica la fascinación que ejercieron sobre Kracauer figuras reales o ficticias tales como las de Offenbach, Kafka, Schweik, el vagabundo de Chaplin o su propio *alter ego* novelístico: Ginster. También la caracterización positiva del intelectual como exiliado que recorrerá luego la obra de Kracauer, y que encontrará uno de sus puntos de cristalización más altos en *Historia. Las penúltimas cosas* (publ. en 1969), a través de la directa identificación del historiador con Ahasverus, el judío errante. Más aún: de acuerdo con Kracauer, la figura

³ Escrita en 1914-15; publicada como libro en 1920.

en la que debería hallar su modelo el historiador materialista sea, según el autor de *Historia*, la del exiliado:

El verdadero modo de existencia del exiliado es el del extranjero. De manera que puede ver su existencia anterior con los ojos de alguien “que no es de la casa”. Y así como es libre para salir de la cultura que le era propia, es lo suficientemente independiente para introducirse en la mentalidad del pueblo extranjero en cuyo seno está viviendo. Hay grandes historiadores que deben buena parte de su grandeza al hecho de que eran expatriados. (KRACAUER, 2010, p. 122)

Resulta explicable que Kracauer haya sido uno de los críticos tempranos más agudos de la obra kafkiana, que reseña a medida que va siendo publicada. También este interés acerca mutuamente a ambos autores, quienes además se destacaron por haber empleado un lenguaje capaz de apelar a un público lector amplio y muy variado. Diversas declaraciones de Anders se asemejan a estas posiciones del gran ensayista frankfurtiano; así, cuando afirma: “Tu pedido de una ‘*vita*’⁴ me pone en apuros. No tuve ninguna *vita*. No puedo acordarme. Los emigrantes no pueden hacerlo. Nosotros, los perseguidos por la historia universal, hemos sido engañados en cuanto al singular ‘La Vida’” (ANDERS, 1985, p. 64). Acaso más contundente es esta fórmula que podría funcionar como epígrafe de su biografía: “No pertencí a ningún lugar” (RADDATZ, 1986, p. 15). Pero, más allá de su general escepticismo y del devastador efecto que dejó sobre su vida y su obra el Tercer Reich, Kracauer está lejos del pesimismo extremado que sostiene los escritos de Anders posteriores al ascenso del nazismo y, todavía más, al hecho que marcó su trayectoria intelectual de manera más decisiva: el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki. El autor de *Los empleados*, a partir de su aproximación al marxismo, se empeñó en descubrir, en el “desamparo trascendental” de la vida moderna, espacios para la experimentación y la improvisación imposibles en las *Gemeinschaften* cerradas con las que fantaseaban los “fanáticos de la comunidad”. Puede decirse incluso, a riesgo de simplificar las cosas, que la evolución de los dos ensayistas fue en un punto inversa: si el viraje asumido por el pensamiento de Kracauer a mediados de la década de 1920 permitió una parcial reconciliación con las condiciones de la Modernidad, la gran cesura en la carrera intelectual de Anders derivó en una ruptura con la antropología filosófica temprana, para la cual el hombre era un ser con mil caminos abiertos. Aparecen ya en esta las consideraciones sobre la esencial extrañeza del hombre respecto del mundo –la *Weltfremdheit*–, pero de esta *distancia del ser humano respecto del mundo en el mundo* se deriva, como un inapreciable

⁴ Es decir: un *curriculum vitae*.

provecho, la libertad: para el Anders temprano, el ser humano no está “fijado a un mundo de la vida determinado, a un código de comportamiento determinado o a un lenguaje determinado, sino que está obligado, pero también capacitado para vivir en los mundos, costumbres y lenguajes más diversos” (ANDERS, 1982, p. 281). La idea de que la artificialidad es la naturaleza misma del hombre y de que la esencia de este es la mutabilidad –un pensamiento que vertebra los escritos tempranos y que recuerda en varios aspectos al existencialismo sartreano– se estrelló contra la realidad del nazismo. El intelectual que nace de la experiencia de la barbarie fascista no es ya el apóstol de la apertura al mundo (*Weltoffenheit*) como posibilidad concreta para todos los seres humanos; las ilusiones perdidas trajeron, como un fruto valioso, una atención hacia la dimensión social e histórica que estaba ausente en la obra temprana. Esta transformación marca el nacimiento de Anders como agudo crítico de la Modernidad y militante incansable: una conjunción que terminó garantizándole un lugar destacado en el escenario intelectual del siglo XX.

El opúsculo sobre Kafka está enmarcado en esta transformación de la *antropología filosófica* de Anders; es ya significativo que en él se identifique la perspectiva del escritor checo con la del extranjero; el yo que protagoniza, ante todo, las novelas kafkianas es uno que no vive en el mundo narrativo, que no pertenece a la *conventio* de la comunidad ficcional y que, por ende, no es *convencional*. Para un hombre de tal condición –y Anders sugiere pensar en el emigrante como tipo–, todos los usos y costumbres de los demás constituyen un sistema de reglas decretadas por las instancias burocráticas,

[...] y como tal le parece al forastero K., que llega al pueblo como viajero, todo el mecanismo de lo que allí es “usual”... como tal le parece, aunque él, en su anhelo de pertenecer, intenta acatar las reglas “religiously”. Pero esto fracasa precisamente porque él malentiende las costumbres como decretos comprensibles. Como comprensibles: pues, siendo un recién llegado, K. se convierte necesariamente en racionalista frente al país de acogida. (ANDERS, 1993, p. 61)

Como otros autores de lengua alemana marcados a fuego por la persecución nazi y por las condiciones del exilio –pensemos, por ejemplo, en Benjamin, Kracauer y Adorno–, Anders se siente irresistiblemente tentado a vincular las vivencias de los protagonistas kafkianos (y ante todo la del agrimensor) con las propias experiencias personales. Si la estrategia funciona en esta ocasión, eso se debe a que la elaboración de la extranjería es un ingrediente esencial de la narrativa kafkiana. El modo en que se describe la situación vital del escritor resume de manera contundente su compleja y variada extranjería:

Como judío no pertenece enteramente al mundo cristiano. Como judío indiferente –pues eso era él originariamente–, no pertenece enteramente a los judíos. Como germanoparlante, no pertenece enteramente a los checos. Como judío germanoparlante, no pertenece enteramente a los alemanes de Bohemia. Como bohemio, no pertenece enteramente a Austria. Como funcionario de una aseguradora de riesgos de trabajo, no pertenece enteramente a la burguesía. Como hijo de burgueses, no pertenece enteramente a la clase trabajadora; Pero tampoco pertenece a la oficina, pues se siente un escritor. Pero tampoco es escritor, pues sacrifica su energía a la familia. Pero “vivo en mi familia más extranjero que un extranjero”. (ANDERS, 1993, p. 54; Carta a su suegro)

Parte del mérito que Anders reconoce en Kafka procede de la capacidad de este para hacer de la necesidad virtud, convirtiendo los horrores de la extranjería en un instrumento para descifrar el mundo moderno. La estrategia de colocar en paralelo el obrar estético de Kafka con los objetos con la descripción marxiana del fetichismo de la mercancía es tan persuasiva como suspicaz; ante todo porque se encarece el hecho de que hayan sido dos judíos quienes formularon del modo más agudo la alienación. El proyecto de Kafka, tal como se advierte en aquella obra que, para Anders, representa el punto más alto del arte narrativo kafkiano, *El castillo*, consiste en describir el mundo ficcional desde afuera y en presentar la incorporación como fracaso. Para el autor de *Kafka pro und contra*, *El castillo* invierte la perspectiva de la novela tradicional del mundo burgués, en la cual la incorporación a dicho mundo era plasmada en términos de educación (*Erziehung*). La tesis supone una cierta simplificación del problema; la lectura de las obras más destacadas en la tradición del *Bildungsroman* de lengua alemana –el *Anton Reiser* de Moritz, el *Wilhelm Meister* de Goethe, el *Heinrich el verde* de Keller– muestra que el “aprendizaje” de los protagonistas y su “inserción” en la sociedad son tan complejos como contradictorios, y que el laberíntico proceso que los personajes recorren difícilmente puede ser definido como un simple progreso. Como el *Fausto* de Goethe, los *Bildungsromane* han recibido el duro tormento, por parte de los manuales de divulgación y, en general, por la industria de la cultura, de ser descriptos, desde un punto de vista *perfectibilista*,⁵ como un simple y lineal *gradus ad Parnassum*. En el caso de Anders, al menos esta simplificación sirve para definir *ex negativo* las cualidades del mundo kafkiano como un infierno íntegramente terrenal, en el que los extranjeros están condenados a permanecer de continuo en la antesala. Uno de los mayores aciertos de Anders es señalar que ese punto de vista del extranjero –que, a nuestros ojos, retiene algo del punto de vista propio del ingenuo voltaireano

⁵ El término *perfectibilismo* fue acuñado para designar a aquellos intérpretes del *Fausto* que insisten, forzadamente, en ver, en la evolución del protagonista del drama goetheano un proceso constante de perfeccionamiento.

y de los persas de Montesquieu— requiere medios estéticos específicos, orientados a extrañar la realidad de un modo parecido a lo que vemos en las obras y en las teorías de Brecht. Sobre esta base explica Anders, de manera muy apropiada, las peculiaridades del realismo kafkiano; como Brecht, como Marx, Kafka es un constructor de dispositivos orientados a tomar distancia de la realidad cotidiana, volviéndola extraña con el propósito de desvelar, merced a ese distanciamiento, la alienación de esa realidad. En lo que en el fondo está apoyándose Anders es en la categoría de *modelo* (*Modell*), tal como fue empleada justamente por Brecht con vistas a definir las posibilidades y límites de un realismo del siglo XX. En la medida en que este siglo, en vista de su amplitud y complejidad inabarcables, ya no puede ser descrito de manera extensiva, como ocurría todavía durante el siglo XVIII y parte del XIX, los artistas y escritores necesitan construir artefactos —modelos— en los que, a la manera de ciertos experimentos científicos, se toman en consideración solo algunos elementos particulares, en tanto otros son directamente excluidos del análisis. En el arte, no menos que en la ciencia, la reproducción no es nunca algo “natural”, sino un artificio, el resultado de la productividad artística; la física reciente, según Brecht, ha necesitado construir modelos para hacer comprensible lo invisible (por ejemplo, la estructura del átomo); de un modo parecido tendría que conseguir el artista que los hombres, a través de construcciones, descubran las leyes sociales, que tampoco son perceptibles de manera inmediata. Anders —que mantuvo una relación cercana con Brecht y escribió sobre él estudios iluminadores— encuentra en Kafka una metodología que anticipa de muy cerca a la brechtiana:

Mil veces da el ser humano actual con aparatos cuya naturaleza le es desconocida y con las cuales —en vista de que sus relaciones con el sistema de necesidades del ser humano se encuentran infinitamente mediadas— solo puede mantener relaciones “alienadas”: pues “alienación” no es justamente un truco del filósofo o del poeta Kafka, sino un fenómeno del mundo actual; solo que precisamente la alienación en la vida cotidiana está encubierta por la costumbre vacía. A través de su técnica de alienación, Kafka descubre la encubierta alienación de la vida cotidiana...; de esta manera es, pues, un realista. Su “deformación” [*Entstellung*] “constata” [*stellt fest*]. (ANDERS, 1993, p. 49)

Igualmente lúcido es el análisis de los personajes kafkianos; para Anders, los caracteres de Kafka no son alegorías; no son abstracciones antropomorfas, sino que encarnan a hombres abstractos, entendiendo la palabra “abstracto” en “su sentido originario, derivado de *abs-trahere*: los seres humanos que hace aparecer Kafka han sido *arrancados* a la plenitud de la existencia humana. Muchos no son, de hecho, más que funciones: un ser humano es mensajero y nada más que eso; una mujer, una ‘buena

relación' y nada más que eso" (ANDERS, 1993, p. 77). A diferencia de las novelas realistas convencionales, que representan los acontecimientos de tal modo que las funciones laborales de los seres humanos permanecen invisibles, "mientras, pues, falsifican la realidad mediante la descripción de 'seres humanos plenos y completos', Kafka, al introducir marionetas, es el realista más verdadero" (ANDERS, 1993, p. 78). Estas reflexiones recuerdan las que aparecen en los ensayos de Kracauer a partir de finales de los años veinte; en "La biografía como arte neoburgués" (1930), por ejemplo, se sostiene que, con el desvanecimiento de la individualidad autónoma y de un *ethos* social vinculante, la novela tenía que entrar en una honda crisis, si no quería permanecer anacrónicamente apegada a fórmulas carentes de relación con la realidad contemporánea. Esto último es lo que hacen aquellos autores de biografías que, evitando extraer todas las consecuencias de las nuevas circunstancias históricas, siguen adheridos a los antiguos conceptos de individualidad, y que al hacerlo actúan como aquella burguesía retrógrada que está empeñada en negar todos aquellos conocimientos y problemas formales que podrían poner en riesgo su existencia. Dicha burguesía "Siente en los huesos el poder de la historia y ha tomado buena nota de que el individuo se ha convertido en un ser anónimo, pero no extrae de sus conocimientos, que se le imponen con la fuerza de las experiencias fisonómicas, conclusión alguna que pudiese iluminar la situación actual" (KRACAUER, 2006, p. 312 y s). Como Kracauer, piensa Anders que los personajes abstractos de Kafka tienen mayor realidad que las figuras plenas, múltiples de otros novelistas, que pueden proveer una evasión a los lectores, pero no ayudarlos en la tarea de comprender el mundo en el que viven.

Kafka es, entonces, realista porque muestra hombres reducidos a funciones; el personaje kafkiano –plantea Anders incurriendo, como veremos, en una simplificación del problema– ha sido íntegramente absorbido por su profesión: esta asume una índole tan absoluta que se aproxima a la *vocatio* religiosa. Más allá de su desmesura, esta observación conduce a Anders a una hipótesis lúcida: al configurar a seres humanos cuya existencia se agota en su profesión, Kafka pudo observar proféticamente, en la sociedad de su época, rasgos que anticipaban a los ulteriores fascismos; así, a propósito de la réplica del azotador a las tentativas de soborno que realiza K.: "Me contrataron para que sea azotador, y en consecuencia, azoto" (KAFKA, 2006, p. 91), señala Anders:

Hoy la respuesta del azotador se nos presenta bajo una luz totalmente diversa: es idéntica a aquellas respuestas que han dado durante los interrogatorios los empleados de los campos de exterminio alemanes. Es la respuesta de aquel que carece de poder, del que no posee responsabilidad, del que se ve privado de esta porque no se le admite responsabilidad alguna; en suma: la respuesta de aquel que no vive realmente, sino que “es vivido”. (ANDERS, 1993, p. 79)

En la obediencia debida que aduce el azotador a fin de justificar su ocupación, se anuncia ya la barbarie fascista; o, dicho de otro modo, en aquella se señala ya la línea de desarrollo que une al burócrata del Imperio Austrohúngaro con el torturador nazi; una constatación que también hace Ernst Fischer en su brillante ensayo sobre el escritor checo:

Conocí a un médico que olía el cáncer ya en el indemostrable estadio inicial. Kafka olía la putrefacción de una sociedad en apariencia aún intacta; en el burócrata de hoy, al azotador, al verdugo de mañana; en el germen imperceptible, la catástrofe inminente. Estaba en condiciones de hacerlo porque su situación individual se correspondía con una situación social; porque, en torno a él, lo negativo de la época aparecía más claramente que en cualquier otro lugar. (FISCHER, 1962, p. 283)

Es característico que también Fischer ponga este carácter “profético” de Kafka en directa relación con su carácter de *outsider* existencial y, por extensión, estético. Lo distintivo en Anders es que, además de elogiar las virtudes de Kafka, cuestione la obra de este, no ya a causa de algún detalle particular o accesorio, sino integralmente *en cuanto proyecto de escritura*. Pareciera como si Anders le reprochara a Kafka no haber adoptado con la suficiente consecuencia el punto de vista del extranjero; en última instancia –y el crítico alemán vuelve a centrar aquí su interpretación en *El castillo*–, la narrativa kafiiana asumiría como auténtica la perspectiva de la comunidad que rechaza al advenedizo:

Que el recién llegado, en su sospecha de que las costumbres son decretos, pueda tener razón; que el racionalista pueda tener quizás la oportunidad de ver la *verdad*: esta idea nunca ha sido expresada por Kafka. Para él, el que llega *siempre* está equivocado, pues en cierto sentido Kafka ve el problema del extranjero, del recién llegado, del judío, *con los ojos de aquel que no acepta al forastero*. Kafka es, por ende, un *racionalista avergonzado*; como todos aquellos judíos que intentan asimilarse a un país cuya Constitución no ha proclamado el reconocimiento racionalista de un ser humano –por lo tanto, pues, del forastero– *en cuanto ser humano*. (ANDERS, 1993, p. 62)

En una dirección parecida se desarrolla la crítica –esta vez, sustentada en un comentario sobre *El proceso*– a lo que Anders llama *ambigüedades* en Kafka, en las que debería verse, de un modo insidioso, la mala conciencia del escritor. La ambigüedad, por ejemplo, de que Kafka vincule, por un lado, a las instancias judiciales con la indigencia –los tribunales están ubicados en las buhardillas de una calle en la que viven pobres– y que, por otro, muestre que las clases dominantes tienen contactos con los tribunales. En lo personal, consideramos enigmático el modo en que Anders

llega a esta formulación; lo importante es que ella desemboca en una acusación contra el escritor: Kafka, según Anders, tendría una mala conciencia en dos direcciones:

él no solo consideraba como una culpa no pertenecer a los totalmente desfavorecidos, sino también, al mismo tiempo, no pertenecer al “mundo” [de los poderosos]; es decir, ser “incapaz”. Nunca llegó a tener claridad sobre esta ambigüedad de la conciencia; y no es exagerado decir: la metáfora del “alto” tribunal oculta la vaguedad de su posición moral [es decir: la de Kafka] e idealiza su propia irresolución en cuanto paradoja. (ANDERS, 1993, p. 77)

Pero las diversas críticas convergen en una impugnación final, que el propio Kafka habría dirigido contra su propia obra: esta solo posee una perfección artística, y por eso habría ordenado su destrucción. El análisis de Anders tiene, desde el título mismo, un carácter casi jurídico; el crítico quiere pronunciar una sentencia y hacer un balance; no en vano se cierra el estudio con una reseña del debe y el haber del autor checo; reseña que concluye, ella misma, en una ambigüedad: no deberíamos quemar a Kafka, sino ver en al pintor de un mundo infernal que no supo incluir en sus cuadros las debidas soluciones. Anders le pide a la obra kafkiana lo que esta no tiene por qué ofrecer: soluciones útiles; de ahí las palabras finales del opúsculo: “deberíamos esperar quizás de él pueda hacer como admonitor lo que no pudo hacer para sí mismo o para otros como consejero: ayudar” (ANDERS, 1993, p. 122). En el fondo, lo que Anders está objetándole a Kafka es no haber podido ser más que un notable escritor; lo acusa de formular despiadadamente problemas sin proveer una solución práctica o un consuelo. Y aquí nos preguntamos si es *esto* lo que debería aportar una obra literaria que no quiera degradarse al nivel de los libros de autoayuda. Se comprende mejor el punto de vista de Anders cuando se advierte que uno de los términos de comparación positivos para evaluar a Kafka es Bertolt Brecht. En uno de los artículos dedicados al autor de *Madre coraje* traza un sugestivo paralelo entre los dos escritores en que sale victorioso el gran dramaturgo:

¡Cuán grandiosamente se diferencia Br. de Kafka! ¡Y cuánto más socrático y auténtico es, a pesar de sus astucias! Como, en él, el mensajero debe entender el mensaje a fin de poder transmitirlo, la razón y la dignidad humana son salvadas. Mientras que, en Kafka, se había leído: “¿Qué le importa ya el mensaje al mensajero? Su función consiste en comunicar correctamente los mensajes. Incluso mensajes que ya no son válidos. [...]”. Y aquellos mensajeros que infieren el sentido del mensaje a partir de la manera correcta de transmitirlo, habrían sido incluso descalificados por Kafka: en cuanto religiosa o metafísicamente indiscretos. (ANDERS, 1993, p. 141)

Al igual que en Kafka, el mundo de las criaturas de Brecht es un mundo jurídico, de modo que cada una de las piezas podría llevar como título: *El proceso*. “Solo” que Brecht “quiere volver al espectador maduro para juzgar y capaz de calar los prejuicios como tales; que él instruye en el juzgar; que él muestra juicios verdaderos y falsos”

(ANDERS, 1993, p. 141 y s). Anders echa de menos en Kafka al moralista ilustrado que descubre en Brecht; es llamativa la elección del término *mensaje*, en sí tan problemático para evaluar literatura.⁶ No es este el único aspecto cuestionable en la interpretación de Anders; otras afirmaciones merecerían ser revisadas. Por ejemplo, aquella que dice que las representaciones kafkianas son las primeras en las que todo “progreso” o “desarrollo” son abandonados programáticamente. Esta afirmación rotunda podría ser rebatida a través de una somera revisión de las novelas. Si se estudia la estructura de *El proceso*, considerando el peculiar modo en que se inició el trabajo con esta obra –Kafka escribió el primer capítulo y el último, para intentar luego cubrir los eslabones intermedios–, podrá verse que existe una evolución en K.; solo que esta se produce en el sentido de una regresión: Josef K. va perdiendo progresivamente la energía y la concentración iniciales, así como la voluntad de desafío, para ir tornándose cada vez más débil, distraído, sumiso; el estadio final es su muerte “como un perro”. Pero ya en el capítulo “En la catedral”, la actitud que mantiene K. ante el sacerdote instalado en el púlpito remeda la posición de un perro frente al amo. La *metamorfosis* paulatina de K. va en el sentido de una desarticulación de la mascarada del éxito inicial como apoderado que, en “un tiempo relativamente breve, había sabido conquistar su alta posición en el banco y mantenerse en esa posición reconocido por todos” (KAFKA, 2006, p. 139) –el modo de existencia que Walter Sokel ha denominado *fachada*–, y una degradación al nivel de la existencia perruna (*hündische Existenz*) o de lo que Sokel designa como *yo puro*. En su continuo *proceso* de caída, K. se siente cada vez más lejos de su directo rival y paradigma de éxito profesional, el vicedirector del banco (la encarnación misma de la fachada) y cada vez más próximo al representante por excelencia del “yo puro”: el comerciante Block. Este reúne varios de los atributos más representativos de ese modo de existencia: carencia de poder económico y prestigio social, debilidad, ascetismo, falta de confianza en las propias capacidades y búsqueda exacerbada de ayudantes. Exhibe un comportamiento dependiente y sumiso; en términos del propio Kafka: *perruno* (*hündisch*); así, si en una de las solicitudes escritas para Block, el abogado Huld se humilla “de un modo directamente perruno ante el tribunal” (KAFKA, 2006, p. 196). Las demostraciones más notorias de servilismo pueden verse en Block mismo, quien, hincado de rodillas

⁶ No podríamos desarrollar aquí hasta cuál punto simplifica Anders el concepto brechtiano de *enseñanza*, que no consiste precisamente en la transmisión de “verdades” científicas e ideológicas.

ante la cama del abogado y besando la mano de este, da muestras de plena complacencia en la humillación, y revela no ser ya “un cliente, era solo el perro del abogado” (KAFKA, 2006, p. 216). Lo que buscamos explicar con esto es que en *El proceso* no hay una ausencia plena de desarrollo, sino un nítido desarrollo descendente o, en términos más concretos, una *regresión*, en virtud de la cual el personaje se convierte paulatinamente en cosa; y como un objeto inerte es tratado, precisamente, por sus verdugos al final de la novela.

La estructura de *El desaparecido (América)* presenta algunas semejanzas con la de *El proceso*: a lo largo de la novela, asistimos a la repetición de un desarrollo recurrente: Karl se incorpora una y otra vez que a una comunidad determinada y busca adaptarse a sus modos de funcionamiento, pero concluye infringiendo – involuntariamente– una norma, de lo cual se deriva la irrevocable expulsión; esto ocurre en el ámbito familiar de origen, en la casa del tío, en el Hotel Occidental; y cabe deducir un proceso análogo en el departamento de Delamarche y Brunelda. En particular, resulta inevitable entender la “carrera” de Rossmann en Estados Unidos como una regresión: el trabajo taylorizado, realizado a ritmos demenciales, en el Hotel Occidental constituye una notoria caída respecto de la vida en casa del tío; pero puede parecer un paraíso si se lo compara con la vida servil, bestializada que debe arrastrar en casa de Brunelda. Anders menciona el “final” de la novela, en el Teatro Natural de Oklahoma, como un *happy ending*; frente a lo cual podríamos señalar, no solo que no existe un final de *El desaparecido*, sino que en la admisión en el Teatro asoman una y otra vez los rasgos infernales del mundo norteamericano, tal como está configurado a lo largo de toda la novela. La sugerencia de que esta habría de cerrarse con un final feliz procede de una fuente tan poco fiable como Max Brod; en contra de esa propuesta hablan las notas del propio autor y lo más destacado de la tradición crítica sobre la novela, con la que coincidimos en este punto.

Objetable encontramos también la rotunda tesis según la cual los personajes de Kafka quedan absorbidos por su profesión, y no son más que su profesión. Esto es válido ante todo para *un modelo* de personaje –al que Sokel define como *yo concentrado*– y para el estilo de vida norteamericano, tal como aparece en *El desaparecido*, ante todo en personajes como el tío de Karl, el estudiante que vive en el departamento contiguo al de Brunelda o el jefe de mozos y la encargada de cocina del Hotel Occidental. Pero resulta inapropiado para variedad de personajes kafianos; en sí, el desarrollo de *El proceso* muestra cómo Josef K. va perdiendo su poder de

concentración y, con él, la identificación sin reservas con su profesión para volverse un yo disperso y, finalmente, “perruno”. Un elemento que enriquece, precisamente, la obra kafkiana es la convivencia de una diversidad de tipos, que configuran una visión diversificada y compleja de la Modernidad.

Las observaciones que hacemos a la lectura de Anders no apuntan de ningún modo a cuestionar el hecho de que *Kafka pro und contra* es un libro totalmente excepcional, que en varios puntos abrió líneas de lectura novedosas sobre el autor de *El proceso*. Anders no es culpable de no haber conocido estudios profundos, exhaustivos e intensamente renovadores que, como ocurre con los de Wilhelm Emrich (1965) y Walter Sokel (1983), revolucionaron el modo de leer a Kafka, pero que son muy posteriores al estudio andersiano. Este, por lo demás, cuenta con el mérito de ser un estudio *personal*, que deliberadamente antecede y, luego, ignora la “moda” Kafka y los más de 11.000 artículos publicados sobre su obra; un estudio que carece de las intenciones banales y los desvaríos burocráticos de los *papers* académicos. A esto hace una saludable referencia Anders en el prólogo de *Hombre sin mundo* (1984):

[...] ¿por quién habrían de ser, pues, tan urgentemente necesitadas, e incluso leídas las 11.000 [interpretaciones], además de los propios 11.000 autores, cada uno de los cuales, sin embargo, solo lee una vez el suyo, que espera poder emplear como tarjeta de visita personal para un “Dept. for German Literature”. [...] No he leído, en todo caso, ninguno de esos 11.000 textos secundarios; y, por cierto, no solo porque yo, que no pertenezco a la empresa, no suelo saber nada acerca de la existencia de tales textos, sino porque en nuestra época, en la que se trata de luchar contra el estallido de una cierta catástrofe, consideraría inapropiado perder el tiempo revisando vagones de filología germánica. (ANDERS, 1993, p. XXXVIII)

La libertad de movimientos que muestra Anders supone una sana alternativa frente a la cosificación de la investigación académica, tanto en el plano del método como en el no menos fundamental del lenguaje. Como Kracauer, como Benjamin –que, en nuestra opinión, realizaron lecturas más agudas de la obra kafkiana–, Anders se ha empeñado en ser un pensador incompatible con las ortodoxias y, a la vez, comprometido con los problemas más serios y urgentes de su propio tiempo, sin rebajar nunca su reflexión a la mera propaganda. Como Edmund Wilson, como Orwell, como el mencionado Kracauer, supo cultivar un estilo accesible para el *common reader* y se preciaba de hacerlo; en *Sobre la dicción filosófica y el problema de la popularización* (1992) comenta al respecto: “Esa dicción académica no sirve. Es necesaria una dicción diferente. Una no extravagante. Antes bien, se tiene que dar ‘solo’ el paso de regreso hacia el lenguaje normal. En el habla normal se le habla a alguien, y sobre cosas que afectan a ese alguien, y en un tono que ese alguien

entiende” (ANDERS, 1992, p. 6).

III

Las consideraciones de Lukács sobre Kafka cuentan igualmente con el mérito de *no* haber sido escritas con el propósito de satisfacer las exigencias de la rutina académica. Como ocurre continuamente en sus escritos, la intención del filósofo húngaro es intervenir en una discusión que percibe como actual. Los comentarios más conocidos sobre Kafka aparecen en *Contra el realismo mal entendido* (1958),⁷ un pequeño libro polémico que no se encuentra entre los más destacados del autor, pero que incluye tesis brillantes y provocadoras. El contexto en que el volumen aparece está marcado por la guerra fría, la muerte de Stalin, el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, la insurrección húngara de 1956 –en la que participó muy activamente Lukács– y la ola de temor y debates suscitada por el peligro de un apocalipsis nuclear. En relación con este último punto, varias declaraciones casi parecen escritas en referencia a Anders; así, por ejemplo, cuando se dice que la “fe en la inevitabilidad de la guerra, en la aniquilación de la cultura humana a través de bombas atómicas y de hidrógeno, puede remontarse a una visión del mundo fatalista” (LUKÁCS, 1958, p. 10); o cuando se constata que “recientemente surgió –en la así llamada era atómica– la perspectiva de una extinción de toda la humanidad” (LUKÁCS, 1958, p. 70). Enfocado en encontrar un *tertium datur*, aunque se cuide de declararlo expresamente, entre vanguardismo y realismo socialista (que a sus ojos representaba, en general, una continuación del naturalismo), Lukács se propone remontar las diversas manifestaciones de la vanguardia contemporánea a una posición general ante el mundo por parte de los intelectuales, cuya vivencia fundamental desencadena “los afectos del miedo, la repulsión, el abandono, la desconfianza hacia sí mismo y hacia los otros, el desprecio y el autodesprecio, la desesperación” (LUKÁCS, 1958, p. 85). Si “el estancamiento en el miedo pánico” se ha convertido en “protovivencia del ser humano del presente”, esto suscita un comportamiento acrítico frente a la vida de su tiempo por parte de los escritores, que captan y representan –superficialmente– un aspecto de la realidad como la realidad completa. Esta posición es atribuida a una variedad de escritores, ideológica y estéticamente muy variados, quienes en opinión de Lukács encarnan una misma actitud fundamental. Dentro de esta amplia tradición

⁷ Editado en castellano con el título de *Significación actual del realismo crítico*.

posee Kafka un lugar a la vez anómalo y destacado; en primer lugar, por su modo de expresar la paralización en un miedo ciego y pánico ante la realidad:

Su posición singular en la literatura actual se basa en que él expresa este sentimiento vital de manera directa y simple; están ausentes en él las formas de representación formalistas, tecnicistas, manieristas del contenido fundamental. [...] Este aspecto de la configuración parece alinear a Kafka en la familia de los realistas importantes. Y él pertenece –desde un punto de vista subjetivo– en una medida aún más importante a esa familia por el hecho de que hay pocos escritores en los que la naturalidad y elementalidad en la captación y reproducción del mundo, la estupefacción ante su no-estar-aún-presente-allí hayan sido conformadas tan poderosamente como en él. (LUKÁCS, 1958, p. 86)

Este enrevesado elogio se completa con la afirmación de que Kafka es “uno de los pocos escritores vanguardistas cuya captación del detalle es selectiva, destaca sensorialmente lo esencial; es decir, no es naturalista” (LUKÁCS, 1958, p. 55). En la caracterización del realismo kafkiano aparecen algunas similitudes con *Kafka pro und contra*, del que dirá luego Lukács, en la correspondencia con Anders, que “desde entonces no he leído nada mejor sobre Kafka” (LUKÁCS, 1997, p. 47; carta del 23 mayo 1964); no solo por la impugnación de las interpretaciones teológicas a *la Brod* y por el énfasis sobre la vinculación de Kafka con el realismo estético, sino también (y todavía más) por el carácter profético atribuido al escritor, que elabora la base social objetiva de su miedo en una época en que este se encontraba aún lejos de haber alcanzado su desarrollo pleno: Kafka no “describe y eleva a la dimensión de lo diabólico, pues, el mundo concreta y fácticamente diabólico del fascismo, sino que la vieja Monarquía de los Habsburgos recibe a la luz del miedo “profético” de Kafka, esa objetividad espectral” (LUKÁCS, 1958, p. 87). Este arraigo en la vieja Austria, por un lado, concede a los detalles de su narrativa un *hic et nunc* sensorial y concreto; por otro, la indefinición de la objetividad es configurada con la ingenuidad genuina de la mera intuición, del *no saber* fáctico. Esto coloca a Kafka por encima del formalismo de posteriores autores; pero esta superioridad no aparece en Lukács como una rotunda ventaja; ante todo, en vista de que se define como la vivencia fundamental (*Grunderlebnis*) kafkiana el miedo como concentración de todo el arte moderno y que se señala que el motivo básico de toda su producción es el “ánimo de la plena incapacidad, de la parálisis ocasionada por el poder de las circunstancias, que no puede ser dominado con la vista ni superado” (LUKÁCS, 1958, p. 37). La íntegra obra de Kafka sería, pues, el símbolo de una conmovedora visión angustiosa de una exposición plena del hombre y de todo acontecer ante un terror inexplicable, impenetrable e insuperable, a la vez que una elegía por el abandono del mundo por

parte de Dios y por el desvanecimiento de una auténtica trascendencia; desde esta última perspectiva,

los jueces superiores en *El proceso*, la auténtica administración en *El castillo*, representan la trascendencia de las alegorías kafkianas: la nada. Todo apunta a ellas, todo podría recibir un sentido solo en ellos, todos creen en su existencia y omnipotencia, pero nadie los conoce, nadie intuye siquiera cómo se accede a ellos. (LUKÁCS, 1958, p. 46)

En este punto, Lukács está basándose en una interpretación de la obra kafkiana vastamente difundida –aún hoy–, pero un tanto desacertada. Si Kafka no fuera más que un angustiado configurador de objetividades espectrales, paralizado por el horror ante su época, hace tiempo habría sido olvidado, como ocurre en general con aquellos escritores superficiales que (como sostuvo varias veces el propio Lukács) solo consiguen captar el ánimo de un período y no representan más que una moda pasajera. Nuestro parecer es que las obras más importantes de Kafka y, en particular, las novelas encierran una lectura de la Modernidad sumamente original e intrincada, y que esa intrincación y originalidad no han sido percibidas, en toda su riqueza, por Anders y Lukács. Es cierto que, con el correr de los años, el filósofo húngaro ha revisado las posiciones defendidas en *Contra el realismo mal entendido*; algunas de las declaraciones más específicas a ese respecto aparecen en la correspondencia con el gran pensador brasileño Carlos Nelson Coutinho, donde Lukács reconoce que la reflexión desplegada en el mencionado libro es insuficiente y algo superficial; ante todo, en relación *con los cuentos* del autor checo:

Infelizmente, a causa de condiciones muy desfavorables, concluí de manera muy apresurada mi pequeño libro, de modo que determinados puntos de vista no fueron expresados en él de modo muy claro. Me refiero sobre todo al hecho de que existe en Kafka una tensión que tiene una única analogía en la era moderna, es decir, con Swift. Si usted compara a Swift con sus grandes contemporáneos, sobre todo con Defoe, verá que este último describió de modo realista su tiempo presente, en tanto que Swift intentó dar –basándose en las tendencias reales de su tiempo– un panorama crítico-utópico del desarrollo global y de la esencia más profunda de la sociedad capitalista. Una tendencia análoga está presente en Kafka, solo que él –en función de condiciones sociales del período de su actividad– no podía lograr una síntesis tan profunda y motivadamente pesimista como la de Swift. (KONDER; COUTINHO, 2002, p. 153 y s)

Nos permitimos citar *in extenso* esta declaración porque en ella encontramos una definición más productiva y provocadora que todas las que aparecen en *Contra el realismo mal entendido*. El autor de este artículo debe decir que, al leer por primera vez estas palabras de Lukács, se sintió vivamente impresionado a raíz de que en ellas se hacía referencia a una dimensión fundamental de la narrativa de Kafka, cuya plena ausencia en análisis tales como los de Anders y los de *Contra el realismo mal entendido* no dejaba de sorprenderlo. Sobre todo, nos parecía sorprendente que el autor de un

estudio tan brillante como *Sobre la cuestión de la sátira* no percibiera la presencia frecuente y sobresaliente de elementos satíricos en Kafka, que no constituyen un elemento secundario, sino un aspecto central de su poética. La comparación con Swift es en ese sentido pertinente; y podría incluso haberse conectado con una observación de *Contra el realismo mal entendido*: aquella que dice que “una perspectiva demasiado abstracta, que se extiende puramente sobre un período histórico-universal, que comprende meramente sus rasgos meramente más generales, promueve, ante todo en obras predominantemente satíricas, la elaboración de figuras y situaciones típicas. (Swift, Saltykov-Schtschedrin)” (LUKÁCS, 1958, p. 60). En esta línea podría colocarse a Kafka, quien por otra parte se empeñó vanamente en destacar la vena humorística de sus propias narraciones. Habría que señalar quizás, por otro lado, en esta dificultad para percibir los trazos satíricos e irónicos la influencia sobre Anders y Lukács de una ideología alemana que ha tenido sus efectos sobre la recepción estética. Es característico que Thomas Mann se haya lamentado, a propósito de su *Muerte en Venecia*, de que los lectores alemanes hayan sido capaces de percibir la tragicidad del destino de Aschenbach, pero hayan permanecido ciegos ante el carácter grotesco, cómico del personaje: un aspecto, para el autor, totalmente consustancial a la obra. En su *Lebensabriss* (1930), Mann hace explícita a partir de las características del “público alemán, que en el fondo solo se interesa por lo serio e importante, no por lo ligero” (MANN, 1990, p. 124 y s), la dirección asumida por la recepción temprana de *Muerte en Venecia*. Algo similar ha sucedido con una narración tan permeada por el particular humorismo de Kafka como *La metamorfosis*. Los rasgos de la sátira kafkiana, que no podemos describir aquí, en parte se vinculan con la velada, insidiosa pero continua presencia de una dimensión utópica y de una devota reverencia por la verdad que, por otro lado, remiten a la función iluminadora que, más allá de su complejidad, querría conceder Kafka a su propia escritura. Estos son algunos de los elementos que permiten desarticular la leyenda del escritor nihilista, que se detuvo paralizado ante el desesperante curso del mundo. La propia biografía del autor desmiente esta leyenda; sería también extenso e iría más allá de los propósitos de este artículo examinar el ideario político concreto o las afinidades y la participación de Kafka con movimientos sociales y políticos contemporáneos; baste señalar que estos hechos son demasiado intensos, y tienen las suficientes repercusiones sobre su obra ficcional, como para que

sea posible desestimarlos.⁸

Es de lamentar que Lukács –sobre todo, en el tan productivo período tardío– no haya dedicado un análisis específico *concreto* de una obra de Kafka, comparable con los consagrados, por ejemplo, al *Wilhelm Meister* o al *Fausto* de Goethe, a la *Educación sentimental* de Flaubert, a las *Waverley Novels* de Walter Scott o al *Ivan Denísovitch* de Soljenitsin. También que los cambios en la valoración de Kafka posteriores a la publicación de *Contra el realismo mal entendido* se hayan expresado ante todo a través de declaraciones personales y no de estudios puntualizados. Sobre todo porque creemos que la teoría estética lukácsiana, más allá de los gustos personales y las opiniones conscientes del pensador, habría permitido *en cuanto método* un abordaje productivo y orientado a destacar la excepcional importancia de la obra de Kafka; una obra destinada a integrarse de manera permanente a la *memoria viva de la humanidad*. En esta dirección van las observaciones que desarrollaremos a continuación.

IV

En un ensayo publicado en 1969, Lukács formula enfáticamente su convicción, de prolongada trayectoria en su pensamiento, según la cual “el poeta del partido no debe ser ni un dirigente ni un soldado; es más bien un partisano que se encuentra profundamente vinculado con las tareas histórico-mundiales del partido, pero que, en todas las cuestiones concretas, debe conservar una libertad práctica, hasta el ‘derecho a la desesperación’” (LUKÁCS, 2003c, p. 128 y s). No encontramos razones para pensar que esta afirmación deba aplicarse solo al “poeta del partido” y no también al poeta *tout court*, el escritor debería, pues, en cuanto tal tener ante todo un compromiso –estético y ético– con la propia escritura. Este compromiso con el *métier*, que supone a la vez un firme compromiso con la humanidad, es por otro lado la única posición coherente con la defensa que hacen el Lukács maduro y el tardío de la autonomía estética. Si debiera ser juzgado ya según estos parámetros, Kafka debería ser considerado como una figura totalmente excepcional; en pocos autores puede verse una identificación tan extrema, obsesiva con la escritura entendida como una tarea que requiere, por un lado, la máxima dedicación y, por otro, una ponderación tan escrupulosa de su sentido, su finalidad y sus efectos. Pero a la vez la obra kafkiana

⁸ Un análisis muy detallado y persuasivo de esta dimensión “anarquista” en Kafka aparece en el libro de Michael Löwy *Franz Kafka, rêveur insoumis* (2004).

ofrece una interpretación de la realidad contemporánea, y de las tendencias que en estas apuntan al futuro, de un notable nivel de veracidad y abstracción, acorde con el que exigía Lukács de los grandes realistas. En los más diversos períodos de su obra, el filósofo húngaro se ocupó de abordar la cuestión de por qué ciertos autores se incorporan de manera persistente a la memoria de la humanidad, en tanto otros, que disfrutaron de una intensa moda pasajera, se hundieron luego en el olvido o retrocedieron a segundo o tercer planos. Ya en sus escritos premarxistas –pensamos en “Para una teoría de la historia de la literatura” (1910)– muestra Lukács cómo la historia literaria ha conocido, por ejemplo, a escritores dotados de una excepcional destreza para reproducir la apariencia externa de una realidad determinada –digamos, Zola–, pero cuya relativa impericia a la hora de captar los rasgos esenciales de esa realidad ha impedido que crearan caracteres capaces de perpetuarse en la memoria de los hombres. En contraposición con el detallismo del narrador naturalista, la obra de –digamos– Dante, Shakespeare o Thomas Mann posee un notable poder de generalización. Así, el poeta isabelino parece situarse, según Lukács, en una atalaya desde la cual domina la realidad que se propone plasmar; como Balzac o Scott, Shakespeare no se interesa por la fidelidad histórica al pasado que configura poéticamente; no le interesan los hechos concretos, sino los grandes tipos, sus pasiones y sus destinos: se propone escribir la filosofía de la historia, no la crónica del feudalismo agonizante. En este mismo sentido, en una entrevista de 1968, Lukács señala que lo que aprendió Marx de la literatura es “a comprender los conflictos en la historia y los períodos de transición no solamente como la suma total de las jugadas de ajedrez individuales, sino a ver la forma en la que estaban conectadas, es decir, a verlas en su propio contexto” (LUKÁCS, 2003b, p. 118 y s).

Partiendo de estos parámetros, tenemos numerosos motivos para incluir a Kafka entre los escritores más importantes en la historia de la literatura. Parafraseando a Lukács, cabe decir que, en sus narraciones y aun en sus escritos personales –*estéticamente* tan valiosos–, el autor checo se coloca sobre una atalaya desde la cual consigue dominar muchos de los rasgos definitorios de la Modernidad; la aseveración andersiana de que en *El proceso* encontramos una visión profética de los campos de exterminio es cierta, pero también limitada: en muchas otras dimensiones hallamos en Kafka a un observador lúcido de los caminos por los cuales estaba conduciendo a la naturaleza y a la humanidad el capitalismo. Nos ocuparemos a continuación de esbozar a grandes rasgos esa interpretación kafkiana centrándonos sobre todo en la novela *El*

desaparecido.⁹ De igual modo podríamos haberlo hecho con las otras dos novelas del autor. En todo caso, *El desaparecido* desarrolla una crítica de la Modernidad que reaparece en las dos novelas posteriores y que presenta, asimismo, paralelos con una serie de narraciones breves del escritor checo. Para comprender la especificidad de esa crítica convendría retomar aspectos del tratamiento kafkiano del conflicto entre la antigua ley y la nueva, tal como se ve, ante todo, en “Durante la construcción de la muralla china” (1917) –que incluye el célebre relato “Un mensaje imperial”– y en una serie narraciones compuestas entre agosto y diciembre de 1920: “La negativa”, “Sobre la cuestión de las leyes”, “El escudo de armas de la ciudad”, “El reclutamiento de tropas” y “Una página antigua”. De estas obras es posible extraer la imagen de un orden premoderno cuyos ideales de comunidad y justicia contrastan con los del mundo burgués. La instalación de este se funda en el desvanecimiento del impulso idealista de la humanidad; también en la imposición de un conformismo cuya encarnación histórica más conspicua es el burócrata y cuya expresión alegórica más extremada podría ser el hombre de campo que, indolente y sumiso, se sienta durante años a esperar que lo autoricen a ingresar a la Ley. En el Oriente atávico al que se remonta el narrador de “Durante la construcción de la muralla china”, los hombres tenían, en cambio, el ambicioso propósito de construir la Torre de Babel con vistas a alcanzar al cielo. Solo que este proyecto fracasó *a causa de la debilidad del fundamento*, y así fue que los hombres postergaron la tarea de edificar la torre celestial y se dedicaron a construir la muralla terrena. Pero tenían aún al menos en vista el objetivo idealista: según un erudito, la muralla china “proveerá por primera vez, en los tiempos humanos, un fundamento seguro para una nueva torre de Babel. Así pues: primero la muralla y luego, la torre” (KAFKA, 1994, v. 6, p. 69). Con el tiempo, los hombres dedicaron tanta atención al proyecto terreno que olvidaron el temprano impulso utópico; se circunscribieron a la concreción de objetivos terrenales. A estos se refiere el narrador de *El escudo de armas de la ciudad*, que explica que los hombres antiguos, confiados en la realización de sus proyectos, no imaginaron que la humanidad pudiera perder de vista sus fines más elevados. Tales pensamientos paralizaron las fuerzas, de modo que “más que de la construcción de la torre, la gente se ocupaba de construir la ciudad de los obreros” (KAFKA, 1994, v. 6, p. 69). De esta concentración exclusiva en lo terrenal

⁹ Escrita, con prolongadas interrupciones –y abandonada en estado fragmentario–, entre 1911 y 1914; publicada por primera vez, con el título de *América* y con problemáticas modificaciones, en 1927, por el albacea literario de Kafka, Max Brod.

se derivó una guerra de todos contra todos: despojados de un proyecto común, los hombres se entregaron al individualismo desatado: “Cada asociación regional quería tener el barrio más bonito, lo cual provocaba altercados que se exacerbaban hasta acabar en sangrientos combates. Estos combates ya no cesaron” (KAFKA, 1994, v. 6, p. 69), y de aquí extrajeron los gobernantes un nuevo argumento para afirmar que la torre, a falta de la concentración necesaria, debía ser edificada muy lentamente o, mejor aún, iniciarse solo después de que se estableciera la paz general. Contribuyó al olvido del proyecto inicial el hecho de que los hombres, en las pausas entre los combates, se abocaran a embellecer la ciudad, lo que provocó “nuevas envidias y nuevos combates. Así pasó el período de la primera generación, pero ninguna de las siguientes fue distinta, solo no cesaba de aumentar la destreza y, en consecuencia, la belicosidad” (KAFKA, 1994, v. 6, p. 229). Así ocurrió que ya la segunda generación o la tercera reconocieron que carecía de sentido la construcción de la torre, pero “estaban demasiado ligados entre sí como para abandonar la ciudad” (KAFKA, 1994, v. 7, p. 147); en lugar del sueño comunitario de ascenso al cielo, las sagas y los cuentos populares están ahora cargados del anhelo de un día profético en que la ciudad “será destrozada por un puño gigantesco mediante cinco golpes que se sucederán a cortos intervalos. Por eso también tiene la ciudad el puño en el escudo de armas” (KAFKA, 1994, v. 7, p. 147).

A esta genealogía del materialismo se añade el paso de un modelo personal de poder a otro impersonal y ubicuo. Para este significativo cambio histórico encuentra en Kafka un correlato en el desarrollo individual; de acuerdo con la “Carta al padre” (1919), el tiempo de la infancia y el de la primera juventud coinciden con la etapa de pleno acatamiento del poder paterno, en tanto, en la vida posterior, la presencia del poder se torna más difusa, menos abiertamente avasalladora, pero también más extendida y universal. Esta transición podría ser puesta en paralelo con la evolución de la propia escritura kafkiana: en algunas de las narraciones más representativas del período temprano, el poder –más aún: el poder en cuanto mal– se halla localizado en el ámbito familiar e identificado con la autoridad paterna, mientras que, en las obras del período medio y el tardío, el poder está difuminado por las diversas instituciones sociales. En las narraciones vinculadas con el proyecto de la torre celestial y la edificación de la muralla, emperador y pueblo se presentan como dos entidades enlazadas de un modo casi necesario. Pero entre uno y otro existe una distancia casi infinita, superar la cual habría sido, en tiempos más antiguos, tarea de la nobleza; a

esta habría correspondido la tarea de elevar a los hombres corrientes, como la torre babélica, hasta unas alturas en las que se sitúa, no este o aquel emperador, no esta o aquella dinastía individuales, sino la idea misma del emperador y, con él, la idea de justicia. Sin embargo, la nobleza perdió, con el correr de las generaciones, su función originaria para devenir en un obstáculo entre pueblo y verdad. Reside en ella toda esa influencia maléfica que, en Kafka, poseen las instancias intermedias. En palabras de Emrich:

La “nobleza”, que alguna vez debió mediar entre emperador y pueblo, se ha convertido en una instancia intermedia autónoma, que de esa manera abandona también su posición “intermedia” intercesora; se autonomiza ella misma como una instancia determinante. Pero precisamente esta es la “ley” de nuestra sociedad, cuyas instancias y aparatos mediadores se convierten en un poder que todo lo domina, se colocan delante de la verdadera ley bajo la forma de disposiciones imprevisibles, asimilan dentro de sí toda la realidad, se representan como la única realidad legisladora. (EMRICH, 1965, p. 220)¹⁰

Un rasgo decisivo de la nueva ley es la proliferación de los intermediarios; en manos de estos se concentra, de manera creciente, el poder que antes residía en las instancias superiores: no en el emperador empírico y en las leyes concretas, sino en el emperador y la Ley ideales. De este traspaso del poder hacia las regiones intermedias no se derivan ni la desarticulación del sistema del poder ni una democratización de la justicia, sino más bien una perversión de esta última. En efecto, los nuevos poderes no buscan suprimir la violencia, sino tan solo desdibujarla; no tratan de edificar una realidad más “humana”, sino de estetizar el mundo existente, de modo tal que quede escamoteada –pero de ningún modo suprimida– la permanente barbarie. Cabe destacar la complejidad del tratamiento que da Kafka a la antítesis entre vieja ley y nueva ley: el hecho de que la segunda sea una depravación de la primera no implica que esta última haya sido en sí misma justa, positiva, sino tan solo que los tiempos más recientes están marcados por la voluntad de ocultar la ejecución de prácticas no menos atroces que las del pasado.

Reaparecen estas cuestiones en una de las narraciones más importantes del período medio: “En la colonia penitenciaria” (1914). Al comienzo de la narración vemos cómo un viajero destinado a supervisar una colonia instalada en una isla desértica e invadida por un sol abrasador, distante de Europa, asiste a la ejecución de un recluso. El medio que se emplea no es alguno de los convencionales, sino un peculiar aparato (*eigentümlicher Apparat*) que, a lo largo de doce horas, escribe en la espalda del

¹⁰ Donde no se indica algo diverso, las traducciones son nuestras.

condenado el mandamiento que este ha infringido. La ardua escritura, que resulta casi imposible desentrañar mediante la simple lectura, es comprendida por el recluso a partir de sus propias lesiones.¹¹ Una vez concluido el proceso de ejecución y escritura, el cuerpo sin vida es arrojado a la fosa. El discurso que el oficial dedica a elogiar tanto la perfección del aparato como la del ideal de justicia al que aquel se encuentra vinculado despliega una estetización entusiasta de la crueldad y la violencia. También explicita la identificación del funcionario con el antiguo comandante, el responsable de la creación de la máquina de ejecución y el carismático impulsor del antiguo sistema de justicia. En oposición con este se encuentra el nuevo comandante, que, influido por un grupo de mujeres, querría suprimir el método anterior de ejecución e introducir un trato más benévolo hacia los reclusos. El oficial procura –en vano– convencer al viajero de la superioridad de los viejos procedimientos frente a los modernos; persuadido de la iniquidad del viejo sistema, y a la vista de la autoinmolación del oficial, el viajero es conducido a la casa de té ante la cual se encuentra la tumba del antiguo comandante. Un soldado le informa que existe una profecía según la cual “el comandante, después de un número determinado de años, resucitará y, desde esta casa, conducirá a sus seguidores hacia la reconquista de la colonia. ¡Creed y esperad!” (KAFKA, 1994, v. 1, p. 195). Al escuchar estas palabras, el viajero abandona a toda prisa la isla, rechazando al soldado y al recluso que corren tras él. En la versión publicada en 1919, la narración concluye de este modo; pero en las anotaciones de Kafka es posible hallar un final diferente. En los “Fragmentos” incluidos en los *Diarios*, la figura del *nuevo comandante* asume rasgos más definidos: emerge como hombre práctico y optimista, cuyos actos no se orientan solo a reformar la vida presente, sino además a prestar servicios al demonio, a quien se presenta como la serpiente (*die Schlange*) y como la gran señora (*die große Madam*). El objeto de la colonia no es ya despertar en los reclusos el conocimiento de la propia culpa, sino antes bien difuminarlo a través de la entrega a la vida activa; más concretamente: al trabajo forzado; al alentar esperanzas en este mundo, se sustrae a los hombres la lucidez y se los degrada a la condición de alimento de la serpiente (*Schlengenfraß*). Entregados a las atormentadoras distracciones del trabajo alienado, los reclusos ya no tienen tiempo de reflexionar sobre su propia condición. Con esto puede verse mejor el sentido de la construcción de Kafka: lo que

¹¹ “Usted lo ha visto, no es fácil descifrar la escritura con los ojos; pero nuestro hombre las descifra con sus heridas” (KAFKA, 1994, v. 1, p. 173).

diferencia la era del antiguo comandante de los tiempos del nuevo es que, en aquella, resultaban visibles el sufrimiento y la muerte como hechos determinantes y recurrentes de la vida social; mientras que, en los segundos, los aparatos de distracción tergiversan la realidad, embelleciéndola. Como señala Sokel:

La colonia penitenciaria de Kafka es aquella región en que aún domina la “mirada primitiva”. Su ley suprema es el dolor, y sus mandamientos son meros pretextos para producir el éxtasis del dolor. [...] Solo en la apasionada veneración del dolor y de las heridas, en que la víctima es un fin en sí mismo, asume sus plenos derechos la verdad no tergiversada de la existencia, sin ser atenuada por ningún sentimentalismo sentimental. (SOKEL, 1983, p. 126)

Esta mirada es la que procura, precisamente, sepultar el nuevo comandante con su mendaz humanitarismo, su perspectiva utilitarista y su desdén hacia los cultos y las costumbres. A partir de esto puede verse que, al enfrentar al antiguo comandante con el nuevo, Kafka no está enfrentando meramente dos épocas, sino también dos visiones del mundo vigentes en su propio tiempo. El discurso del nuevo comandante, tal como es presentado por el oficial, es el pensamiento secularista y liberal, positivista en el fondo, propio del liberalismo, con su mítica fe en el progreso y su arrogante desprecio de la tradición. El discurso del antiguo comandante, que hace suyo el oficial, es el del irracionalismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX, de intensa vigencia en Europa occidental y central, y en cuya base se encuentra una condena de la civilización moderna, afianzada en argumentos extraídos de Nietzsche y de toda la *Kulturkritik* alemana.¹² En tal sentido, el enfrentamiento entre el antiguo comandante y el nuevo se asemeja a otros trazados por la literatura en lengua alemana de comienzos del siglo XX; ante todo, recuerda la oposición entre el liberal Settembrini y el anticapitalista romántico Naphta, tal como ha sido configurada por Thomas Mann en *La montaña mágica* (1924). Sokel ha mostrado que “En la colonia penitenciaria” representa un punto de viraje en la evolución de Kafka: el antiguo comandante, una figura desvanecida, añorada y aguardada por el oficial y los adeptos del antiguo régimen, no es ya el padre visible y concreto de las narraciones tempranas, pero tampoco el poder inaprehensible y ubicuo de *El proceso* o *El castillo*. En la obra posterior, “el sentido es insondable, la justicia es inalcanzable, y la comprensión del poder, el desciframiento

¹² “Al equipamiento del irracionalismo moderno pertenecen la mayoría de las cosas que definen a la colonia penitenciaria: la glorificación de la muerte sacrificial como realización de la vida; el entusiasmo nostálgico con un orden social en el que el centro de la vida no es lo útil (construcciones portuarias), sino el ritual y el culto; la idea de las situaciones límite, el descubrimiento de la existencia auténtica al borde del abismo y de la muerte; la veneración del dolor corpóreo, ya que este representa la verdad más pura, es decir: la vivencia pura, y la equiparación de verdad y vivencia, la que se expresa en esta perspectiva del dolor” (SOKEL, 1983, p. 128).

de su ‘mensaje’ permanece como un anhelo incumplido, así como el conocimiento de la verdad”. (SOKEL, 1983, p. 135)

El Oriente en el que se desarrollan las narraciones vinculadas con el problema de la vieja ley y la nueva ley no es una realidad existente en algún momento del pasado, sino una construcción que funciona como antítesis de la Modernidad europea –no menos que el buen salvaje rousseauiano, la Edad Media romántica o la Grecia de Nietzsche–. Es, en una medida mayor que la isla aún regida por el antiguo comandante, un estadio anterior de la Modernidad europea. Inversamente, como un estadio ulterior, más “desarrollado” de esta última emerge la América de *El desaparecido*. Como es habitual en el uso lingüístico alemán, el término “América” no se refiere aquí al conjunto del continente, sino a unos Estados Unidos que, todavía a comienzos del siglo XX, eran observados, desde la mirada centroeuropea, como un catalizador, a la vez, de ansiedades y deseos, de impulsos regresivos y de anhelos utópicos. Kafka configura una Norteamérica vista con ojos europeos; sugestivo es que la novela ofrezca los puntos de vista que acerca del país poseen diversos emigrantes europeos. A lo largo de toda la novela, América aparece como el escenario de una demencial aceleración de los ritmos de vida. Todos los trabajos son realizados a extrema velocidad y bajo condiciones de extrema presión, tal como lo muestra la ocupación de Karl como ascensorista en el Hotel Occidental. Este último ofrece una imagen paroxística de un vértigo que define a la sociedad norteamericana *in toto*; ya la inhumana agitación del salón comedor pone en evidencia este tipo de barbarie, que se revela asimismo en la descripción que hace de las condiciones de trabajo de los ascensoristas la encargada de cocina, quien ve en aquellas un ejemplo muy representativo del *american way of life* –una “jornada de trabajo de diez a doce horas es un poco excesiva para un auxiliar [...]. Pero eso es común en América” (KAFKA, 2017, p. 186)–. Therese completa la descripción diciendo que, en el hotel, “plantan exigencias muy grandes. Hace un mes, una auxiliar de cocina se desmayó por el esfuerzo excesivo y debió permanecer catorce días en el hospital” (KAFKA, 2017, p. 191); y dice mucho acerca del carácter representativo del escenario el hecho de que el hotel reciba el sugestivo nombre de *Occidental*. Todo en él subraya, en forma estridente, el desquiciado vértigo del estilo norteamericano: desde los encargos que lleva a cabo en la ciudad Therese en compañía de Karl, y que “debían ser realizados en todos los casos con la mayor premura” (KAFKA, 2017, p. 201), hasta la enloquecedora rutina de las ventanillas de informes, que contempla Karl no sin

admiración luego de haber sido despedido. Un método análogo es el que se aplica en la oficina del tío, que también exhibe los males del trabajo fordista; en estos términos se describe el tráfico de los empleados:

En medio de la sala había un tránsito continuo de personas que corrían de un lado a otro. Nadie saludaba; el saludo había sido abolido, y cada uno seguía los pasos del que lo precedía y miraba el suelo, sobre el que trataba de avanzar con la mayor rapidez posible, o atrapaba solo palabras o números sueltos de los papeles que sostenía en la mano y que flameaban en su carrera (KAFKA, 2017, p. 107).

Una visión temprana de esta iniquidad se halla ya en el puerto de Nueva York, cuyo tráfico intenso, incesante ofrece la imagen de un “movimiento sin fin, transferido desde el inquieto elemento a los desvalidos seres humanos y sus obras” (KAFKA, 2017, p. 79). Como una extensión del ajeteo de las olas se muestra, en las calles norteamericanas, el ajeteo del tránsito, que asume rasgos infernales durante la caminata hacia Ramses de Delamarche, Robinson y Karl, o cuando este último escapa del hotel. Los automóviles son, como el artefacto de ejecución de la colonia penitenciaria, *peculiares aparatos* cuya marcha incesante y desquiciada somete a los hombres, que se vuelven, como sucede regularmente en Kafka, apéndices de la maquinaria. Llamativo es que los hombres permanezcan invisibles en el interior de los automóviles:

como durante todo el día, los automóviles pasaban una y otra vez muy cerca uno de otro, como si fueran lanzados una y otra vez desde la lejanía en un número preciso y fueran aguardados en la misma cantidad en la otra lejanía. Durante todo el día, desde lo más temprano de la mañana, Karl no había visto detenerse ningún automóvil, no había visto descender a ningún pasajero (KAFKA, 2017, p. 169).

El mundo norteamericano es la exacerbación de la *ratio* capitalista, que en la novela adquiere dimensiones míticas. Emrich ha destacado con acierto que, en *El desaparecido*, el ser humano

no es el señor de su mundo laboral, sino que se encuentra “desvalidamente” expuesto a él, como, en tiempos arcaicos se hallaban expuestos los hombres a los poderes naturales de los “elementos”. El mundo industrial consume, sin presentirlo, el retorno a la prehistoria arcaica, de la que se había elevado la humanidad, a través de un laborioso desarrollo milenario, formándose para la autodeterminación libre e individual, de modo similar a como el yo libre e individual retrocede, en Kafka, hasta el animal prehumano-arcaico-mítico. (EMRICH, 1965, p. 227)

La deshumanización moderna es caracterizada por Kafka “como una recaída en el mundo arcaico, propio de la humanidad temprana; de las hordas colectivas, de los atavismos mítico-animales y del retorno monótonamente circular de lo siempre idéntico, en el que toda historia, toda conciencia temporal individual y toda responsabilidad personal se encuentran extinguidas” (EMRICH, 1965, p. 227 y s). En

la medida en que América es la radicalización hasta el paroxismo de la “nueva ley”, puede entenderse que en ella se arroguen plenos poderes las figuras intermedias; la irracionalidad de la *ratio* se muestra aquí en la proliferación de instancias mediadoras que impiden toda comunicación efectiva. Es sugestivo que la empresa del tío, de manera representativa, no se aboque a la producción de bienes ni a la venta directa de estos, sino a infinitas tareas de mediación:

Era una especie de negocio de comisión y expedición, como no era posible quizás encontrarlo en Europa, hasta donde podía recordarlo Karl. Su negocio consistía, en efecto, en un comercio intermediario que no llevaba, sin embargo, las mercancías, por ejemplo, desde los productores a los consumidores o quizás a los comerciantes, sino que facilitaba el tráfico de todas las mercancías y materias primas para los grandes consorcios fabriles, y también entre estos. Era, pues, un negocio que comprendía la compra, el depósito, el transporte y la venta en un volumen gigantesco, y que debía mantener conexiones telefónicas y telegráficas muy precisas y constantes con los clientes. (KAFKA, 2017, p. 106)

Figuras representativas del nuevo orden, en cuanto mediadores por excelencia entre el adentro y el afuera, entre la pertenencia a una institución determinada y la expulsión o exclusión de esta, son, en Kafka, los guardianes y porteros. El más conocido de ellos es el guardián (*Türhüter*) que recibe al hombre de campo ante las puertas de la ley en la parábola incluida en *El proceso*, así como este guardián posee, a ojos del campesino, dimensiones gigantescas, pero a la vez asevera, a propósito de los siguientes guardianes, que “cada uno más poderoso que el anterior. Ya la visión del tercero no puedo ni siquiera yo tolerarla” (KAFKA, 2006 p. 237), así también los mediadores americanos son vistos, por sus inferiores directos, como colosos míticos, en cuyas manos (y no en las de las autoridades más altas) reside la suma del poder. A esta especie de presuntos gigantes pertenecen personajes que, en diversos ámbitos, expulsan o retienen a Karl en contra de su voluntad. Así sucede con el señor Green, quien, en una tarea típica de mediador, es el encargado de poner en manos de Karl el mensaje por el que este queda para siempre desterrado de la casa del tío, y que en el momento de entregar la carta parece agigantarse hasta adquirir “unas dimensiones ya ridículas”, de modo que Karl “se planteó, a modo de broma, la pregunta de si él no habría devorado quizás al buen señor Pollunder” (KAFKA, 2017, p. 146). Pero en la novela nadie encarna tan cabalmente el papel de guardián como el portero del Hotel Occidental, quien también actúa en forma extremadamente despótica y literalmente *torturante* con sus inmediatos subordinados; al mismo tiempo, extrae un notorio placer de sus afanosas prácticas de tormento –no menos que el oficial de la colonia o el azotador de *El proceso*–. Es característico que, así como el oficial dice actuar en

nombre del antiguo comandante, y así como el azotador afirma haber sido designado por la ley para ejercer sus funciones, así también el portero Feodor alegue realizar sus prácticas de tortura en nombre de la dirección del hotel. Definitorio es, en estas figuras mediadoras, el placer que extraen de sus tormentos; de aquí que los torturadores suelen acompañar sus suplicios con ademanes eróticos que sugieren, a la vez que su papel de ejecutores de la ley, su posición de dominio respecto de los personajes femeninos. El hecho de que el portero atormente a Karl con un brazo mientras, con el otro, atrae provocativamente a Therese es tan representativo del trasfondo erótico que caracteriza al sadismo de los guardianes como la circunstancia de que el señor Green aproveche la misión, asignada por el tío Jakob, de entregarle la carta a Karl para tocar “a Klara con una intención evidente” (KAFKA, 2017, p. 120). Si la hegemonía de los mediadores es manifestación distintiva de la degradación del mundo moderno, es comprensible que en ellos se exprese de manera paroxística el impulso sádico, en el que veía Kafka una forma extrema de depravación de las relaciones humanas. En conversación con Janouch afirma el escritor que el marqués de Sade es “el auténtico patrono de nuestra época. [...] El marqués de Sade solo puede obtener la alegría de vivir a partir del sufrimiento del otro, así como el lujo de los ricos es pagado a través de la miseria de los pobres” (JANOUC, 1951, p. 78). Estos comentarios ofrecen un indicio del modo en que Kafka, influido por el pensamiento libertario, enjuiciaba el capitalismo: como un sistema que todo lo asimila y aniquila, como una suerte de Juggernaut que aplasta todo lo que se interpone en su camino; un sistema en el que, como dice Karl ya bien avanzada la novela, “todos aprovechan su poder e insultan al inferior” (KAFKA, 2017, p. 332). En referencia a una imagen de Georg Grosz en que el capitalismo aparece como un hombre obeso que permanece sentado sobre el dinero de los pobres, le comenta Kafka a Janouch:

El hombre obeso domina al hombre pobre en el marco de un sistema determinado. Pero él no es el sistema mismo. Ni siquiera es su dominador. Al contrario: el hombre obeso también lleva cadenas que no están representadas en la imagen. La imagen no está completa. De ahí que no esté bien. El capitalismo es un sistema de dependencias que van desde adentro hacia fuera, desde afuera hacia adentro, desde arriba hacia abajo y desde abajo hacia arriba. Todo es dependiente, todo está encadenado. El capitalismo es un estado del mundo y del alma. (JANOUC, 1951, p. 90)

Por efecto de la imposición de este universal sistema de dependencias, la vida queda, según Kafka, envilecida y banalizada: “Ya no hay arriba ni abajo; la vida se achata al nivel de mera existencia; no hay ningún drama, ninguna lucha, sino tan solo el consumo de material, decadencia” (JANOUC, 1951, p. 102). De esta depravación

general no están excluidas las mujeres, quienes, como se advierte en la novela, promueven relaciones sádicas con los personajes masculinos. Así, la seducción de Karl a manos de la criada Johanna muestra menos los rasgos de una relación amorosa que los de una violación; en la casa de Pollunder, Karl es sometido a la violencia sádica de Klara; en la pensión, Robinson experimenta una intensa humillación de parte de Brunelda, quien lo cautivarlo en la medida en que lo degrada.

Es preciso destacar la función que en la novela posee la praxis laboral –más concretamente: el *trabajo alienado*–; un mundo que conocía de cerca Kafka, quien, como secretario adjunto de una aseguradora de accidentes de trabajo, observó de cerca los efectos de la racionalización del proceso laboral. A propósito del sistema Taylor –es decir: de la segmentación del proceso de trabajo en unidades disociadas entre sí y cronometradas–, Kafka señala, en conversación con Janouch:

De ese modo no solo se humilla y degrada a la creación, sino ante todo al ser humano, que es parte integrante de aquella. Así, una vida taylorizada es una maldición espantosa, de la solo pueden derivarse hambre y miseria, en lugar de la riqueza y del beneficio deseados [...]. La línea de montaje de la vida lo lleva a uno hacia alguna parte, pero no se sabe cuál. Se es más cosa, objeto, que ser vivo. (JANOUC, 1951, p. 32)

El vértigo de los ámbitos de trabajo en la América kafkiana es la expresión exacerbada de un mundo taylorizado. El trabajo de los ascensoristas en el hotel ilustra los efectos que tiene la segmentación del proceso de trabajo, no solo sobre la existencia física, sino también sobre el “alma” de los trabajadores. Particularmente alienante es, para estos, el hecho de que la rutina segmentada no les permita acceder a la visión total tanto de los procesos de trabajo como de la maquinaria a la que se someten:

Decepcionado estaba Karl, ante todo, por el hecho de que un ascensorista solo tuviera algo que ver con la maquinaria del ascensor en la medida en que lo ponía en movimiento a través de una simple presión en el botón, mientras que, para las reparaciones del motor, se empleaba exclusivamente a los maquinistas del hotel, de modo que, por ejemplo, Giacomo, a pesar de su medio año de servicio en el ascensor, no había visto con sus propios ojos ni el motor en el sótano ni la maquinaria en el interior del ascensor, a pesar de que esto, como dijo expresamente, lo habría alegrado mucho. (KAFKA, 2017, p. 195)

El sentimiento de alienación que genera en el trabajador la imposibilidad de conocer la totalidad del proceso del que forma parte es, en Kafka, el correlato en la enajenación del individuo ante unas instituciones sociales y, en última instancia, ante un todo social cuya estructura y cuya función le resultan incomprensibles. La multiplicación de las mediaciones (en términos específicos: la creciente burocratización) en sociedades cada vez más complejas y estratificadas ha vuelto cada

vez más arduo, para la perspectiva individual, el acceso a una comprensión de la sociedad en su conjunto. Hasta allí ha hecho llegar sus influencias nocivas la *ratio* burguesa. Si el casi inalcanzable ideal es, en Kafka, el acceso inmediato a la verdad – que a menudo es comparada, por el escritor checo, con una luz muy intensa–, su inversión perfecta es un oscuro mundo infernal en el cual la multiplicación de los intermediarios logra, a la vez, dificultar el ingreso y fragmentar la visión total. Esta doble función puede verse en “Ante la ley”: a medida que el hombre del campo envejece, su voluntad va debilitándose junto con su vista; el hombre renuncia al deseo inicial de ingresar directamente a la ley para concentrarse en mediadores de inferior jerarquía. Con el paso de los años, ya ni siquiera quiere sobornar al primer guardián, sino tan solo a las pulgas que este lleva en el cuello de piel de su abrigo. La realidad se torna, para sus ojos, fragmentaria y oscura: “Finalmente, su vista se debilita, y ya no sabe si ha oscurecido realmente alrededor de él, o si solo lo engañan sus ojos. Pero ahora reconoce, en la oscuridad, un destello que emerge, inextinguible, de la puerta de la ley” (KAFKA, 2006, p. 238). El destello de la ley es indicio de esperanza: la esperanza de que, más allá de la realidad fragmentada por la *ratio*, persista en los hombres la intuición de la verdad, de la razón plena y emancipadora. En términos de Kafka: si, en su intrincada e inabarcable fragmentación, la muralla china es cifra de la confusión humana, es preciso mantener viva la memoria del abandonado ideal de edificar la torre celestial.

La Norteamérica de Kafka funciona como un estado más agudo en un proceso de modernización que el escritor checo juzgaba de manera crítica. De esto no habría que inferir que la configuración del nuevo mundo es simple y unívoca. Hay en él, como señala Manfred Engel, trazos que parecen indicar una superación de las ignominias que Karl debió padecer en Europa. Por un lado, porque en el continente nuevo no tienen validez las convenciones morales del viejo: para un país en el que no rigen los estrictos códigos europeos, una “falta” como aquella que derivó en la expulsión del hogar carece de importancia, según explica el tío Jakob; y la relación prematrimonial entre Klara y Mack, para asombro de Karl, es en América algo sencillamente aceptado. Por otro lado, porque no hay en América una estructura social fija como la que existía en Europa: el ascenso social, corporeizado de manera paroxística por el tío Jakob, viene a ilustrar esta diferencia específica. Para insertarse en esta realidad en principio dinámica y móvil es preciso pagar, sin embargo, un costo elevado, que incluye, ante todo, practicar y aun internalizar una severa autodisciplina; el modelo de yo favorecido

por la sociedad norteamericana es el de un yo “blindado” (Musil) ante las asechanzas del anárquico caos de lo elemental e instintivo. Para escalar posiciones en América, es necesario convertirse en lo que Sokel denomina un *yo concentrado*, es decir: en un sujeto dedicado íntegramente a la consecución de sus propósitos y empeñado a sacrificar en una medida extrema la satisfacción de los deseos instintivos; la novela ofrece toda una variedad de ejemplos de semejante concentración, ya sea exitosos (la encargada de cocina, el jefe de mozos; del modo más exacerbado, el tío Jakob) o malogrados. Entre estos últimos se encuentra el estudiante que vive en el cuarto contiguo al de Brunelda y que, empeñado en dividir su vida entre el estudio y el trabajo, ha decidido simplemente renunciar a dormir. El estudiante se muestra decidido a continuar aplicando sus métodos aun cuando estos no le reporten otro beneficio que el de seguir perteneciendo a la compañía como vendedor de la más baja categoría. Contraparte necesaria de este concepto despótico de la disciplina es un caos elemental que a cada momento puede estallar de manera violenta, y en cuya base se halla una energía o, mejor aún, una voluntad de poder que se manifiesta de manera intensa, más allá de la diversidad de sus expresiones, en todos los personajes que ejercen el poder: ya sea en la autoridad medida del tío y del jefe de mozos, ya en la violencia material descontrolada del portero principal, ya en la sexualidad agresiva de Klara y Brunelda. La manifestación política a la que asiste Karl desde el balcón de Brunelda es acaso la expresión más desmesurada de estas potencias elementales que, sustraídas a cualquier orden o medida, amenazan con una recaída brutal en el caos. Esta erupción volcánica de lo elemental, que es, como dijimos, la necesaria contraparte de la *ratio* y de la autodisciplina convertida en un fin en sí mismo, concede, como sostiene Engel,

a la América “ultramoderna” de Kafka curiosos rasgos arcaicos. La novela los explica implícitamente por el hecho de que, en América, las energías vitales quedan en cierto modo liberadas y descubiertas como si estuvieran bañadas “en una luz solar que súbitamente se hubiera vuelto más intensa”; energías que el código europeo intenta, por un lado, camuflar, pero también, por el otro mantener, aunque de manera insuficiente, dentro de ciertos límites. (ENGEL, 2010, p. 186)

Situado entre la América a la que querría integrarse y la Europa que acaba de abandonar, Karl experimenta la escisión entre, por un lado, el empeño en convertirse en un norteamericano –es decir: un yo concentrado– y satisfacer, de ese modo, los deseos del tío, y, por otro, el deseo de formarse como artista, lo que representa una elección totalmente incongruente con el *american way of life*, tal como se halla representado en la novela. A este cabría aplicar la máxima formulada por Karl al leer la convocatoria para el Gran Teatro de Oklahoma: “Nadie quería convertirse en artista,

pero seguramente todos querían ser pagados por su trabajo” (KAFKA, 2017, p. 334). La pasión por la música está siempre ligada en Karl con la nostalgia del terruño; ejemplo de esto es la canción que recurrentemente toca en el piano: una “vieja canción soldadesca de su patria, que se cantan unos a otros los soldados de ventana a ventana cuando, por la noche, se acuestan en las ventanas de los cuarteles y dirigen sus miradas a la plaza sombría” (KAFKA, 2017, p. 102). Representativo del desafiante optimismo inicial es que, en los primeros tiempos, esperara “mucho de su ejecución de piano” y no se avergonzara “ante la posibilidad de influir inmediatamente en sus circunstancias en América a través de la ejecución del piano” (KAFKA, 2017, p. 102). Prueba de la falta de fe en su destino de artista es el escepticismo en el que se hunde Karl al percibir la desproporción entre su afán de influencia y la inmensidad de la inabarcable América, de la que solo puede percibir inconexos fragmentos: “pero entonces miraba a la calle, y veía que esta permanecía invariable y solo era un pequeño fragmento de un gran circuito que no era posible retener por sí mismo sin conocer todas las fuerzas que obraban en torno” (KAFKA, 2017, p. 102). Es característico que Jakob muestre poca aprobación por los ejercicios de piano de su sobrino, como también por cualquier desviación de este hacia actividades placenteras o contemplativas. Sobre esta base quería impedir la visita de Karl a casa de Pollunder, que a sus ojos significaría un inadmisibles relajamiento de la disciplina. De ahí que la desobediencia de Karl acarree la decisión del tío de impedirle para siempre todo vínculo futuro con él: hombre de principios, enemigo de todo lo espontáneo e instintivo, Jakob no podía tolerar que Karl cediera ante el canto de sirenas del placer –encarnado en Klara, la verdadera razón para que el joven anhele viajar a casa de Pollunder– antes de haber blindado su yo mediante la disciplina; lo que equivale a decir, en el fondo: antes de haberse inmunizado frente a cualquier disfrute considerado improductivo. Testimonio de la duplicidad interna a Karl es que alterne en este el deseo de convertirse en artista con la aspiración a ser ingeniero; es decir: que fluctúe entre la dedicación a una tarea personalmente gratificante, pero improductiva desde la perspectiva pragmatista de América, y la elección de una carrera eminentemente práctica que le permita adaptarse sin reservas a las condiciones del nuevo mundo. Aún en las páginas finales de la novela, durante la admisión en el Gran Teatro de Oklahoma, vacila Karl sobre si debería incorporarse a él para convertirse en artista o en ingeniero; y un indicio de que prevalece en él la adaptación al principio de realidad es el hecho de que termine privilegiando la segunda opción, a pesar de que, al llegar, había

mostrado una destreza para la ejecución musical que contrastaba con la impericia de las mujeres que, ataviadas como ángeles, hacían sonar estridentemente sus trompetas. No bien llega al hipódromo en el que se deciden las admisiones, Karl deplora el maltrato que las mujeres infligen a sus instrumentos y, con la trompeta de Fanny, comienza él mismo a tocar

con toda energía una canción que había escuchado una vez en una taberna en el algún sitio. Se sentía feliz [...] de poder tocar la trompeta favorecido por encima de todos [...]. Muchas mujeres dejaron de tocar y se pusieron a escuchar; cuando él súbitamente se detuvo, apenas si la mitad de las trompetas estaban en actividad, solo poco a poco volvió a producirse el ruido a pleno. (KAFKA, 2017, p. 338)

Ante la hábil ejecución de Karl, Fanny exclama “Eres un artista” y lo insta a pedir trabajo como trompetista; pero en Karl –tanto como en Kafka– prevalece siempre un sentimiento de inseguridad acerca de su propio talento artístico; un talento que, por otra parte, encuentra incompatible con las condiciones de vida dominantes.

La alternancia entre la vocación artística y la profesión burguesa se superpone con la antítesis entre el terruño y europeo y el país de acogida, ante los cuales también mantiene Karl una posición ambivalente. Esto se advierte con intensidad en el primer capítulo, “El fogonero”, el único con el que Kafka estaba plenamente satisfecho y que accedió a publicar en vida.¹³ En él se exponen las circunstancias del arribo de Karl a América, sus vanas tentativas para defender al fogonero –presuntamente hostigado por el jefe de máquinas Schubal– y el inesperado encuentro con el tío Jakob. La disposición de Karl, a lo largo del episodio, oscila entre un anhelo regresivo, nostálgico de retornar al interior del barco, que representa su lazo de unión con el terruño abandonado, y la determinación de desembarcar en América e incorporarse en el mundo nuevo. Los personajes en los que se objetivan estos dos impulsos son, respectivamente, el fogonero y el tío; uno y otro encarnan dos formas de subjetividad que aparecen frecuentemente enfrentadas en la obra de Kafka. Sokel ha demostrado que esta se encuentra atravesada por el enfrentamiento entre dos tipos humanos: por un lado, una existencia en la que se encarnan el éxito económico o social, la confianza en las propias capacidades y la relación positiva con las mujeres (existencia que, como anticipamos, Sokel denomina *fachada*); por otro, un modo de vida antigregario, ascético, en el que convergen la falta de fe en las propias condiciones, la soltería y la carencia de reconocimiento social, configurando conjuntamente lo que Sokel designa

¹³ Nuestro análisis del capítulo se apoya en parte en la exégesis de Sokel (1983, p. 347 y ss.)

como *yo puro*. En la célebre “Carta al padre” se encuentran perfiladas de manera nítida estos dos modelos en las figuras del hijo y del padre; Hermann Kafka emerge como la encarnación de la voluntad de poder, o –en los términos empleados en la “Carta”– de una “voluntad de vida, comercio y conquista”; en el padre coinciden, pues: “vigor, salud, apetito, voz potente, talento oratorio, contentamiento consigo mismo, supremacía frente al mundo, perseverancia, presencia de ánimo, conocimiento de los hombres” (KAFKA, 1994, v. 7, p. 12). Bajo el influjo del padre, Kafka fue tornándose “inconstante, inseguro” (KAFKA, 1994, v. 7, p. 24); se convirtió en “un niño malhumorado, distraído, desobediente, siempre en búsqueda de una huida, generalmente interior” (KAFKA, 1994, v. 7, p. 25). Los resultados de la educación paterna fueron “la debilidad, la falta de confianza en sí mismo, el sentimiento de culpa” (KAFKA, 1994, v. 7, p. 52). En el capítulo inicial de *El desaparecido*, el yo puro y la fachada están representados, pues, de manera extremada por el fogonero y el tío; ambos demarcan el espacio de alternativas dentro del cual debe tomar Karl las decisiones que han de determinar su vida futura. Es sugestivo que el encuentro con el fogonero se vincule con el deseo de Karl de retornar al interior del barco para recuperar un objeto olvidado, y que este objeto sea precisamente un paraguas, la expresión simbólica del deseo de Karl de encontrar un amparo eficaz ante las amenazas de lo desconocido. Un resguardo tal lo halla en la habitación del fogonero, sobre cuya cama consigue reposar un instante; como sostiene Sokel:

Karl se siente como en casa en la cama del fogonero. La nacionalidad alemana que comparten subraya el contenido de recuerdos que la figura del fogonero posee para Karl. [...] No solo la patria común une a ambos, sino también la común condición de marginales. Karl fue expulsado, el fogonero es oprimido y, por cierto, justamente a causa de su nacionalidad y de su terruño, que hace que Karl le cobre afecto. Ambos son marginales en el barco y en el mundo, están aislados y son despreciados. (SOKEL, 1983, p. 347 y s)

La unión de “fidelidad al pasado y al origen por un lado, marginalidad y postergación por otro” son “el rasgo distintivo del yo puro” (SOKEL, 1983, p. 348). Propio de este último es una tendencia a la autocompasión y a la queja por la marcha del mundo, que no se desarrolla en concordancia con sus propios deseos; solo que las raíces para el descontento –como se advierte en las lamentaciones del fogonero por el maltrato que sufre en el barco– son subjetivas. Las desventajas y riesgos distintivos del yo puro dependen de su reclusión en la propia interioridad y en la incapacidad para establecer una mediación satisfactoria con el mundo externo; de ahí las dificultades para la comunicación y la falta de eficacia persuasiva que comparten exponentes tan típicos del yo puro como el autor de la carta, el Gregor Samsa devenido

en monstruo de “La metamorfosis”, el oficial de la colonia y el fogonero. Caracterizan, asimismo, a este último –como en general al yo puro– “lo laberíntico, enrevesado y amorfo. Antes de que este elemento se manifieste en el enrevesado discurso del fogonero, aparece en su localización espacial dentro de la narración. Karl encuentra al fogonero en la medida en que se ha extraviado en el laberinto del interior del barco” (SOKEL, 1983, p. 349). El interior en el que se halla confinado el fogonero –su camarote– se presenta como un ámbito oscuro en el que se destaca, como elemento esencial la cama; recordando lo ya dicho a propósito del hombre del campo en la parábola “Ante la ley” podemos concluir que *oscuridad* y *reposo* son dos atributos característicos del yo puro. En este recinto halla momentáneamente Karl un lugar ameno: el efecto inquietante “de encontrarse sobre el suelo inseguro de un barco, junto a la costa de un continente desconocido” queda conjurado a partir del instante en que Karl se siente “como en casa allí, sobre la cama del fogonero” (KAFKA, 2017, p. 69). El fogonero es la exacerbación de una serie de rasgos presentes en el propio Rossmann y que, por ende, lo aproximan al modelo del yo puro: marginalidad, carencia de poder, falta de concentración, olvido; y es precisamente a partir de un olvido –el del paraguas– que tiene lugar el encuentro con el fogonero, así como la permanencia en el camarote de este derivará en otro olvido: el de la valija abandonada en cubierta. Pero existen también en Karl cualidades diversas, que lo emparentan con el modelo de la fachada, cuyo representante por excelencia es, según vimos, el tío Jakob. De ahí que, oponiéndose al ánimo resignado de su nuevo amigo, Karl lo acompañe, con vistas a defender su causa, a la oficina de capitán. Esta es el espacio típico de la fachada: moderna y luminosa, provista de amplias ventanas, se diferencia de la claustrofóbica oscuridad del camarote del fogonero en la misma medida en que, en *El proceso*, el despacho de Josef K. en el banco se opondrá a las oscuras, anticuadas y herméticas dependencias del tribunal. Si el camarote era el lugar del repliegue y la resignación, la oficina del capitán es el escenario en el que se toman las decisiones y en el que, significativamente, tiene lugar el encuentro con el tío. Los empeños de Karl para defender al fogonero y conquistar la adhesión del capitán son un intento para hermanar los dos mundos inconciliables. Es revelador que, a medida que va desplegando su talento oratorio, no logre Karl hacer avances en la defensa de la causa del fogonero, sino alienarse de este; la acción volcada hacia el mundo externo hace que el joven se sienta cada vez más alejado del resignado repliegue en la interioridad; en la oficina del capitán, Karl siente una confianza en sí mismo que lo arrima al mundo

arrogante de las fachadas: “Karl, por cierto, se sentía tan fuerte y en pleno juicio como quizás nunca lo había estado en casa. ¡Si sus padres pudieran verlo, si pudieran ver cómo luchaba por el bien en un país extraño, ante personalidades distinguidas!; ¡y, aunque aún no había conquistado la victoria, cómo al menos se mostraba plenamente preparado para la última conquista!” (KAFKA, 2017, p. 83). Esta confianza en sí mismo hace que Karl termine pagando un elevado precio con vistas a adaptarse a la sociedad vigente; en este caso: para ingresar a América de la mano del exitoso y respetado tío Jakob. El precio es sacrificar la pureza moral que lo había llevado, justamente, a defender al fogonero; en palabras de Sokel:

El instinto de autoconservación depende, en la obra de Kafka, de la capacidad para sustraerse al puro subjetivismo, ajustarse a los otros y adaptarse a ellos. La paradoja en torno a la cual gira la obra de Kafka es que, en función de la autoconservación, es preciso renunciar a la pureza y soberanía del yo. Esto se le hace claro a Karl Rossmann en la soleada cubierta del transatlántico, antes de que pueda pisar tierra en América. Tiene que sacrificar al preferido de su corazón, al fogonero, para poder dirigirse a tierra con el tío. (SOKEL, 1983, p. 355)

Senador, floreciente hombre de negocios, *self-made man*, Jakob es la encarnación de la fachada; eficazmente adaptado al código norteamericano, ha roto toda relación con su familia y querría inducir a su sobrino a asumir la misma actitud. De lograr una plena ruptura con su pasado, Karl habría podido renunciar a toda esa dimensión de su carácter que lo vincula con el yo puro; el problema es que no logra deshacerse de esa faceta de su personalidad, así como no podría convertirse íntegramente en yo puro identificándose con aquellos caracteres que –como el fogonero o Robinson– corporeizan ese modelo. El destino de Karl, como el del estudiante, pone al descubierto el cariz siniestro de la adaptación a los códigos norteamericanos: la “nueva ley” demanda la conformación de un yo perfectamente concentrado y orientado de manera exclusiva a la autoconservación y la adaptación a las normas vigentes. Pero los esfuerzos invertidos no proporcionan recompensas capaces de compensar los ingentes sacrificios: el destino del estudiante muestra que los sacrificios necesarios para constituirse en un yo concentrado pueden continuarse *ad infinitum* sin que se consigan los beneficios esperados. Algo de este orden ocurre con el destino americano de Karl: el sacrificio del fogonero al final del primer capítulo y la unión con el tío, así como la conversión en un ascensorista ejemplar en el Hotel Occidental –capaz de cumplir irreprochablemente con sus deberes y renunciar a todos los placeres que se permiten sus colegas–, son desvelos que no rinden dividendo alguno.

Esperamos que a partir del análisis anterior pueda concluirse cuán lejos estaba

Kafka de la imagen del escritor alejado del mundo, paralizado en la desesperación frente a una realidad cuyos fundamentos no se atreve a indagar. Lejos de ello, el escritor checo se dedicó a investigar con ejemplar minucia los principios mismos de la Modernidad capitalista, y buscó iluminar, por medio de su obra, los fundamentos de esta, con un poder de generalización y una profundidad de crítica totalmente ejemplares. Existe, pues, una “leyenda Kafka” que necesita ser revisada y desarticulada por la teoría estética marxista; existe, al mismo tiempo, una necesidad imperiosa de rescatar a Kafka de lo que buena parte de la tradición crítica ha hecho con él. Lukács escribió que el gran realista “puede reaccionar negativamente en el plano político, moral, etc., frente a muchos fenómenos de su época y frente a la evolución histórica; pero, en un sentido determinado, está enamorado de la realidad, considera siempre a esta con los ojos de un enamorado, aunque, eventualmente, escandalizado o indignado” (LUKÁCS, 2003a, p. 44). Es nuestro parecer que estas palabras definen cabalmente la misión que cumplió Kafka como escritor; vemos en su obra un odio expreso a la barbarie capitalista y el convencimiento de la necesidad de ir más allá de él, aunque sus narraciones no encierren indicaciones “prácticas” sobre las vías para ir más allá del mundo burgués. Volvemos a plantear aquí lo que dijimos a propósito de Anders: ¿es esa acaso la función del escritor? En *Contra el realismo mal entendido*, Lukács propone como “punto arquimédico” para la actualidad en términos subjetivos, “no considerar ya la realidad como caos, sino reconocer en ella sus legalidades, sus tendencias de desarrollo, el papel del ser humano en ellas” (LUKÁCS, 1958, p. 77), y nos preguntamos tan solo si no es eso precisamente lo que hizo Kafka en su narrativa. Es cierto que, en esta, la explicación pormenorizada del mundo burocratizado y cosificado solo admite la irrupción de señales débiles, incipientes –aunque inequívocas– de un mundo mejor y distinto, que en cuanto tales asumen matices utópicos; pero entonces recordamos la observación de Lukács: “Es llamativo que, en Goethe y Balzac, en Stendhal y Tolstoi, la perspectiva esté siempre más o menos embebida de elementos utópicos” (LUKÁCS, 1958, p. 67). Kafka ha conseguido configurar un realismo profundo y –nos atrevemos a decir– *necesario* para la comprensión de la Modernidad, y esta es una verdad que Günther Anders y György Lukács, en sus brillantes análisis, solo parcialmente han logrado percibir.

Referencias bibliográficas

- ANDERS, Günther. *Ketzereien*. Múnich: Beck, 1982.
_____. *Tagebücher und Gedichte*. Múnich: Beck, 1985.

- _____. *Die Antiquiertheit des Menschen*. 7. ed. 2 v. Múnich: Beck, 1992, v. 1.
- _____. *Über philosophische Diktion und das Problem der Popularisierung*. Göttingen: Wahlstein, 1992.
- _____. *Mensch ohne Welt*. Schriften zur Kunst und Literatur. 2. ed. Múnich: Beck, 1993.
- EMRICH, Wilhelm. *Franz Kafka*. Frankfurt/M, Bonn: Athenäum, 1965.
- ENGEL, Manfred. "Der Verschollene". En: ENGEL, Manfred; AUEROCHS, Bernd (Ed.). *Kafka Handbuch*. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2010, p. 175-191.
- FISCHER, Ernst. "Franz Kafka". En: _____. *Von Grillparzer zu Kafka*. Sechs Essays. Viena: Die Buchgemeinde, 1962, p. 279-328.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *De mi vida*. Poesía y verdad. Trad. Rafael Cansinos-Assens. México: Porrúa, 1985.
- _____. *Narrativa*. Trad. M. Siguan y E. Aznar, M. Salmerón y E. Cortés. Introd., ed. y notas M. Siguan. Madrid: Biblioteca de Literatura Universal, 2006.
- JANOUGH, Gustav. *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt/M: Fischer, 1951.
- KAFKA, Franz. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden* v. 6. Frankfurt/M.: Fischer, 1994.
- _____. *El proceso*. Versión original. Trad., introd. y notas Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- _____. *El desaparecido* (América). Ed., trad. y notas Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2017.
- KONDER, Leandro; COUTINHO, Carlos Nelson. "Correspondência com Georg Lukács". En: PINASSI, María Orlanda; LESSA, Sérgio (Comp.) *Lukács e a atualidade do marxismo*. San Pablo: Boitempo, 2002, p. 133-155.
- KRACAUER, Siegfried. "La biografía como arte neoburgués". En: _____. *Estética sin territorio*. Ed. y trad. Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006, p. 309-315.
- _____. *Historia*. Las últimas cosas antes de las últimas. Introd. Miguel Vedda. Trad. María Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, rêveur insoumis*. París: Stock, 2004.
- LUKÁCS, György. *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburgo: Claasen, 1958.
- _____. *El alma y las formas / Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- _____. "Briefwechsel zwischen Günther Anders und Georg Lukács 1964-1971". En: BENSELER, Frank; JUNG, Werner. *Lukács-Jahrbuch 1997*. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Berna: Peter Lang, 1997, p. 47-71.
- _____. *Was ist das Neue in der Kunst?* (1939-1940?). En: BENSELER, Frank; JUNG, Werner (Ed.). *Lukács 2003*. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bielefeld: Aisthesis, 2003a, p. 11-102.
- _____. "Entrevista: En casa, con György Lukács". En: _____. *Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía*. Introd., trad. y notas Antonino Infranca y Miguel Vedda. Buenos Aires: Herramienta, 2003b, p. 113-124.
- _____. "Más allá de Stalin". Trad. de Miguel Vedda. En: _____. *Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía*. Introd., trad. y notas Antonino Infranca y Miguel Vedda. Buenos Aires: Herramienta, 2003c, p. 125-132.

- _____. "Marx y Goethe". Trad. Miguel Vedda. En: INFRANCA, Antonino; VEDDA, Miguel (Comp.). *György Lukács. Ética, estética y ontología*. Buenos Aires: Colihue, 2007, p. 53-61.
- MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze 3*. Frankfurt/M: Fischer, 1990.
- RADDATZ, Fritz. "Brecht konnte mich nicht riechen. Gespräch mit Günther Anders". En: _____. *ZEIT-Gespräche 3*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986, p. 7-30.
- SOBEL, Walter. *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst* Frankfurt/M: Fischer, 1983.

Como citar:

VEDDA, Miguel. Hacia un realismo bien entendido: György Lukács y Günther Anders como intérpretes de Kafka. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 268-309, mar. 2022.