

Elisa Pilar Martínez Salazar

La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)

Departamento
Filología Española

Director/es
ROMERO TOBAR, LEONARDO
CALVO CARILLA, JOSE LUIS

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE FRANZ KAFKA
EN ESPAÑA (1925-1965)

Autor

Elisa Pilar Martínez Salazar

Director/es

ROMERO TOBAR, LEONARDO
CALVO CARILLA, JOSE LUIS

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Filología Española

2019

Tesis Doctoral

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE FRANZ KAFKA EN ESPAÑA (1925-1965)

ELISA MARTÍNEZ SALAZAR

Directores

LEONARDO ROMERO TOBAR

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA

2019



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza



Departamento de
Filología Española
Universidad Zaragoza

Tesis Doctoral

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE FRANZ KAFKA EN ESPAÑA (1925-1965)

Autora

ELISA MARTÍNEZ SALAZAR

Directores

LEONARDO ROMERO TOBAR
JOSÉ LUIS CALVO CARILLA

Universidad de Zaragoza, 2019



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza



Departamento de
Filología Española
Universidad Zaragoza

*A la memoria
de Felipe Tejero,
que no pudo ver finalizada
esta tesis doctoral.*

*Y a todas las mujeres de mi familia
(y de fuera de ella)
que no tuvieron la oportunidad de desarrollarse
intelectual y profesionalmente
por el simple hecho de ser mujeres.*

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
ABSTRACT	3
INTRODUCCIÓN.....	5
Marco metodológico y conceptual	7
Kafka en España: estado de la cuestión	13
Acotación cronológica (1925-1965): sentando las bases de la recepción española de Kafka.....	34
Otras advertencias preliminares	38
Lo kafkiano.....	38
Los títulos de las obras y su traducción.....	40
Agradecimientos.....	43
1. KAFKA, ESCRITOR UNIVERSAL	45
1. 1. Dimensión universal y tendencias interpretativas	47
Luces y sombras de Max Brod	49
Hacia el Kafka universal	53
Los avatares de lo kafkiano	58
El mensaje de Kafka	60
Desmontando a Kafka	69
Del pretexto al texto.....	71
Del sentido único al problema del sentido.....	74
El siglo de Kafka	79
1. 2. ¿Por qué Franz Kafka?	84
Kafka, estrella del pop.....	84
Circunstancias de la recepción	88
Características de su obra	94
La tradición en Kafka	97
Arquetipos de la modernidad	103
Ante el umbral: la estética kafkiana.....	110
«Un médico rural».....	123

2. LA RECEPCIÓN EDITORIAL Y CRÍTICA DE FRANZ KAFKA EN ESPAÑA (1925-1965): UN VIAJE DE IDA Y VUELTA	127
2.1. Etapas de la recepción editorial y crítica de Kafka en España	129
2.2. Los inicios pioneros: de las primeras traducciones a la Guerra Civil.....	134
2.3. Mientras el mundo hablaba de Kafka: la recepción de Kafka en España durante el franquismo (1940-1965)	160
Años cuarenta: del Kafka fantástico al Kafka existencial	160
Años de profundización: la década del cincuenta.....	172
Kafka en historias literarias y obras de referencia publicadas en España.....	197
Kafka sobre las tablas: la recepción kafkiana en el ámbito teatral español.....	204
Años sesenta: la canonización	220
Más allá de 1965	256
2.4. Kafka transoceánico: las relaciones entre Hispanoamérica y la recepción española de Kafka.....	263
Traducciones y ediciones argentinas	266
Españoles en América.....	288
Contexto: la recepción crítica de Kafka en Hispanoamérica.....	288
Las revistas del exilio	322
El círculo kafkiano de Buenos Aires.....	328
Kafka según Zambrano: la lucidez trágica de la miseria humana.....	340
3. LA RECEPCIÓN PRODUCTIVA DE LA OBRA DE FRANZ KAFKA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA (1925- 1965).....	345
3. 1. Escribir después de Kafka.....	347
3. 2. Lecturas productivas de Kafka en España (1925-1965).....	358
Las primeras conexiones literarias con Kafka	358
Lecturas kafkianas desde el exilio	362
• Ramón J. Sender	366
• Fernando Arrabal	369
Kafka en la posguerra española.....	380
De lo existencial a lo social.....	383
• El Kafka existencial y metafísico	386
• Entre lo significativo y lo experimental: el absurdo kafkiano	399
- El postismo	405
- Un paréntesis teatral: Carlos Muñiz, heredero del expresionismo kafkiano.....	430
• Kafka en el grupo del medio siglo.....	451

Los años sesenta: Kafka como referencia de culto en un tiempo de renovación.....	460
• Manuel Derqui, un epígono kafkiano.....	465
• Luis Martín-Santos: las deudas kafkianas de <i>Tiempo de silencio</i> (1962).....	480
• Juan Benet, apuntando a lo irresoluble	486
• La continuidad del Kafka experimental	488
3.3. Dos modelos de recepción productiva de Kafka en España.....	495
Vertientes y evolución de la recepción productiva de Kafka.....	495
Del poder y la nada: Francisco Ayala y Franz Kafka.....	499
Francisco Ayala, lector.....	499
Ayala en el contexto de la recepción y difusión de la narrativa kafkiana	501
La concepción ayaliana de Kafka	515
La presencia de lo kafkiano en la narrativa de Francisco Ayala	522
Dos hachas que rompen nuestra mar congelada: las narrativas de Francisco Ayala y Franz Kafka	571
Carmen Martín Gaité: lo kafkiano filtrado por las brechas en la costumbre.....	574
Las brechas en la costumbre	574
La inmersión en las aguas kafkianas de <i>El balneario</i>	577
Cuando Kafka duerme en el cuarto de atrás	590
Las ataduras kafkianas de la mujer española.....	604
Kafka, lo extraño y lo fantástico en otras narraciones de Carmen Martín Gaité	615
Kafka en los géneros ensayísticos y en los <i>Cuadernos de todo</i> de Carmen Martín Gaité	639
Los hilos kafkianos del telar narrativo de Carmen Martín Gaité	651
4. LA INTRODUCCIÓN Y ASIMILACIÓN DE KAFKA EN ESPAÑA: RECAPITULACIÓN.....	659
4. 1. La recepción de Kafka en España en su contexto internacional.....	661
4. 2. La recepción productiva de Kafka en España	676
CONCLUSIONES.....	683
DIE REZEPTION DER WERKE KAFKAS IN SPANIEN (1925-1965).....	689
Die Kafka-Rezeption in Spanien im internationalen Kontext	691
Schlussfolgerungen	706
BIBLIOGRAFÍA.....	709
Traducciones de Kafka en España y en español hasta 1965	711
Bibliografía española sobre Kafka hasta 1965.....	714

Ensayos	714
Crónicas teatrales, cinematográficas y políticas	717
Ensayos publicados en Hispanoamérica	718
Bibliografía citada	720

RESUMEN

La presente investigación traza los itinerarios de la incorporación de la obra de Franz Kafka a la vida cultural española, desde su primera presencia en España, en la década del veinte, hasta el momento de su definitiva canonización y asimilación, en los años sesenta. Partiendo de los presupuestos de la teoría de la recepción, se combinan metodológicamente la pesquisa positivista, la contextualización sociohistórica, la crítica y teoría literarias y el razonamiento reflexivo.

Se ha estructurado el análisis de la difusión española de Kafka en dos ámbitos: su recepción editorial, crítica y cultural, por un lado, y su recepción productiva, esto es, su adopción creativa en la literatura española, por otro. Previamente, se presentan unas consideraciones en torno a la universalidad de Kafka y el fenómeno de su universalización, imprescindibles para contextualizar el caso español.

La primera parte de la tesis doctoral ofrece ese marco internacional y se interroga por los motivos, internos y externos, que posibilitaron la canonización universal de Kafka. Esta indagación conduce a la presentación de un concepto estético de lo kafkiano —la *estética del umbral* o del *devenir no consumado*— que trasciende su caracterización a través de tópicos y sirve de instrumento a la hora de acometer análisis comparados.

El segundo bloque recorre el proceso histórico de la recepción editorial, crítica y cultural de Kafka en España. Por un lado, se revisan las traducciones de sus obras aparecidas en revistas o libros. Por otro, se analizan los rasgos y evolución de su recepción crítica, es decir, de las reacciones valorativas que fueron apareciendo en forma de reseñas y ensayos. En este apartado, no se elude la mirada a los estudios de procedencia extranjera publicados en España ni a la aparición de Kafka en obras de referencia y manuales de historia literaria, como indicador de su proceso de canonización. En tercer lugar, se contempla en este capítulo la progresiva asimilación de Kafka por parte del ámbito periodístico y de los sectores teatral y cinematográfico. Para cerrar esta sección, se explora la divulgación de Kafka en Hispanoamérica y sus vínculos con España, especialmente durante la amplia fase de generalización de su fama entre los años treinta y cincuenta, con Argentina como centro fundamental de dicha

expansión. Este análisis ha permitido reconstruir la historia receptiva de Kafka por parte de intelectuales españoles emigrados y exiliados al otro lado del Atlántico.

La tercera y última parte de esta tesis doctoral está dedicada a la recepción productiva de Kafka en España, es decir, a su asimilación dentro de la literatura española. A partir de la puesta al día del estado de la cuestión en torno a este tema, se propone una lectura diacrónica de los modos creativos de aprehensión de lo kafkiano durante el periodo analizado. Por último, se ofrecen dos análisis comparados pormenorizados entre la literatura kafkiana y la obra completa de sendos escritores españoles, seleccionados como ejemplos paradigmáticos de la recepción de Kafka, desde el exilio y desde España, respectivamente: Francisco Ayala y Carmen Martín Gaité. Para ello, se ha tenido en cuenta de qué modo y en qué medida integra cada uno de ellos sus lecturas de Kafka dentro de su propio universo literario.

Como resultado de todo lo anterior, ha quedado trazada una historia reflexiva, crítica y contextualizada de la recepción española de la obra de Franz Kafka, desde su comienzo hasta el momento de su generalización. Y ello, desde las perspectivas editorial, crítica, cultural y literaria, y analizando la evolución diacrónica de las distintas tendencias receptoras de Kafka. Se han sentado, así, las bases del proceso histórico por el que Kafka se dio a conocer y fue finalmente integrado en la cultura española.

Palabras clave: Franz Kafka, España, Hispanoamérica, universalidad, estética, difusión, recepción, recepción crítica, recepción editorial, recepción productiva, literatura comparada, Francisco Ayala, Carmen Martín Gaité.

ABSTRACT

Die vorliegende Forschungsarbeit untersucht die Aufnahme von Franz Kafkas Werk in Spanien und seine Wirkung im spanischen Kulturleben, von seiner ersten Präsenz in Spanien in den Zwanzigerjahren bis zu dem Zeitpunkt seiner endgültigen Kanonisierung und Aneignung in den Sechzigerjahren. Ausgehend von den Annahmen der Rezeptionstheorie werden positivistische Forschung, soziohistorische Kontextualisierung und Literaturkritik und –theorie methodologisch miteinander kombiniert.

Die Analyse der Kafka-Rezeption in Spanien gliedert sich in zwei Bereiche: die verlegerische, kritische und kulturelle Rezeption einerseits und die produktive Rezeption, d.h. die kreative Übernahme in der spanischen Literatur andererseits. Zuvor jedoch wird das Thema der Universalität und des Phänomens der Universalisierung Kafkas ausführlich behandelt, denn dies ist unerlässlich für die Kontextualisierung der spanischen Kafka-Rezeption.

Der erste Teil der Dissertation beschreibt diesen internationalen Rahmen und fragt nach den internen und externen Gründen, durch die eine allgemeine Kanonisierung der Werke Kafkas möglich wurde. Diese Frage führt zur Herausarbeitung eines ästhetischen Konzeptes in den kafkaschen Texten, das die klischeehafte Charakterisierung überwindet und der vergleichenden Analyse als Instrument dient: die *Ästhetik des Grenzgangs* oder des *unvollendeten Werdens*.

Der zweite Teil der Dissertation befasst sich mit den historischen Abläufen der verlegerischen, kritischen und kulturellen Rezeption Kafkas in Spanien. Zum einen werden die Übersetzungen seiner Werke untersucht, die in Zeitschriften oder als Buch erschienen sind. Zum anderen werden die Merkmale und die Entwicklung der kritischen Rezeption Kafkas analysiert, d.h. die Einschätzungen der nach und nach erscheinenden Rezensionen und Aufsätze. Dabei werden in Spanien veröffentlichte Studien ausländischer Herkunft sowie Einträge zu Kafka in Nachschlagewerken und literaturgeschichtlichen Handbüchern ebenfalls berücksichtigt. Des Weiteren wird in diesem Kapitel auf die zunehmende Aneignung Kafkas durch die Zeitungsmedien sowie den Film- und Bühnenbranche eingegangen. Am Schluss dieses Dissertationsteiles wird die Verbreitung der Werke Kafkas in den lateinamerikanischen Ländern und ihr Nexus

zu Spanien untersucht, insbesondere in der Phase der breiten Aufmerksamkeit in den Zwanzigerjahren bis zu den Fünfzigerjahren, mit Argentinien als Zentrum der Ausdehnung seines Bekanntheitsgrades. Dies ermöglicht eine Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte von Kafkas Werk durch spanische Emigranten und Exilierte in Lateinamerika.

Der dritte und letzte Teil der vorliegenden Dissertation ist der produktiven Rezeption Kafkas in Spanien gewidmet, d.h. das Aufgehen seines Werkes innerhalb der spanischen Literatur. Anhand einer Aktualisierung des Forschungsstandes wird eine diachronische Lektüre der kreativen Aneignung Kafkas innerhalb des untersuchten Zeitraumes vorgenommen. Schließlich werden zwei detaillierte vergleichende Analysen der Literatur Kafkas und des Gesamtwerkes zweier Autoren durchgeführt, die als paradigmatisches Beispiel für die Kafka-Rezeption im Exil und in Spanien ausgewählt wurden: Francisco Ayala bzw. Carmen Martín Gaité. Dabei soll berücksichtigt werden, wie und in welchem Ausmaß jeder einzelne seine Kafka-Lektüre im eigenen literarischen Universum einbringt.

Als Ergebnis des zuvor Gesagten wird die Geschichte der spanischen Kafka-Rezeption in reflexiver, kritischer und kontextualisierter Hinsicht nachgezeichnet, von seinen Anfängen bis zu seiner allgemeinen Verbreitung. Dies erfolgt aus einer verlegerischen, kritischen, kulturellen und literarischen Perspektive heraus und anhand der Analyse der diachronischen Entwicklung der unterschiedlichen Tendenzen in der Kafka-Rezeption. Diese Untersuchung bildet die Basis zum Verständnis des historischen Prozesses, durch den Kafka bekannt wurde und sein Werk schließlich in der spanischen Kultur aufgehen konnte.

Schlagwörter: Franz Kafka, Spanien, Lateinamerika, Universalität, Ästhetik, Verbreitung, Rezeption, kritische Rezeption, verlegerische Rezeption, produktive Rezeption, vergleichende Literaturwissenschaft, Francisco Ayala, Carmen Martín Gaité.

La recepción de la obra de
Franz Kafka en España (1925-1965)

INTRODUCCIÓN

Marco metodológico y conceptual

El impacto universal de Franz Kafka queda fuera de toda duda. Como señaló Bert Nagel (1983) en su monografía sobre las relaciones entre Kafka y la literatura mundial, parece que después de Kafka no sea posible escribir como se hacía anteriormente: no existe casi ningún autor moderno que, en uno u otro grado, no haya experimentado el influjo de Kafka y escriba, en consecuencia, de manera distinta a los narradores de épocas pasadas. Pese al punto hiperbólico del aserto, lo cierto es que Kafka cambió en buena medida el modo de entender lo literario e inspiró —e inspira— a numerosos creadores. Y ello en los países más remotos y dispares, desde Brasil hasta Corea, desde Finlandia hasta Egipto, de Estados Unidos a Rusia. No solo ha sido erigido en precursor de largas series de escritores, sino incluso en antecedente, en mayor o menor grado, de corrientes enteras, puramente literarias o relacionadas con otras disciplinas. Sirvan como ejemplos paradigmáticos el surrealismo y el existencialismo, a los que podríamos añadir, en el ámbito hispánico, el realismo mágico (Flores, 1955; Gray, 1984) y el postismo (Calvo Carilla, 2005a). Por tanto, la exploración de la recepción de Kafka en España supone una contribución al análisis cultural y literario español, pero también resulta de un gran interés para los estudios de la recepción internacional de un escritor cuya repercusión adquirió unas dimensiones inigualables en el ámbito universal. Dimensiones que se explican, además de por las circunstancias de su difusión, por la significación de la obra de Kafka en la evolución de la estética en su desarrollo histórico.

Mi investigación parte de una inquietud fundamental: ¿Qué llevó a Kafka al éxito y a la canonización universal? ¿Qué rasgos, tanto de su obra como de la historia de su recepción, lo han conducido al lugar predominante que ocupa en el canon o en lo que Pierre Bourdieu denomina *el campo literario*?¹ ¿De qué modo transformó ese campo e hizo evolucionar la historia y la estética literarias? ¿De qué manera violó y modificó, según el término de Hans Robert Jauss, el *horizonte de expectativas* de los lectores?

¹ Bourdieu (1990, 2002) entiende los campos como espacios sociales variables, sobre cuyos integrantes actúan fuerzas, de diferentes maneras según la posición que ocupen en dicho espacio. En el campo literario, por ejemplo, la posición del autor de piezas de éxito difiere de la del poeta de vanguardia. Como consecuencia de esas diferencias, los campos son escenarios de luchas que procuran alterar la configuración de esos espacios.

Me interesa, por un lado, examinar los aspectos externos de su difusión, los motivos históricos y sociológicos que condujeron a su consagración como clásico de la modernidad, lo cual contribuye a la historia de la cultura. Si los avatares de la recepción de una obra de arte forman parte de la historia cultural de un país (Caputo-Mayr, 1978: xii), los modos en que Franz Kafka ha sido entendido en el ámbito español son, simultáneamente, expresión y consecuencia del desarrollo de la cultura española del siglo xx y también, al menos, de lo que llevamos de siglo xxi. Por ello, su examen resulta muy útil para el estudio del devenir cultural y literario de España durante la última centuria. Pero, por otro lado, considero necesario explorar las causas intrínsecas que han permitido que la literatura kafkiana se convierta en símbolo del ser humano moderno y plantearse qué lugar ocupa Kafka en la historia estética entendida como fenómeno amplio.

Al emprender mi análisis desde el hispanismo, me centraré en el ámbito de la lengua castellana y, con el propósito de acotar algo más el objeto de estudio, en la recepción española de Kafka. Sin embargo, tendré presentes tanto su recepción en otras lenguas habladas en España como las idas y venidas de los focos irradiadores de Kafka de un lado a otro del Atlántico, sin perder de vista el contexto universal de la difusión de un autor asumido como paradigma de distintas corrientes de alcance internacional. Parto, pues, de la fascinación por la relevancia de Kafka como clásico moderno desde un punto de vista supranacional, para centrarme en su recepción en el ámbito español desde mi especialización como hispanista y debido a la necesidad metodológica de limitar la investigación.

Cierto es que fue en el contexto del interés hacia las literaturas nacionales por parte del positivismo historicista decimonónico cuando surgieron los estudios comparados *de A en B*, siendo *A* y *B* generalmente dos tradiciones lingüísticas o nacionales, o bien un autor u obra perteneciente a cada una de ellas. Con el antecedente del *Horacio en España* de Marcelino Menéndez Pelayo, publicado en 1877 (Ruiz Casanova, 2006), la variante de un escritor o pensador en un país determinado —la que continuamos aquí— era la más frecuente dentro del primer comparatismo francés o

comparatismo de las cátedras, en expresión de María José Vega (1998).² El origen positivista y nacionalista de este tipo de aproximaciones condujo a su desprestigio posterior, pero esta vertiente analítica sigue siendo útil y se sigue cultivando. Continúan incluyendo trabajos de este tipo en sus encuentros y publicaciones tanto la Asociación Internacional de Hispanistas como la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, la cual ha dedicado a los contactos internacionales algunos ejes temáticos de sus simposios del siglo en curso, tales como «Las literaturas hispánicas en el canon europeo» (2004) y «Reescrituras y traducción: perspectivas comparatistas» (2008). La Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica Aleph ha consagrado congresos completos a asuntos como «Lectores, editores y audiencia: la recepción en las literaturas hispánicas» (2007) o «Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica» (2011). Y dos de las sociedades profesionales dedicadas a Kafka, la *Kafka Society of America* y la *Deutsche Kafka-Gesellschaft*, se han ocupado de aspectos relacionados con la recepción en algunos de sus seminarios. De entre las sesiones celebradas por la Sociedad Americana de Kafka, son sintomáticas en este sentido las tituladas «Global Kafka» (2003), «Kafka Now» (2007) —dividida en «Kafka and Popular Culture» y «Kafka and Recent Literature»— y, en menor medida, «Kafka Anew» (2009). La Sociedad Alemana de Kafka, por su parte, inauguró en 2007 sus encuentros con un tema amplio, «Leer a Kafka», el cual permitió la inclusión en el programa de estudios comparativos. Sus jornadas del año 2009 llevaban por título —traducido al español— «Kafka intercultural», con secciones de nombres tan significativos como «Intertextualidad», «Comparatismo», «Recepción», «Transculturalidad» y «Fronteras». También es destacable la organización por parte de la sociedad checa (*Společnost Franze Kafky*), en colaboración con la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, de la Biental Kafka-Borges/Buenos Aires-Praga, que se celebra alternativamente en Praga y en Buenos Aires. Por último, el Deutsches Literaturarchiv de Marbach celebró en 2013 un

² Este comparatismo inicial dio lugar a obras como *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, de Jean-Jules Jusserand (1898); *Goethe en France* (1904), de Fernand Baldensperger; *Ossian en France* (1917), de Paul Van Tieghem; *Goethe en Angleterre* (1920), de Jean-Marie Carré, o *Swift en France* (1924), de Sybil Goulding (Vega, 1998: 47; Guillén, 2005: 71 y ss.; Martí, 2005: 346 y ss.). En el ámbito hispánico encontramos, junto a la obra pionera de Menéndez Pelayo y al ya clásico *Nietzsche en España* (1967) de Gonzalo Sobejano, numerosos trabajos, de carácter desigual, desde la segunda década del siglo xx hasta la actualidad (vid. Ruiz Casanova, 2006).

congreso en torno a la repercusión internacional de su obra («Weltautor Kafka», esto es, 'Kafka, autor universal').

Y es que, en el contexto global del siglo XXI, la literatura comparada adquiere una nueva actualidad. Buena parte de las críticas recibidas por los estudios *de A en B* se debían al fuerte nacionalismo desde el que se enfocaban, mientras que el punto de partida de mi investigación es una inquietud universal, única perspectiva coherente con el contexto en el que vivimos. Después del tiempo transcurrido, resulta obvio que hoy por hoy disponemos, además, de herramientas que permiten evitar los reproches metodológicos que se lanzaron al primer comparatismo: contamos con el marco teórico de la estética de la recepción, con los estudios de la traducción, los avances del pensamiento sociológico y la teoría de la comunicación, así como con el denominado *nuevo paradigma* del comparatismo, abierto a otras corrientes;³ y estamos en condiciones de realizar análisis comparados cuyo objetivo no sea tanto la búsqueda de la *influencia* de un autor sobre otros —entendida esta como la causa y el origen de la creación—, sino la observación de las intertextualidades, de las adopciones y manipulaciones conscientes de otros textos, pero también de los ecos, las coincidencias y las divergencias, en un ejercicio que permita iluminar todos los términos de la comparación.

Según Harold Bloom (2009: 55), la historia literaria es indistinguible de la influencia, pues los escritores que denomina *fuertes* «forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos». Sin pretender limitar la creación literaria a las deudas y reacciones ante el corpus de obras preexistentes, lo cierto es que en el ámbito de la literatura —como ocurre con todo fenómeno natural o humano— cada elemento está interconectado con el resto. Ocuparse de estas conexiones supone, por tanto, analizar uno de los aspectos consustanciales al hecho literario. Partimos, para ello, de la idea de *intertextualidad*

³ El nuevo paradigma huye de la mera descripción de los contactos literarios y tiene por objetivo explicar sus razones en términos de sistemas. Partiendo de la focalización metodológica en el receptor, presta atención a la situación comunicativa de la literatura, por lo que no renuncia a aspectos sociológicos ni psicológicos. Así, por ejemplo, Douwe Fokkema (1998: 112-113) llamaba a adentrarse en el espacio fronterizo entre los estudios literarios, de un lado, y la psicología, la sociología, la historia cultural, la teoría de la comunicación y la estética, de otro, sin excluir la atención al momento creativo ni a las características formales de las obras.

—introducida por Julia Kristeva a partir de la noción bajtiniana de polifonía— como una condición propia de la literatura: «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*» (Kristeva, 1978: 190).

Escribir es, en buena medida, reescribir. El acto de la escritura exige adoptar —consciente o inconscientemente— una postura con respecto a la tradición preexistente. Quiera o no quiera, quien aspire a escribir ha de enfrentarse al pasado y al contexto literarios. No se trata —salvo en los casos menos logrados— de copiar, sino de desechar, o bien de integrar, frecuentemente alteradas, determinadas aportaciones del patrimonio literario dentro de un universo creativo particular. Kafka se convirtió póstumamente en una de esas voces *fuertes* que obligan a todo escritor a posicionarse ante su paso por la historia literaria. Aunque la posición adoptada sea la de ignorar sus logros.

Dado el desprestigio del término *influencia* por el matiz de causalidad genética que adquirió en el marco del primer comparatismo positivista,⁴ prefiero hablar de *lecturas*, expresión que me permite abarcar distintos modos y grados de presencia de la obra de Kafka en la de otros escritores. Frente a las nociones de *fuentes* o *influencia*, manejaré, asimismo, el concepto de *recepción productiva*, entendido como el proceso de incorporación y reelaboración del modelo literario dentro de la propia literatura. Esta perspectiva implica un cambio de enfoque fundamental con respecto al comparatismo decimonónico, pues supone una consideración activa de la apropiación y transformación literaria, frente a la pasividad que implican las ideas de fuente e influencia. Así lo explica el comparatista Günter Grimm:

La investigación de la recepción productiva o de la producción receptiva se distingue de la antigua investigación de la influencia, por medio de la inversión de la perspectiva: la obra anterior ya no influye de manera causal-mecánica en la obra posterior, sino que el

⁴ «La imagen etimológica de fluencia —*fluere*— sugería que una influencia representa el paso ininterrumpido de una cosa a otra; y en consecuencia aquella crítica tendía a confundir la influencia como suceso biográfico o genético con el paralelismo textual o la alusión de una obra a otra» (Guillén, 2005: 82).

productor de la obra posterior se apropia de la anterior, a través de un trabajo intensivo. (Grimm, 1993: 295).

Por otro lado, el presente estudio parte de la convicción de que el hecho literario es un fenómeno complejo y de que no hay por qué renunciar a las diversas perspectivas de aproximación epistemológica existentes. A la hora de acometer una investigación, debemos servirnos de todos los instrumentos que permitan clarificar el objeto de análisis, sin despreciar a priori ninguno de ellos, y ser conscientes a su vez de que cualquier vía que adoptemos no estará siendo sino el reflejo del tiempo histórico en que nosotros mismos estamos inevitablemente inmersos. Como señalan los editores del volumen *New Directions in American Reception Study* (Goldstein y Machor, 2008: XIII), lo que justifica el reciente impulso recibido por los estudios de la recepción son las circunstancias contemporáneas, con su vasta explosión de métodos, orientaciones literarias y medios de comunicación.

Dadas estas premisas, no omitiré en mi investigación, en primer lugar, la indagación historicista de la recepción de Kafka en España y en español. Atenderé tanto a su recepción editorial (traducciones de sus obras aparecidas en revistas o libros) como a su recepción crítica (reacciones analíticas en forma de reseñas y ensayos). A la hora de valorar los resultados obtenidos, no perderé de vista las teorías de Hans Robert Jauss ni el marco sociológico de Pierre Bourdieu. Tampoco eludiré el análisis comparado de la literatura de Kafka con la de una serie de autores representativos de su recepción productiva en castellano. Ni evitaré una reflexión previa en torno a los motivos de la universalidad de Kafka. Me serviré, por tanto, de la pesquisa positivista, la contextualización socio-histórica, la crítica literaria, el análisis textual y el razonamiento teórico. Todo ello ayudará a recomponer, caracterizar y valorar las fases de inicio y consolidación de la recepción de Kafka en España.

Kafka en España: estado de la cuestión

Si en el ámbito de las humanidades la investigación de un asunto no agota la materia investigada, este hecho se acentúa en el caso de la literatura comparada y los estudios receptivos, dado que la «vocación comparatista no deja de presentar unos ciertos componentes utópicos, nacidos de la vastedad del campo que abarca y las naturales limitaciones humanas con que debemos enfrentarnos a él» (Villanueva, 1994: 109). Claudio Guillén (2005) reivindicaba, en su manual de literatura comparada, una disciplina abocada a reconsiderar y redefinir sus presupuestos y conclusiones con cada nueva aportación, puesto que se trata de una obra en marcha cuyo objeto total es inabarcable. Por tanto, el comparatista debe adquirir una visión lo más completa posible para alcanzar resultados globales y analizar en qué medida su contribución modifica o confirma los rasgos del conjunto.

Por lo que respecta al tema aquí tratado, la bibliografía preexistente —de extensión, amplitud de miras, profundidad y valor variables— no ha logrado componer una auténtica historia de la recepción de Kafka en España. La información parcial recopilada hasta el día de hoy no se ha evaluado y articulado en un relato coherente que permita calibrar de qué modos y desde qué posiciones —estéticas, interpretativas, teóricas, ideológicas— penetró Kafka en la cultura española. Queda por elaborar la historia receptiva de Kafka desde un punto de vista cualitativo y no solo cuantitativo, tanto en lo referente a su recepción crítica como a su recepción productiva desde la creación literaria. En consecuencia, se hace necesario evaluar, por un lado, qué vías de aproximación crítica han predominado en cada momento y por qué motivos; y por otro, de qué modo la asimilación de Kafka ha condicionado la evolución de la literatura española y desde qué presupuestos estéticos o corrientes se ha absorbido su obra.

La materia de estudio escogida permanece, pues, abierta, pese a que existe una bibliografía dispersa y heterogénea en torno al tema *Kafka en España*. Esta puede dividirse en tres grandes grupos: el de las reseñas y las críticas, el de los análisis comparados y el de los estudios de conjunto. El primero de ellos, más que profundizar en el asunto en cuestión, constituye una fuente de primera mano para su investigación. Y es que, para trazar la evolución del concepto que de Kafka se ha tenido a lo largo del

tiempo, resulta útil contrastar los modos en los que sus obras han sido reseñadas en distintos contextos históricos. También contribuyen a esclarecer la historia receptiva de Kafka los artículos publicados a raíz de la aparición tanto de bibliografía secundaria como de literatura en la que se ha percibido algún rasgo kafkiano.

En segundo lugar, la relación de Kafka con las letras españolas constituye el objeto específico de una serie de análisis comparados que se inscriben dentro de dos tendencias posibles. La más obvia es el rastreo de huellas de Kafka en creaciones españolas posteriores. Con mayor o menor detenimiento, se ha señalado la herencia de la literatura de Kafka en la producción de escritores como Carmen Martín Gaité, Enrique Vila-Matas⁵ o Luis Landero, entre otros.

Pero también se han identificado, por otro lado, determinadas conexiones entre Kafka y obras españolas de épocas que lo precedieron. Esta última vertiente resulta discutible, dado que el único libro de la literatura hispánica presente en la biblioteca de Kafka y del que se ocupó expresamente fue el *Quijote* (vid. Born, 1990: 27). El resto de vínculos establecidos entre Kafka y la literatura española previa se apoya no en la lectura demostrable de algún texto, sino en el concepto de *precursor* que Borges desarrolló en su ensayo «Kafka y sus precursores» (incluido en *Otras inquisiciones* en 1952). La elección por parte del argentino del ejemplo de Kafka para ilustrar su teoría de que cada autor «crea a sus precursores» (1989b: 90) dio, sin duda, alas a este tipo de propuestas. En esta línea, se ha hablado en diversas ocasiones de *Las moradas* o *El castillo interior* de Santa Teresa en relación con *El castillo* de Kafka, o del «Vuelva usted mañana» de Larra como precedente de la crítica kafkiana a la burocracia, por poner tan solo dos ejemplos. Prescindiré de esta vía de aproximación, al considerar que establecer ciertos paralelismos, más o menos curiosos, entre nuestra tradición y los escritos de Kafka puede tener legitimidad desde un punto de vista ensayístico o reflexivo, pero no tiene —a mi juicio— cabida dentro de un estudio de carácter académico. Me limitaré, pues, a desentrañar la presencia directa y palpable de Kafka en la obra de escritores españoles

⁵ Con respecto a Vila-Matas, remito a mi trabajo «El síndrome de Kafka. La presencia de Franz Kafka en la obra de Enrique Vila-Matas», en Cristina Jarillot Rodal (ed.), *Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien: Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 465-475.

que, efectivamente, lo leyeron o, al menos, pudieron experimentar su repercusión indirecta.

Por último, el tercer bloque de bibliografía preexistente en torno a la presencia de la literatura de Kafka en España lo componen contados estudios de conjunto, elaborados en distintos momentos y con aspiraciones desiguales. En la estela de este grupo se sitúa la presente investigación, que, sin despreciar las aportaciones previas, aspira a reunir las y a trascenderlas. Así lo permite el lugar privilegiado que proporcionan tanto la perspectiva temporal que da el paso de los años como la visión global derivada de un amplio trabajo de recopilación bibliográfica.

Aunque se limita a la América hispánica, puede considerarse antecedente de este grupo un breve artículo de Enrique Espinoza, pseudónimo de Samuel Glusberg. Nacido en Chisinau —actual Moldavia—, Glusberg pasó la mayor parte de su vida entre Argentina y Chile, y fue el fundador y director de la revista *Babel*, publicada primero en Buenos Aires y posteriormente, desde 1939, en Santiago de Chile. En 1950, la revista dedicó a Kafka el primer monográfico en lengua española del que tenemos noticia, que incluía además, a modo de preámbulo, un texto sobre «Kafka en castellano», firmado por el mismo Espinoza. Sin embargo, el prometedor título llama a engaño, puesto que el tema se reduce a una presentación sucinta de las obras traducidas disponibles —menos de las deseables, a juicio del autor— y a la mención de la influencia del «malogrado cuentista de Praga» sobre la nueva literatura sudamericana, que Glusberg ejemplifica citando a la escritora chilena María Luisa Bombal y destacando la labor de Jorge Luis Borges como traductor y comentarista. El grueso del artículo —de apenas cuatro páginas— es una reflexión general sobre Kafka y las reacciones internacionales ante su obra. Con todo, tiene la virtud de llamar la atención tempranamente sobre el tema de la recepción hispánica de Kafka. El ensayo sería recogido, bajo el título «Kafka en nuestro idioma», junto con otros artículos del autor, dentro del libro *El ángel y el león*.

En 1958 vio la luz una bibliografía de Kafka en español en la revista mexicana de la Universidad de Nuevo León *Armas y Letras*. Elaborada por Alfonso Rangel Guerra, se trata de un esbozo bibliográfico de textos sobre Kafka en lengua española, traducidos y originales, que se completa con una relación de obras de Kafka vertidas al castellano. Su

valor reside en ser el primer intento de este tipo —que se sabe necesariamente incompleto, pero útil— y en abarcar publicaciones aparecidas tanto en distintos países de Hispanoamérica como en España. El mismo año aparecía una bibliografía internacional con una representación nada desdeñable de trabajos en lengua española, a cargo del portorriqueño Ángel Flores. Bajo el título «Biography and Criticism: A Bibliography», se incluyó dentro de *Franz Kafka Today*, compilación de estudios que Flores coordinó junto con Homer Swander.

Más de una década después, en el año 1971, y en la línea de los análisis comparados con Kafka, Julián Garavito publicaba en francés, en la revista *L'Europe*, un artículo titulado «Kafka et quelques écrivains de langue espagnole», en el que únicamente citaba a un español, el dramaturgo Fernando Arrabal, y se centraba en escritores argentinos (Borges, Cortázar, Bioy Casares, Macedonio Fernández, Silvina Ocampo y H. A. Murena). Al otro lado del Atlántico, concretamente en São Paulo, se celebraba en aquellos años el IV Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos, donde María Luisa Punte disertó en torno a «La literatura alemana y su difusión en Latinoamérica a través de las traducciones al castellano». Punte (1974) destacaba la divulgación de Franz Kafka en lengua española —junto a la de otros grandes nombres como Goethe, Thomas Mann y Hermann Hesse—, reparando tanto en el papel inicial de la *Revista de Occidente* como en el posterior protagonismo argentino como foco de las traducciones hispánicas, que se fueron sucediendo desde finales de los años treinta.

Pero habría que esperar a 1979 para encontrar el primer trabajo de amplias miras que analizase específicamente la recepción hispánica de Kafka. Apareció dentro de un manual de referencia entre los estudios sobre el autor: el enciclopédico *Kafka-Handbuch*, editado en Alemania y coordinado por Hartmut Binder (1979a). El segundo de sus dos volúmenes desmenuzaba la recepción internacional de Kafka y fue el germanista argentino Oscar Caeiro el encargado del ámbito hispánico. Poco después, Caeiro se centró, en castellano, en la «Recepción e influencia de la obra de Kafka en la Argentina» (1981) y nunca abandonó su interés por el autor praguense y su impacto posterior. En el año 2003 publicó *Kafka y sus consecuencias*, recopilación de ensayos donde procuraba interpretar no solo las obras de Kafka, sino también las lecturas que

estas han recibido a lo largo de las décadas, ya sean religiosas, psicológicas, filosóficas o históricas.

El capítulo del *Kafka-Handbuch* es un trabajo ambicioso, pormenorizado y riguroso. En él, Caeiro repasa las traducciones de Kafka al español, su presencia en la crítica hispánica y su repercusión sobre determinados escritores, además de ofrecer una muy útil bibliografía. El ámbito cronológico investigado es amplio: abarca desde la primera recepción de Kafka hasta finales de los años setenta, momento de la redacción del texto. El germanista propuso la división de este amplio periodo en varias fases de difusión hispanoamericana de Kafka. La primera tiene a Argentina como foco difusor hacia otros países y se extiende hasta finales de los años cincuenta. Durante la segunda etapa se profundiza en el estudio de las obras kafkianas, que van siendo culturalmente asimiladas. Por último, desde el año 1966 las traducciones partirán de España, donde también se reeditarán algunas de las aparecidas previamente en Buenos Aires. Es este cambio de orientación uno de los factores que marcarán el límite temporal de la presente investigación, como quedará convenientemente justificado más adelante.

En cuanto a la recepción productiva de Kafka en la literatura en lengua española, Caeiro se refiere, por un lado, a Borges y a sus seguidores, además de a otros autores argentinos, así como a la importancia de Kafka en la renovación de la novela hispanoamericana. Según el investigador, el impacto sobre escritores españoles es más tardío y especialmente perceptible en el caso de exiliados como Ramón J. Sender o Fernando Arrabal. Ya en los años sesenta, distingue rasgos kafkianos en Luis Martín-Santos, Antonio Martínez-Menchén, Miguel Delibes, Antonio Fernández Molina, Antonio Beneyto y Juan Benet, partiendo de diversas propuestas contenidas en bibliografía previa dispersa.

Pocos años después de la aparición del *Kafka-Handbuch*, se reactivó el interés por Kafka al calor del centenario de su nacimiento en 1983. El Centro de Estudios Germánicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires publicó para la ocasión el libro *Franz Kafka: homenaje en su centenario (1883-1924)*, compuesto por ensayos de autores internacionales y autóctonos (entre otros, el propio Oscar Caeiro y Rodolfo Modern). El volumen contenía también una bibliografía elaborada por la mencionada María Luisa Punte, que registraba tanto traducciones de textos de Kafka al

castellano como estudios en lengua española, originales y vertidos desde otros idiomas. Andado el tiempo, Punte publicaría otra bibliografía hispánica sobre Kafka en el *Journal of the Kafka Society of America*, con la colaboración de Virginia Courrèges y Regula Rohland de Langbehn (Punte, Courrèges y Rohland, 1994).

Volviendo al año del centenario, en España se publicó entonces, en la *Nueva Estafeta*, el artículo del argentino Blas Matamoro «El laberinto kafkiano», que concluía con un breve repaso a la difusión hispánica de Kafka —española y argentina—, basado fundamentalmente en los trabajos de Caeiro. Por las mismas fechas apareció en la revista *Cuenta y Razón* el texto de Francisco Ynduráin «Leer a Kafka», que también trataba, someramente, algunos aspectos de su recepción.

En los años siguientes se dedicarían a la presencia de Kafka en España dos tesis doctorales: *La influencia de Franz Kafka en la narrativa española*, del escritor Salvador García Jiménez (Universidad de Murcia, 1984) y *Consideraciones en torno a la recepción de Franz Kafka en España*, de la periodista Eva María Fernández Huéscar (Universidad Complutense de Madrid, 1990). En ellas quedó recogida información relevante (necesariamente parcial) que resulta de utilidad, pero no se alcanzó una reflexión de conjunto concluyente sobre los resultados obtenidos. Ello, junto con el tiempo transcurrido desde su elaboración (en torno a tres décadas), justifica la pertinencia de la presente investigación.

La primera de esas tesis doctorales fue la base del libro *Franz Kafka y la literatura española* (1987), que constituye un repertorio de análisis comparados entre narraciones españolas y el conjunto de la literatura kafkiana. Salvador García Jiménez abordó allí, en primer lugar, el tema de los antecedentes españoles de Kafka, recolectando casos que ya habían sido notados aisladamente por algunos críticos. Como se ha argumentado, la validez de esta vertiente de investigación, acometida también en la tesis de Fernández Huéscar, resulta dudosa. En esta línea, García Jiménez se detuvo —además de en Cervantes— en los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, en Quevedo, Larra, el duque de Rivas, Clarín, Galdós, Baroja, Machado, Lorca y Gómez de la Serna, así como en el reflejo en la escritura kafkiana del mito de don Juan. Fernández Huéscar, por su parte, añadió a la nómina a Calderón y a Unamuno.

Cierto es que el grueso de la investigación de García Jiménez se centra en la resonancia de Kafka en narraciones españolas posteriores, durante el periodo comprendido entre 1925, año en que la *Revista de Occidente* publicó *La metamorfosis*, y 1983-1984, cuando se celebraba el centenario del nacimiento del autor. El libro se constituye, así, en un amplio catálogo de obras de distintas épocas y escritores variados.⁶ Pero el análisis de textos concretos, sin contemplar, en general, el conjunto de la producción literaria de los narradores que compara con Kafka, provoca que García Jiménez pase por alto creaciones de clara impronta kafkiana de autores que sí incluye en el libro: por ejemplo, habla de la novela *Meterra* de Manuel Derqui, pero no hace mención a sus cuentos, o restringe el análisis de Javier Tomeo a la novela donde percibe una «mayor herencia» de Kafka, *El castillo de la carta cifrada*.⁷

Concluye García Jiménez clasificando las novelas estudiadas, de un modo muy esquemático, según su nivel de aprovechamiento de los recursos tomados de Kafka. Advierte, además, que sus huellas fueron más tempranas, frecuentes y espontáneas en forma de relato y novela corta que de novela extensa. Y reduce la deuda kafkiana en la narrativa breve a un puñado de lo que considera temas o tópicos: las metamorfosis —el más frecuente—, las transformaciones del espacio, del tiempo o de los objetos, lo onírico, el laberinto y los obstáculos, en ocasiones con la inclusión de referencias explícitas a Kafka. Pero el autor no hila más fino en sus conclusiones. Pese a la validez y utilidad de su cartografía de lo kafkiano en la narrativa española hasta la década de los ochenta, se echa en falta la contextualización de dichas asimilaciones dentro de la

⁶ García Jiménez analiza novelas de Carmen Martín Gaité, Enrique Cerdán Tato, Luis Martín-Santos, Juan Benet, José Vidal Cadellans, Manuel García-Viñó, Antonio Martínez Menchén, Miguel Delibes, Javier del Amo, Juan Cruz, J. Leyva, José María Mendiola, Antonio Burgos, Manuel Derqui, Miguel Espinosa, Miguel Sáenz, Ramón Hernández, Javier Tomeo, José María Guelbenzu, Ignacio Gómez de Liaño, Francisco J. Satué y Pedro Antonio Urbina, y relatos de Ernesto Giménez Caballero, Francisco Ayala, Alfonso Sastre, Ramón J. Sender, Carlos Edmundo de Ory, Félix Grande, Francisco García Pavón, Gonzalo Fortea, Antonio Fernández Molina, Antonio Beneyto, Javier Smith, Ana María Moix, Manuel de Lope, Vicente Soto, Francisco Alemán Sainz, Juan Benet, Ricardo Doménech, Juan García Hortelano, Ignacio Gómez de Liaño, Manuel Vicent y Fernando Arrabal.

⁷ Cfr. mi artículo «Lecturas de Kafka en la novela española de la Transición» (Martínez Salazar, 2013: 206-210), donde extendiendo la comparación con Kafka a otras obras de Tomeo: *El cazador* (1967), *Ceguera al azul* (1969) —reeditada al cabo de los años como *Preparativos de viaje* (1986)—, *El unicornio* (1971) y *Los enemigos* (1974). Según José Luis Calvo, Tomeo fue «el kafkiano más contumaz en todas sus obras desde que en 1967 publicara *El cazador*, la primera de ellas» (2005a: 96).

poética de cada narrador y en el devenir de la literatura española, así como el tratamiento de aspectos no puramente temáticos.

Algo parecido sucede con la parte de la tesis de Fernández Huéscar dedicada a los análisis comparados,⁸ más superficiales, pues su punto fuerte es la labor documental por encima de la analítica.⁹ Según la misma autora reconoció, el apartado de su tesis titulado «Ecos de la obra de Kafka en la literatura española: un muestreo» se limita «a ofrecer un esbozo comparativo considerando los textos de Kafka en relación con los textos españoles» (1990: 419), de una obligada simplificación por la «necesidad de acotar el tema y poner límites a lo que constituye un capítulo de este trabajo» (1990: 426). Siguiendo a García Jiménez, su búsqueda de elementos comunes se basa ante todo en la localización de «temas» tratados por Kafka: la persecución por la ley, la búsqueda de la culpa, la incomunicación, el onirismo, las metamorfosis degradantes, la burocracia, el absurdo de la vida. Como consecuencia, quedan desatendidos aspectos estilísticos y estéticos, aunque se aluda en ocasiones al humor kafkiano. Por otra parte, la consideración de asuntos comunes tan vagos como «la soledad» desemboca en la sugerencia de parentescos discutibles, como el defendido entre Kafka y el Cela de *Oficio de tinieblas* 5. Y la presentación en paralelo de pasajes de las obras comparadas no siempre deja ver un paralelismo textual que la justifique.

El perfil metodológico de *Consideraciones en torno a la recepción de Franz Kafka en España* es más histórico-positivista que el de la investigación precedente de García Jiménez: basándose en la teoría de la recepción, Eva Fernández distingue vías y etapas de penetración de Kafka en las letras españolas y sitúa cada fase en sus coordenadas sociopolíticas y culturales. Pese a este enfoque, a priori pertinente y atractivo, el tratamiento del tema, las conclusiones generales y ciertos capítulos desprenden un aire excesivamente escolar. Así, el excursus sobre la vida y la obra de Franz Kafka es prescindible. Y el amplio detenimiento digresivo en el contexto político y cultural de

⁸ Eva Fernández analiza obras de Pedro de Lorenzo, Ricardo Fernández de la Reguera, Alonso Zamora Vicente, Antonio Buero Vallejo, José Luis Castillo-Puche, Rafael Dieste, Carlos Rojas, Gonzalo Suárez, José Luis Olaizola, Camilo José Cela, Vicente Risco, Carlos Muñiz, Justo Navarro, Juan José Millás, Luis Landero y el propio Salvador García Jiménez, junto a alguna muestra aislada de la recepción productiva en catalán (Pere Calders, Gabriel Ferrater) y en gallego (Xosé Luís Méndez Ferrín).

⁹ Todo lo contrario que Salvador García Jiménez, cuya lista final de ediciones de Kafka en lengua castellana presenta lagunas e inexactitudes.

cada periodo, con el objeto de dibujar los horizontes de expectativas del lector español entre 1924 y 1990, aleja su discurso del propósito de la tesis, sin establecer claramente de qué modo ese contexto condicionó la recepción de Kafka en España. La autora habría desechado o reducido, a buen seguro, estas páginas de haber publicado el resultado de su investigación, algo que lamentablemente no llegó a ocurrir, lo cual redujo su repercusión.

Fernández Huéscar llevó a cabo un intenso acopio de información, partiendo de bibliografía previa,¹⁰ de búsquedas hemerográficas y bibliográficas, y de entrevistas con intelectuales españoles, tarea digna de elogio y agradecimiento. Sin embargo, no llegó a interpretar cualitativamente de modo suficiente los datos obtenidos, limitando sus conclusiones al ámbito de la intensidad de la atención prestada a Kafka desde España en cada momento. De acuerdo con su análisis, pese a las tempranas traducciones al catalán («Un fratricidi», 1924) y al castellano (*La metamorfosis*, 1925), la influencia de Kafka tardó mucho tiempo en ser reconocida en España. Solo se incrementaría tras la Segunda Guerra Mundial, a través de Argentina y Francia, época en la que comenzarían a leer su obra ciertos autores cuya carrera se desarrollaría en los decenios siguientes. En la década de los cincuenta, como consecuencia de un mayor aperturismo a Europa, el escritor sería leído, estudiado, comentado y conocido tanto en la Universidad como en ambientes con inquietud intelectual, si bien todavía minoritarios. Estos contactos con Kafka sentarían las bases de su posterior difusión en la sociedad española, generalizada a partir de los años sesenta y setenta.

De modo que Eva Fernández proporciona, sin duda, datos útiles para los investigadores posteriores, pero se queda, en muchos aspectos, en esa función, que exige ser trascendida si se desea recomponer en todas sus dimensiones la historia de la recepción de Kafka en España. No llegó a examinar en profundidad el carácter de las aproximaciones españolas a Kafka en su evolución diacrónica. Al presentar la crítica kafkiana, no ofrecía mucho más que una síntesis del contenido de cada ensayo o la reproducción de algún fragmento representativo. Es más, algunas de las referencias bibliográficas localizadas aparecen únicamente consignadas en un apéndice, sin más

¹⁰ Se basa, especialmente, el trabajo de Oscar Caeiro (1979), que atribuye erróneamente a Hartmut Binder, compilador del manual que incluía el capítulo elaborado por el germanista argentino.

comentario. A pesar de que la autora contextualiza en ciertos momentos la recepción española en su marco internacional, no ahonda en el tema y se apoya en datos no siempre correctos: así, por ejemplo, sitúa el comienzo de la traducción de las novelas de Kafka al inglés y al francés a inicios de los cuarenta, cuando este se produjo en realidad en 1930 y 1933, respectivamente, e identifica la primera novela de Kafka editada en Argentina en 1939 como *América* de la editorial Emecé, cuando se trataba, en realidad, de *El proceso* de Losada, publicado después de la colección de narraciones *La metamorfosis* (vid. Fernández, 1990: 142-144).

Las escuetas conclusiones conjuntas sobre la recepción crítica (1990: 344-351) apenas exceden la enumeración de categorías analíticas, fundadas en la distinción de diferentes tipos de lecturas, sin localizarlas ni desarrollarlas: lecturas biográficas, psicoanalíticas, existenciales, nihilistas, religiosas, de denuncia social, basadas en el humor o en el tratamiento de la mujer en la obra de Kafka, o bien reconocedoras del carácter indescifrable de su literatura. Difícilmente sustentable es la valoración excesivamente amable de la producción crítica española, «a una altura similar o incluso superior a la crítica francesa o alemana» (1990: 350). También son muy limitadas las conclusiones generales de la tesis (1990: 587-592), simplificadas en asertos como los siguientes: «España ha aportado datos fundamentales y de gran categoría literaria en la interpretación crítica»; «Kafka ha tenido una acogida extraordinariamente positiva, aunque en ámbitos reducidos, que se pueden localizar entre las minorías intelectuales del país»; «se habla de Kafka, se escribe sobre Kafka, y por contraste, se lee poco a Kafka».

Por lo tanto, la recopilación de materiales por parte de Eva Fernández Huéscar, aun siendo altamente útil y loable —más teniendo en cuenta que se llevó a cabo en tiempos previos a la digitalización de fondos y a Internet—, deja abierto el camino a la enmienda de erratas, a transitar terrenos no roturados y, sobre todo, a ofrecer una lectura analítica diacrónica y de conjunto de la recepción de Kafka en España, que sigue faltando en la historia literaria española de los siglos xx y xxi.

De menor extensión que los trabajos de García Jiménez y Fernández Huéscar son dos aproximaciones a la asimilación española de la obra de Kafka por parte de sendos profesores de la Universidad de Zaragoza, publicadas con el cambio de siglo: «La

recepción de Franz Kafka en España», de Clara Ubieto (1999), y «La recepción de Kafka en la novela española de la posguerra», de José Luis Calvo Carilla (2000), quien incluyó posteriormente este texto, sensiblemente ampliado, en su libro *La mirada expresionista*, esta vez bajo el título «Novela y extranjería: Kafka en España» (2005).

Clara Ubieto destaca a Kafka como uno de los autores en lengua alemana de mayor repercusión en el ámbito español, tanto en el lenguaje coloquial y periodístico como en las obras de creación y en la crítica literaria. En una primera parte de su ensayo, denuncia y ejemplifica el reduccionismo de la imagen más difundida de Kafka en relación a dos aspectos: el efecto de las traducciones, algunos de cuyos errores han intensificado la sensación de absurdo asociada a su universo, y el uso periodístico de la palabra *kafkiano*, cuyo significado suele limitarse a la lucha del individuo contra un aparato burocrático ajeno, visión parcial que se aprecia asimismo en el ámbito de la recepción literaria de Kafka. En el resto del artículo, Ubieto analiza brevemente algunas narraciones de la década de los noventa que acogen a Kafka de un modo u otro, firmadas por Nuria Amat, Javier Maqua, Javier Tomeo, Gabriel Albiac, Gustavo Martín Garzo y Miguel Morey. Cada autor sirve de muestra de una manera peculiar de incluir a Kafka en su propia literatura, desde la simple alusión por parte de escritores en cuya producción apenas se percibe ningún rastro kafkiano (Albiac, Martín Garzo), pasando por la presencia de Kafka como personaje (Amat), hasta la vertiente más enriquecedora, en la que se establece un verdadero y fructífero diálogo entre dos textos literarios. Esta última modalidad, ejemplificada con *Deseo de ser piel roja* de Miguel Morey, dota de una nueva interpretación al original.

José Luis Calvo Carilla (2005a), por su parte, logra sintetizar en pocas páginas el panorama completo de la recepción española de Kafka. Su mayor aportación es la atención que presta a las diversas lecturas internacionales del autor que penetraron en España y filtraron su acogida. Las agrupa en dos vertientes, no siempre fácilmente separables. La primera es la tendencia experimental, que entiende a Kafka como un realista mágico, iniciada por el surrealismo y continuada por autores como Borges, Dino Buzzati, Julien Gracq o Maurice Blanchot, así como por el *nouveau roman* y el teatro del absurdo. La segunda es la corriente existencialista, la del Kafka sombrío del sinsentido de la existencia y de la atmósfera de pesadilla, asumido en novelas europeas de aire

metafísico como las de Kundera, Canetti, Kohout o Saramago. En la primera de estas opciones se inscribirían los prosistas españoles vinculados al postismo, así como buena parte de la recepción argentina de Kafka. Y el Kafka existencial y trascendente sería asimilado por escritores españoles tanto desde el exterior (caso de Sender), como desde el llamado exilio interior.

La primera difusión de Kafka en España a través de *La Gaceta Literaria* y, sobre todo, de la *Revista de Occidente* en su primera época hace suponer a Calvo Carilla que su obra resultaba ya familiar a los escritores anteriores a la Guerra Civil. Pero fue a mediados de los cuarenta cuando, según su análisis, la atención a la literatura de Kafka comenzó a ser continuada. Distingue huellas kafkianas en narraciones de Manuel Sánchez Camargo, José María Sánchez-Silva, Pedro de Lorenzo, Carlos Edmundo de Ory y otros postistas, Rafael Azcona y Álvaro de Laiglesia, y se detiene algo más en Carmen Martín Gaité y en Miguel Delibes. Observa, además, una notable reactivación de la presencia de Kafka al filo de los años sesenta. El autor se convierte entonces en una de las referencias de cabecera de la narrativa española, como muestran los casos de Manuel Derqui, Miguel Espinosa o Luis Martín-Santos. José Luis Calvo destaca, a su vez, a Javier Tomeo y, al llegar a las últimas décadas del siglo, añade algunos nombres a la serie de escritores de estirpe kafkiana identificados por Salvador García Jiménez y Clara Ubieta: revisa obras de Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, Enrique Vila-Matas y Antonio Muñoz Molina, junto a otras de Juan José Millás —del que también se había ocupado Fernández Huéscar—, además de citar el poema «Deseo de ser piel roja», de Leopoldo María Panero, y la novela-reportaje *Territorio comanche*, de Arturo Pérez-Reverte.

A pesar de su brevedad y de contener algunas inexactitudes, cabe mencionar «La recepción de la obra de Kafka en España», presentación panorámica que Luis Acosta incluyó —con leves modificaciones de forma— en los estudios introductorios a sus ediciones en Cátedra de las novelas de Kafka *El castillo* (1998) y *El desaparecido* (2000). Se trata de un repaso a la historia de la difusión del autor, centrado en su aspecto bibliográfico y atento al ámbito hispanoamericano.

Por otra parte, pese a no limitarse al ámbito hispánico, resultan muy útiles —aun con sus inevitables lagunas y errores— los ambiciosos índices bibliográficos elaborados por María Luise Caputo-Mayr y Julius Michael Herz, que listan textos de y sobre Kafka

en más de cuarenta idiomas. Aparecidos inicialmente en lengua alemana en 1982 (bibliografía primaria) y 1987 (bibliografía secundaria) en la editorial Francke (Berna), los índices fueron reunidos y actualizados en el enciclopédico *Franz Kafka: International Bibliography of Primary and Secondary Literature*, en versión bilingüe, en alemán y en inglés (Múnich, Saur, 2000). Incluyen bibliografía primaria desde 1908 y bibliografía secundaria a partir de 1955, y abarcan, en ambos casos, hasta el año 1997. Caputo-Mayr —impulsora desde los años setenta de los estudios internacionales sobre Kafka desde la *Kafka Society of America*, de la que fue fundadora y directora— sintetizó y actualizó, además, la información disponible con respecto a la recepción de Kafka en las lenguas románicas —incluida la española— en el artículo «Kafka and Romance Languages», recogido en el *Journal of the Kafka Society of America* (Caputo-Mayr, 2005).¹¹

La misma revista norteamericana acogió en uno de sus números mi intervención en las sesiones de 2007 de la Sociedad Americana de Kafka, celebradas en Chicago, marco en el que tuve la oportunidad de ofrecer una descripción de la situación de Kafka en España a comienzos del siglo XXI (Martínez Salazar, 2008c). Si mi objetivo era, en la medida de mis posibilidades, dar a conocer en el extranjero la recepción española del autor, asumí por la misma época —en el modesto contexto de un congreso de jóvenes hispanistas, organizado por la Asociación Aleph (Martínez Salazar, 2008b)— la tarea inversa, es decir, la de proponer sucintamente en España un recorrido reflexivo sobre la divulgación internacional de Kafka en diálogo con la española, cuestión que desarrollaré en la presente investigación.¹²

Durante la última década se ha reactivado un cierto interés hacia el tema de la difusión española de Kafka. El Centro Virtual Cervantes —sitio de Internet mantenido por el Instituto Cervantes— publicó en su sección diaria *Rinconete* una muy breve panorámica firmada por la profesora Margarita Garbisu Buesa (2009). Julieta Yelin, por su parte, ha investigado el tratamiento crítico recibido por Kafka en Hispanoamérica —en el sentido amplio de la palabra, que incluye a España—, prestando particular atención al ámbito argentino. Debe destacarse su artículo «Lecturas en el trapecio: la

¹¹ El estudio fue publicado en el número correspondiente a junio-diciembre de 2003, aparecido en realidad en 2005.

¹² Aquella breve ponencia constituye el embrión de toda la primera parte de esta tesis doctoral, titulada «Kafka, escritor universal».

recepción crítica de Kafka en Hispanoamérica entre 1965 y 1983» (2011c), que otorga nuevos vuelos a la reflexión sobre las tendencias receptivas de Kafka en lengua castellana, a partir de una serie de ensayos escogidos.

Junto a Julieta Yelin tuve la ocasión de coordinar el libro *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española e hispanoamericana* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013), que surgió con el propósito de poner al alcance de estudiosos y curiosos los principales ensayos que jalonan la recepción hispánica de Kafka: desde la temprana reseña a cargo del español Ramón María Tenreiro, hasta un texto reciente del argentino Martín Kohan, con la participación de autores de distintos países y épocas —escritores, prologuistas, traductores, investigadores—, incluidos grandes nombres como Borges, María Zambrano, Ramón Gómez de la Serna, Octavio Paz, Augusto Monterroso y César Aira. En el estudio introductorio recorremos la historia de esa recepción, tratando de trascender el mero listado bibliográfico para analizar los senderos transitados por la crítica kafkiana y proponer un esquema cronológico de las etapas receptivas de Kafka en lengua española.

El mismo año 2013 se lanzó desde la Universidad Técnica de Dresde un ambicioso proyecto llamado *Kafka Atlas*, que aspira a ofrecer información global sobre la recepción de Kafka gracias a la contribución de investigadores de distintos lugares del mundo. La entrada dedicada a España —escrita en alemán— fue elaborada en 2016 por Georg Pichler, profesor de Filología Alemana en la Universidad de Alcalá. Tiene la virtud de ofrecer un apretado panorama general —para cuya división en etapas parte en buena medida de *Kafka en las dos orillas*— e incluir información relativa a los años más recientes.

Finalmente, la revista *Ínsula* dedicó en otoño de 2016 un número monográfico al tema «Kafka en España». Su coordinador, Javier Sánchez Zapatero, fue asimismo el encargado del texto introductorio y de una encuesta a escritores en torno a la aportación de Kafka a la literatura contemporánea y a su propia obra. El número especial incluye dos presentaciones generales de la recepción de Kafka en España en dos etapas distintas: la posguerra, a cargo de José Luis Calvo Carilla, y la España democrática, que yo misma elaboré, después de haberle dedicado en otro lugar un ensayo a la recepción novelística de Kafka en la España de la Transición (Martínez Salazar, 2013). Junto a estas

visiones de conjunto, el monográfico de *Ínsula* contiene aproximaciones a cuestiones más concretas, como el papel del portorriqueño Ángel Flores en la difusión internacional de Kafka y sus vínculos con Guillermo de Torre (asunto escogido por Domingo Ródenas), la huella de Kafka en el microrrelato español contemporáneo (objeto del artículo de Ana Calvo Revilla), la obra teatral *Kafka enamorado* (2013) de Luis Araújo (a cargo de Francisco Gutiérrez Carbajo), la impronta de Kafka en las viñetas de Paco Roca (analizada por Carmen García Navarro), la presencia de Kafka en el ámbito germánico contemporáneo (presentada por la germanista y traductora Isabel Hernández), los problemas de traducción de *La metamorfosis* (comentados por el también traductor Carlos Fortea) y unas consideraciones en torno a la aplicabilidad de la cosmovisión kafkiana al momento presente, desarrolladas por el escritor Juan Francisco Ferré.

La recepción española de Kafka ha sido investigada, por tanto, en distintos momentos, dando lugar a ensayos de diverso propósito y alcance, ninguno de los cuales agota el tema. Pese al amplio territorio que dejan, todavía, sin roturar, sería injusto no destacar, de entre el conjunto analizado, las contribuciones de Oscar Caeiro (1979), Salvador García Jiménez (1987), Eva Fernández Huéscar (1990) y José Luis Calvo Carilla (2005a). El primero tuvo el mérito de abrir camino, reuniendo en breves páginas una apretada cantidad de información referente a España y América, y proponiendo etapas en el proceso histórico de la difusión hispánica de Kafka. El libro de Salvador García Jiménez resulta útil ante todo como catálogo de obras españolas de posible filiación kafkiana. El esfuerzo de Eva Fernández, por su parte, permitió ampliar el inventario bibliográfico disponible. La investigadora centró su análisis en los avatares y fases de la recepción española, teniendo en cuenta las vías de penetración francesa y argentina. Por otro lado, recogió, desde su perfil de periodista, un buen número de testimonios de escritores. José Luis Calvo, por último, puso de relieve las principales concepciones de Kafka en el ámbito internacional por cuyo filtro han pasado necesariamente los enfoques, de distinta índole, adoptados desde la producción receptiva española. Más recientemente, tanto los trabajos de Julieta Yelin como el estudio introductorio a *Kafka en las dos orillas* han puesto el acento en la evolución de la recepción crítica de Kafka en el ámbito hispanohablante, sin perder de vista la repercusión sobre ella del contexto histórico-político y del devenir de la reflexión teórica aplicada a lo literario.

Pese a todos estos avances, la cultura española sigue sin contar con una historia reflexiva, crítica, contextualizada y amplia de la recepción de Kafka, articulada por medio de un relato que dé sentido a toda la información recopilada. Esa laguna es la que aspira a cubrir esta tesis doctoral, centrada en los periodos iniciales del proceso de difusión de Kafka en España, desde sus comienzos (1925) hasta el momento de su generalización (1965), según quedará justificado en el apartado siguiente. Con el objetivo final de ofrecer el análisis cualitativo diacrónico que requiere el tema de estudio, me propongo alcanzar una serie de metas parciales que subsanen las carencias y dificultades que presenta la bibliografía preexistente:

- El inconveniente más directamente perceptible, ante una aproximación inicial al objeto de investigación, es la dispersión y el carácter desigual de los análisis previos. Por tanto, mi primer objetivo concreto es la reunión, ordenación y valoración de la información relevante disponible, tarea emprendida mediante el presente estado de la cuestión. Particularmente necesaria resulta la actualización bibliográfica de las tres décadas transcurridas desde los últimos estudios extensos de conjunto, extenso periodo caracterizado por un aislado goteo de aportaciones parciales, que se ha intensificado en los últimos años.
- En segundo lugar, resultan escasas las referencias a la difusión internacional de Kafka, inexcusables en el caso de un autor de su impacto universal. Para paliar esta deficiencia, me propongo contextualizar la recepción española de Kafka en su marco internacional, a través de una indagación amplia de la bibliografía en varios idiomas disponible hasta la fecha. Este cotejo permitirá no solo calibrar el adelanto o atraso de España en cada momento, según los casos, sino valorar los distintos modos de acogida de la obra de Kafka en relación a las tendencias imperantes en Europa y América.
- Carecemos, asimismo, de una reflexión concienzuda en torno a los motivos que posibilitaron la canonización de Kafka en un grado difícilmente equiparable al de ningún otro autor. Dedicaré una parte importante de esta tesis a explorar esas causas, tanto intrínsecas a su obra, como derivadas del proceso de su recepción nacional y universal.

- En cuanto a las reacciones críticas ante la obra de Kafka en España, la información parcial recopilada hasta ahora no se ha llegado a articular en un discurso coherente que permita evaluar desde qué posiciones —estéticas, interpretativas, teóricas, ideológicas— fue acogido Kafka en España. Se hace necesario evaluar qué vías de aproximación crítica han predominado en cada momento y por qué motivos. Fernández Huéscar se limitó, en general, a la estimación de la mayor o menor abundancia de producción crítica sobre Kafka en cada momento histórico. Una valoración más integral y cualitativa de la recepción crítica de Kafka en castellano, referida al ámbito hispánico en su conjunto, se halla en los trabajos de Julieta Yelin y en el estudio introductorio de *Kafka en las dos orillas*, que elaboré junto a ella. En esta ocasión, evaluaré los ensayos sobre Kafka producidos en España en relación a una serie de factores: su ubicación dentro de las distintas tendencias receptoras, su contextualización histórica e internacional (con la finalidad de establecer qué tipo de lecturas predominaban en cada época en España, en comparación con lo que ocurría en el extranjero), su grado de novedad, su lugar en la evolución general del pensamiento crítico, su perfil ideológico (aspecto especialmente desatendido hasta el momento), etc.
- También queda pendiente, y constituye una de las metas parciales de esta investigación, la revisión de la presencia de Kafka en enciclopedias e historias literarias, como indicador de su proceso de canonización durante el periodo estudiado.
- Otro asunto deficientemente tratado es el análisis de la recepción teatral de Kafka en España, especialmente durante la época que nos ocupa, anterior a la década de los setenta. Si los hallazgos de Fernández Huéscar al respecto no comienzan hasta 1971, investigaré una posible recepción teatral de Kafka en España en las fases anteriores. Para ello, me basaré en el rastreo de medios especializados y de la prensa generalista dedicada al teatro.
- Asimismo, falta por analizar —y analizaremos— la crítica extranjera sobre Kafka publicada en España, parcialmente registrada, pero no comentada, en las bibliografías preexistentes.

- En el proceso inverso, asumiré la tarea, todavía no realizada, de situar en el lugar que merece la recepción de Kafka por parte de españoles —editores, críticos y escritores— emigrados y exiliados en Hispanoamérica, particularmente en el foco de difusión de Kafka que constituyó Buenos Aires.
- Por otro lado, me detendré en ciertos asuntos polémicos relacionados con algunas traducciones de Kafka difundidas en España, cuyo estado de la cuestión conviene clarificar.
- También ampliaré el corpus de publicaciones periódicas revisado hasta el momento, vaciando varios medios ausentes de las tesis doctorales precedentes. Entre ellos, dos publicaciones fundamentales en la difusión de Kafka en distintos momentos: *La Gaceta Literaria* y *La Estafeta Literaria*. Además, examinaré la revista *Primer Acto* y los fondos del Centro de Documentación Teatral; los periódicos madrileños de Nicolás María de Urgoiti *El Sol*, *Crisol* y *Luz*, y el suplemento *Blanco y Negro* del diario *ABC*. La hemeroteca digital de este periódico, trabajado en su día por Eva Fernández Huéscar, hará posible ampliar su labor y analizar las menciones a Kafka no solo dentro de las secciones culturales, sino también en otros contextos informativos. Otros recursos que manejaré serán la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, el fondo ARCA (*Arxiu de Revistes Catalanes Antiques*) y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Este trabajo de investigación permitirá, presumiblemente, añadir a las bibliografías existentes artículos sobre Kafka no tenidos en cuenta hasta ahora, e incluso ampliar la relación de traducciones de Kafka publicadas en España hasta 1965.
- Por lo que respecta a la recepción productiva de Kafka en España, se hacen necesarias, en primer lugar, la puesta al día y ampliación del estado de la cuestión. A partir de ahí, se propondrá una lectura diacrónica de los modos creativos de aprehensión de lo kafkiano durante el periodo analizado, trascendiendo así las conclusiones de las tesis doctorales previas. Se impone preguntarse de qué modo la asimilación de Kafka ha condicionado la evolución de la literatura española y desde qué presupuestos estéticos o corrientes se ha absorbido su obra. El análisis permitirá validar, matizar o rechazar la hipótesis de que las diferentes reescrituras

creativas de lo kafkiano manifiestan literariamente uno o varios de los modos teóricos de entender su obra.

- Por último, si algo he echado en falta en la bibliografía preexistente es una mayor profundidad en los análisis comparados. Esta será posible solo si se tiene en cuenta de qué modo y en qué medida integra cada escritor sus lecturas de Kafka dentro de su propio universo literario y para sus propósitos estéticos particulares, a lo largo de toda su producción. Frente a los catálogos de textos de probable —y, en ocasiones, discutible— ascendencia kafkiana, he seleccionado dos autores para ahondar en su análisis: Francisco Ayala y Carmen Martín Gaité, que servirán como modelos de la recepción de Kafka desde el exilio y desde España, respectivamente. Para evitar, en la medida de lo posible, comparaciones impresionistas, se trata, en ambos casos, de intelectuales que se ocuparon críticamente de Kafka y, por tanto, conocían sus escritos de primera mano y reflexionaron sobre ellos. Por un lado, examinaré su utilización de la obra de Kafka —más o menos explícita y consciente— a la luz de su propia concepción de lo literario. Por otro, trataré de desentrañar qué capas interpretativas con las que se ha recubierto a Kafka desde su primera difusión se esconden en sus relecturas creativas.

Todas estas metas parciales contribuirán a la consecución de los siguientes objetivos generales:

- El objetivo primero y fundamental es la reconstrucción de la historia de la recepción española de la obra de Franz Kafka, desde las perspectivas editorial, crítica, cultural y literaria, durante el periodo comprendido entre sus inicios en los años veinte y su generalización en la década del sesenta.
- Ello ha de hacerse articulando la información cualitativamente y no solo de un modo cuantitativo, esto es, analizando la evolución diacrónica de las distintas tendencias receptivas de Kafka, ya sean estéticas, interpretativas, teóricas o ideológicas.

- Mediante la consecución de los objetivos anteriores, aspiro a sentar las bases del proceso histórico por el que Kafka se dio a conocer y fue finalmente integrado en la cultura española.
- Así se contribuirá, además, a ampliar el horizonte tanto de la historia cultural y literaria de España como de la recepción y difusión de Franz Kafka en el mundo.
- Otro propósito, que excede el ámbito español, es el análisis de la obra de Kafka a la luz de su impacto posterior, buscando los motivos internos y externos que favorecieron su canonización.
- Asimismo, se ampliará el conocimiento de la producción literaria de los escritores estudiados en comparación con Kafka.
- Me propongo, finalmente, alcanzar conclusiones generales sobre la relevancia de la obra de Kafka en el desarrollo posterior de la literatura española.

Todo este material se estructurará, a lo largo de los capítulos siguientes, en tres grandes bloques. El primero aspira a presentar el proceso supranacional de universalización de la obra de Kafka, como paso previo para contextualizar el caso español. A partir de la bibliografía internacional disponible al respecto, me preguntaré, por un lado, por las circunstancias y vertientes de la difusión universal de Kafka; y, por otro, por los rasgos de la literatura kafkiana que han permitido su adopción por parte de escritores de todo el mundo. Así pues, trataré de localizar y analizar las causas de la canonización de Kafka, tanto extrínsecas como intrínsecas a su obra.

A continuación, analizaré las vicisitudes históricas de la recepción editorial, crítica y cultural de Kafka en España, a través de determinados instrumentos de mediación: traducciones, ediciones, reseñas, ensayos, números especiales de publicaciones periódicas, adaptaciones teatrales y cinematográficas, etcétera. Esta es la parte más positivista de la tesis, que cobra sentido al trascender el mero dato para adquirir una interpretación significativa. El objetivo es proponer una lectura diacrónica y cualitativa de la asimilación de Kafka a la cultura española en los ámbitos editorial, periodístico, teórico, académico y escénico.

El último bloque irá dedicado a la recepción productiva de Kafka en España. A partir de un uso crítico de los estudios preexistentes y de la ampliación de sus propuestas mediante aportaciones propias, se ofrecerá una lectura diacrónica de los modos creativos de aprehensión de lo kafkiano durante el periodo analizado. Me basaré metodológicamente en la tesis, que espero ver confirmada, de que cada apropiación literaria de Kafka asume implícitamente una o varias de las concepciones teóricas de lo kafkiano que se manifestaron en medios periodísticos y ensayísticos, previamente analizadas (religiosas, metafísicas, existenciales, sociopolíticas, psicológicas, fantásticas, etc.). Por último, el análisis pormenorizado de la obra completa de Francisco Ayala y Carmen Martín Gaité a la luz de sus vínculos con Kafka —sin perder de vista la intervención de los dos intelectuales en la difusión crítica del autor— permitirá mostrar dos modelos de recepción de lo kafkiano, uno desde el exilio y otro desde el interior de España. Ambos estudios ejemplificarán, además, lo que entiendo por análisis comparados en profundidad.

En conclusión, a pesar de no tratarse de la primera vez que se acomete la temeraria empresa de reconstruir la recepción de Kafka en España, el objeto de estudio admite y pide su ampliación y profundización. Además, la bibliografía previa exige, en ocasiones, su matización o corrección. A lo largo de los capítulos que siguen, se analizarán las vías y los modos de asimilación a la cultura española de uno de los escritores fundamentales de la modernidad, teniendo en cuenta toda su complejidad. Se recompondrá el proceso de adquisición de valor artístico de la obra kafkiana, según reivindicaba Pierre Bourdieu, así como el progresivo acceso a ella de la comunidad española. Se rastrearán para ello los instrumentos de mediación de la introducción de Kafka en España (traducciones, ediciones, ensayos, prensa especializada y generalista, historias literarias y monografías de distinto tipo, adaptaciones teatrales y cinematográficas). Se desmenuzará los avatares de la recepción crítica de Kafka y, por supuesto, la lectura productiva de su obra por parte de escritores españoles. Y todo ello trascendiendo la mera suma de datos, pues la mirada crítica ha de desentrañar el sentido que se desprende del maremágnum de información que se presenta ante ella. Solo así podremos determinar el lugar de Kafka en la cultura y la literatura españolas, tanto en los distintos momentos sincrónicos

como en el desarrollo de su devenir. Un devenir que observaremos en detalle hasta la época de la generalización editorial, crítica, cultural y literaria de Kafka en España, en la década de los sesenta.

Acotación cronológica (1925-1965): sentando las bases de la recepción española de Kafka

Dada la amplitud del tema de la recepción de la obra de Kafka en España, se ha hecho necesario acotar cronológicamente el objeto de estudio para poder tratarlo con la profundidad y amplitud requeridas. En lugar de continuar en el momento donde lo dejaron mis predecesores Salvador García Jiménez y Eva Fernández Huéscar, es decir, a finales de los años ochenta, he preferido apuntalar los cimientos de la historia receptiva de Kafka en España. Así lo aconseja el hecho de que —según ha quedado argumentado en el apartado anterior— la recepción española de Kafka, incluidos sus periodos iniciales, carezca todavía de un relato interpretativo que clarifique el sentido de sus líneas fundamentales. Por tanto, la voluntad de fijar firmemente los cimientos de la historia de la recepción de Kafka en España, antes de pasar a etapas más recientes, me ha llevado a escoger un tramo cronológico concreto, pero amplio, durante el cual se sentaron las bases de la asimilación española de Kafka: el de las cuatro décadas que abarcan desde el inicio de dicha recepción, en los años veinte, hasta el momento de la generalización del conocimiento y la repercusión del autor, en los años sesenta.

La primera entrada conocida de Kafka en España se produjo en diciembre de 1924 —año de su muerte— en la forma de una pionera traducción al catalán del relato «Ein Brudermord» («Un fratricidi»), realizada por Carles Riba y recogida en la revista barcelonesa *La Mà Trencada*. La recepción de Kafka en castellano comenzó seis meses después, a través la *Revista de Occidente*, que incluyó *La metamorfosis* en dos números consecutivos de 1925. En los años siguientes, aparecerían en la publicación de Ortega y

Gasset otras dos narraciones de Kafka: «Un artista del hambre» (1927) y «Un artista del trapecio» (1932). En consecuencia, y con el precedente inmediato de la versión catalana de «Un fratricidio», ubicamos el arranque del periodo investigado en el año 1925.

En 1945, la *Revista de Occidente* reunió los tres textos de Kafka traducidos previamente en un libro publicado por su editorial, con el título conjunto de *La metamorfosis*. Se trata del primer volumen firmado por Kafka que vio la luz en España, y seguiría siendo el único libro español de Kafka otros veinte años más. Habría que esperar hasta 1966 para ver salir de nuevo *La metamorfosis* de una imprenta española, en esta ocasión gracias a la editorial Alianza.

Ante este panorama, tan distinto de la temprana recepción inicial de los años veinte, es fácil deducir que, durante la mayor parte de la época franquista, el foco difusor de Kafka en lengua española se situó del lado americano —fundamentalmente argentino—, de donde llegaban ediciones a España. Sin embargo, como apreció en su día Oscar Caeiro (1979), a partir de 1966 cambiaron las tornas y las obras de Kafka comenzaron a publicarse en España. *La metamorfosis* de Alianza, aparecida dentro de la colección El Libro de Bolsillo, se reeditó año tras año y, desde los primeros años setenta, diversas editoriales españolas acogieron los escritos de Kafka, incluidas sus *Obras completas* en el caso de Planeta.

El llamativo contraste entre el pausado y tímido proceso de difusión de Kafka a lo largo de los decenios anteriores y la acelerada generalización de su aprehensión editorial y productiva a partir del segundo lustro de los sesenta justifica la pertinencia del momento escogido como punto final de esta investigación. Y es que en esas fechas se abría una nueva etapa receptiva, con un nivel de resonancia nunca antes alcanzado, que supondría la definitiva instalación de Kafka como referente cultural en España.

Esta aceleración se explica, en buena medida, por la transformación del entorno histórico-cultural. La convergencia de ciertas circunstancias favoreció que la literatura internacional fuese recibida en un grado anteriormente inédito. Algunos de esos factores fueron la progresiva apertura de la dictadura franquista al exterior, la cada vez mayor presencia de los exiliados en los medios culturales españoles, la recuperación de la hegemonía editorial del ámbito hispanohablante y el impulso económico. En 1966, la pretendida y relativa suavización de la dictadura se visibilizaba mediante la Ley de

Prensa e Imprenta de Manuel Fraga, que transformó en voluntaria la consulta previa obligatoria ante el organismo censor. Su entrada en vigor vino precedida de un talante liberalizador que permitió la entrada de literatura de procedencia extranjera sin apenas «otro condicionamiento que la ambición y la perspicacia de los editores» (Bravo, 1985: 187). Así pues, en el marco de unas nuevas coordenadas de época, de unas prácticas editoriales modernizadas y de cierta atemperación y apertura de la dictadura franquista, se generó un ambiente propicio a la traducción de obras literarias, incluidas las de Kafka.

Tanto Kafka como otros autores innovadores de la narrativa occidental —como Faulkner o Dos Passos— se reeditaban en ediciones de bolsillo, con su consiguiente divulgación a un público comparativamente amplio. En el contexto de esta suerte de revolución editorial, la incorporación de Kafka a la cultura española se consumó de manera rápida y entusiasta. Durante los años sesenta y setenta, no solo se reactivó su presencia en los campos crítico y académico, sino que el nombre de Kafka traspasó los círculos sociales minoritarios en los que había estado confinado hasta entonces (Fernández Huéscar, 1990). Kafka se consagró, por fin, como clásico contemporáneo.

Por otra parte, su recepción productiva se intensificó al convertirse en uno de los referentes fundamentales de la superación del realismo que trajo consigo la modernización de la prosa. Kafka se convirtió en estímulo de esta transformación literaria, junto a otros grandes modelos innovadores del siglo xx, como Proust, Faulkner, Joyce y la nueva narrativa procedente de Hispanoamérica y de Francia. Durante los años sesenta y comienzos de los setenta, aumentó el interés de la intelectualidad por la cultura exterior y por el experimentalismo literario. Santos Sanz Villanueva habla de una «nueva sensibilidad» (2010: 325), que impregnaba el ambiente y fue compartida por escritores de distintas generaciones, tanto noveles como consagrados. De este modo, la literatura española comenzó a absorber auténticamente las voces extranjeras que marcaron el devenir literario de la centuria y cuyo impacto había permanecido en buena medida soterrado. Según subrayaba Andrés Amorós en su *Introducción a la novela contemporánea* (1966: 124), incluso la narrativa aparentemente más tradicional recogía ya, inevitablemente, huellas de autores cuyos hallazgos habían quedado incorporados a la tradición literaria, como Dostoievski, Proust, Joyce y, por supuesto, Kafka.

Fue en los años sesenta, en este contexto de ebullición experimental, cuando empezó a percibirse de forma clara la asimilación de Kafka a la literatura española, punto cronológico en el que se muestra unánime la bibliografía especializada (Caeiro, 1979: 715; Fernández Huéscar, 1990: 248; Calvo Carilla, 2005a: 94). Al mismo tiempo, aparecían también los frutos hasta entonces más maduros de la recepción productiva de otros autores, como Faulkner, según estudió con detenimiento María-Elena Bravo. Tras la muerte del escritor norteamericano en 1962, «se le concedió una atención que estableció definitivamente la reputación de Faulkner como figura universal entre los lectores españoles» (Bravo, 1985: 188). Por tanto, mientras el franquismo enfrentaba su inevitable consunción, Kafka asistía a la reactivación literaria española, en convivencia con otros grandes clásicos internacionales del siglo xx, que pudieron, por fin, ser ampliamente asimilados, gracias, en parte, al estímulo del *boom* hispanoamericano y del *nouveau roman* francés.

En conclusión, la explosión receptiva de Kafka no se produjo en España hasta la renovación narrativa de los años sesenta y setenta, coincidente con su retorno editorial desde América. Se abrió así una nueva etapa, sin precedentes en la historia de Kafka en el país. Si sus escritos alcanzaban una difusión inaudita, también la incorporación creativa de Kafka a la literatura autóctona adquiriría un grado inédito hasta la fecha, al convertirse en una de las fuentes de inspiración de los experimentos literarios en boga.

Así pues, tanto la recepción editorial como la recepción productiva de Kafka se intensificaron exponencialmente en aquella época, marcando un antes y un después. Si bien hablamos, por supuesto, de procesos, y no de un vuelco inmediato del estado de cosas, puede considerarse la reaparición en 1966 de *La metamorfosis*, que se reeditaría anualmente, como el hecho simbólico que marca este cambio de etapa. Podemos decir, con Blas Matamoro, que en España «la posguerra acabará para Kafka en 1966» (1983: 80). Hasta ese momento, un repaso exhaustivo de las publicaciones españolas de Kafka y sobre Kafka resulta todavía posible y permite reconstruir los itinerarios de su recepción en España. A partir de aquel periodo y, especialmente, desde los años setenta, la proliferación editorial y crítica aconseja adoptar un método de carácter más panorámico.

Por todo ello, hemos escogido 1965 como punto final de esta investigación, que aspira a desentrañar el proceso por el cual se sentaron las bases de la evolución receptiva de Kafka en España, todavía en curso. Si a finales de la década del sesenta, en palabras de Eva Fernández, la obra de Kafka «había entrado a formar parte del substrato literario-intelectual español» (1990: 248), el conjunto del presente estudio perseguirá la progresiva difusión de Kafka a lo largo de cuatro décadas, desde la desnuda publicación de *La metamorfosis* en la *Revista de Occidente* en 1925, sin ninguna explicación sobre el autor, hasta la conversión de Kafka y lo kafkiano en moda intelectual durante los años sesenta. Al consolidarse su canonización, la historia receptiva de Kafka adquirió nuevas dimensiones. Dado que esa fase de consagración y normalización ha debido quedar fuera de este estudio por motivos de tiempo y espacio, espero ocuparme de ella en investigaciones futuras.

Otras advertencias preliminares

LO KAFKIANO

Antes de entrar en el cuerpo de la tesis, conviene advertir de ciertos aspectos problemáticos a la hora de referirse a Kafka y a su producción literaria. El primero de ellos afecta al escurridizo significado del adjetivo *kafkiano* (con sus variantes de género y número). En el diccionario de la Real Academia Española (2014) se distinguen las siguientes acepciones:

1. Perteneciente o relativo a Franz Kafka, escritor checo, o a su obra. *Las novelas kafkianas.*
2. Que tiene rasgos característicos de la obra de Kafka. *Una visión del mundo muy kafkiana.*
3. Dicho de una situación: Absurda, angustiosa.

En su primera acepción, se trata de un adjetivo relacional, pues vincula el sustantivo al que acompaña con Kafka o con su obra. Se emplea, por economía lingüística o variación estilística, como equivalente a sintagmas del tipo «de Kafka», «procedente de Kafka», «pertenciente a Kafka», «propio de Kafka», «relativo a Kafka», etc., así como a las variantes de las frases anteriores en las que «Kafka» puede sustituirse por «la obra de Kafka» («de la obra de Kafka», «procedente de la obra de Kafka», etc.). En cambio, el adjetivo adquiere en sus acepciones segunda y tercera un valor calificativo.

El ejemplo «Una visión del mundo muy kafkiana», que aporta la RAE para ilustrar la segunda definición (‘Que tiene rasgos característicos de la obra de Kafka’), casa —en mi opinión— mejor con la tercera acepción, ya que su significado se acerca a ‘Una visión del mundo muy angustiada’. Sería más apropiada alguna frase del tipo: «Un estilo muy kafkiano», como propone la misma Academia para la acepción paralela de un término de funcionamiento similar a *kafkiano*, como es *dantesco*: «Que tiene rasgos característicos de la obra de Dante. *Un estilo muy dantesco*» (Real Academia Española, 2014).

Es el tercer sentido de *kafkiano* el más generalizado en los medios de comunicación y en la conversación coloquial. Tiene su origen en la vinculación de la narrativa de Kafka con determinadas situaciones de la vida real ciertamente absurdas y angustiosas (como señala la RAE), pero también asociadas a otros campos semánticos en la esfera de lo inexplicable, lo arbitrario, lo injusto, lo inextricable, lo burocrático, lo inaprehensible, lo ineluctable, aquello para lo que está negada toda posibilidad de una salida.

En el marco de los estudios sobre Kafka se puede considerar, además, *lo kafkiano* como categoría analítica dentro del ámbito literario. En este sentido destaca su descripción como concepto estético por parte de Leopoldo La Rubia de Prado (2002), quien distingue entre «kafkiano» empleado para referirse a todos los aspectos que rodean la vida y la obra de Franz Kafka y «lo *kafkiano*» considerado como categoría estética o literaria universal concebida y plasmada por Kafka en parte de su obra:

Kafkiano equivale a decir situación de difícil solución, intrincada, peligrosa, enrevesada, laberíntica, confusa, incomprensible, a la que no se le ve fin (como término y como *telos*), a veces relacionada con la burocracia u otros aparatos sin rostro humano, situación que responde a leyes incomprensibles e inaprensibles, ancestrales, ocultas,

inescrutables, acontecimientos que se presentan bajo la forma de la paradoja y el enigma, situación, en fin, posible en el ámbito de lo humano y, por tanto, consustancial al hombre en la que el individuo es absorbido por un mecanismo que lo rebasa, que escapa a su control y que, con toda probabilidad, tendrá un final no deseado. He de puntualizar, no obstante, que no todas las obras de Kafka son *kafkianas* en el sentido de la categoría estética de lo *kafkiano*. (La Rubia, 2002: 18).

Al denotar una situación «posible en el ámbito de lo humano», el término es aplicable a circunstancias reales —la tercera acepción de la Academia—, pero a La Rubia de Prado le interesa lo *kafkiano* como una categoría estética en la línea de *lo bello* o *lo sublime*, noción teórica en la que nos detendremos en su momento.

A lo largo de las siguientes páginas, el lector encontrará con frecuencia la palabra *kafkiano*, en sus distintas formas (*kafkiano*, *kafkiana*, *kafkianos* y *kafkianas*), empleada como adjetivo relacional, en el sentido de ‘perteneciente o relativo a Kafka o a su obra’. También se aplicará la segunda acepción, próxima a la anterior (‘Que tiene rasgos característicos de la obra de Kafka’). El resto de usos del término —la referencia a la categoría estética de lo *kafkiano* y su utilización coloquial— serán explicitados cuando corresponda.

LOS TÍTULOS DE LAS OBRAS Y SU TRADUCCIÓN

También pueden resultar problemáticos los títulos de las obras de Kafka, puesto que con frecuencia los nombres con los que se dieron a conocer fueron ideados por Max Brod, su célebre amigo y albacea, o bien proceden de una traducción discutible del original alemán. Así, el título que Kafka concibió para la novela que Brod denominó *Amerika* (*América*) era en realidad *Der Verschollene* (*El desaparecido*), según figura en una carta a Felice Bauer,¹³ y *Die Verwandlung* cobró fama como *La metamorfosis* —y sus equivalentes en otras lenguas (*La métamorphose*, *The Metamorphosis*, *La metamorfosi*, *A metamorfose*, etc.)—, cuando podría haberse traducido como *La transformación* (*La transformation*, *The Transformation*, etc.), punto en el que no hay acuerdo entre los traductores en la actualidad.

¹³ Vid. Llovet (1999: 1023).

Caso extremo de arbitrariedad en la versión española es «Un artista del trapecio», título completamente ajeno al original «Erstes Leid» ('Primer sufrimiento'). Se prefirió crear un paralelismo con otro de los relatos publicados tempranamente por la *Revista de Occidente*, «Un artista del hambre» («Ein Hungerkünstler»). Este era, además, el título del volumen de cuentos publicado el año de la muerte de Kafka (1924), de donde procedían ambas narraciones.

Otro aspecto significativo de la recepción de los títulos de Kafka, particularmente al comenzar a divulgarse sus novelas traducidas, fue la frecuente escritura del sustantivo con letra inicial mayúscula: *La Metamorfosis*, *El Proceso*, *El Castillo*. En alemán, idioma literario de Kafka, todo nombre, ya sea propio o común, comienza por mayúscula. Las versiones en otras lenguas mantuvieron, en ocasiones, esa inicial capital no exigida por la ortografía de la lengua de destino. Esta tendencia vino estimulada, muy posiblemente, por las lecturas alegóricas incluidas por Max Brod en los epílogos con los que acompañó las primeras ediciones, interpretación que reforzaban esas grafías iniciales.¹⁴

Con el objeto de acabar con todas las incongruencias e incorrecciones generadas a lo largo de la historia receptiva de Kafka, la editorial Galaxia Gutenberg está publicando desde 1999 las obras completas de Kafka en español a partir de la traducción de la edición crítica alemana de la editorial S. Fischer, bajo la coordinación de Jordi Llovet. Por lo general, emplearé la nomenclatura allí propuesta, a excepción de los casos en los que me refiera a títulos de ediciones concretas, o bien a aquellos que se encontraban ampliamente difundidos en un momento histórico determinado.

Consideraré obras autónomas —y, por lo tanto, irán escritas en cursiva— todas aquellas que se publicaron exentas en formato de libro en vida de Kafka, aunque su género sea el relato o la novela breve: *El fogonero* (1913) —que constituye el primer capítulo de *El desaparecido*—, *La transformación* o *La metamorfosis* (1915), *La condena* (1916) y *En la colonia penitenciaria* (1919). También irán en cursiva, siguiendo la convención habitual, los títulos de los volúmenes de relatos —*Contemplación* (1913), *Un*

¹⁴ Si bien es cierto que en inglés se recomienda el uso de inicial mayúscula en todas las palabras de contenido léxico de un título, las traducciones del alemán a otras lenguas, incluido el castellano, no pueden explicarse del mismo modo. Podría considerarse la hipótesis de que se tratase de un anglicismo ortográfico, pero la escritura de ciertos nombres comunes con letra inicial mayúscula se extendió, en casos extremos, al cuerpo del texto, así como a textos críticos dedicados a Kafka.

médico rural (1919) y *Un artista del hambre* (1924)—, las novelas póstumas —*El desaparecido*, *El proceso* y *El castillo*—, los *Diarios* y la *Carta al padre*.

Agradecimientos

Resulta difícil recordar a todas las personas e instituciones que han favorecido la elaboración de esta tesis doctoral. Una investigación de este alcance es un proyecto complejo y prolongado en el tiempo, recurrentemente amenazado por el abandono y que, como el castillo kafkiano, a menudo parece alejarse más a medida que se avanza. Agradezco especialmente, en primer lugar, a quienes me han asistido y guiado a lo largo de este tortuoso camino: los directores Leonardo Romero Tobar y José Luis Calvo Carilla.

He de mencionar, asimismo, al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pues la investigación ha sido parcialmente financiada por una Beca de Postgrado para la Formación de Profesorado Universitario. En referencia a los distintos desplazamientos relacionados con la investigación, una ayuda concedida por la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de la Inmaculada me permitió viajar a Praga. Agradezco, especialmente, su hospitalidad a la Profesora Anna Housková, del Instituto de Estudios Románicos de la Universidad Carolina. Posteriormente, realicé dos estancias de investigación en la Philipps-Universität de Marburg. Doy las gracias a los expertos que me recibieron en distintas universidades alemanas, particularmente al Prof. Dr. Thomas Anz, catedrático de la Philipps-Universität y autor de la monografía *Franz Kafka*, y al Prof. Dr. Gerhard Kurz, catedrático de la Justus-Liebig-Universität de Gießen, colaborador en la edición crítica de Kafka, editor de *Der junge Kafka* y autor de ensayos como *Traum-Schrecken: Kafkas literarische Existenzanalyse*. Junto a los germanistas recién nombrados, agradezco el haberse entrevistado conmigo al Prof. Dr. Hans Dieter Zimmermann, catedrático del Instituto de Filología y Literatura General y Comparada de la Universidad Técnica de Berlín y autor, entre otros, del libro *Kafka für Fortgeschrittene*.

Gracias, por su acogida, a Sabine Schmitz, Kirsten Süselbeck y Pedro Alonso, profesores, en aquel entonces, del Instituto de Filología Románica de la Philipps-Universität de Marburgo. Con las dos primeras estoy en deuda, además, por su imprescindible ayuda con el idioma para preparar publicaciones y ponencias, agradecimiento que hago extensible a Danny Barreto, Carolina Inaraja y Natalja Dudek. Y, para cerrar el capítulo de las relaciones internacionales, he de agradecer a las

sociedades alemana y estadounidense de Kafka (*Deutsche Kafka-Gesellschaft* y *Kafka Society of America*) el haber albergado mis aportaciones en sendos congresos.

Quiero reconocer, asimismo, las siempre estimulantes sugerencias de Luis Beltrán, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Zaragoza. Ante los obstáculos burocráticos, ha sido inestimable la disponibilidad y el saber hacer de Alfredo Moreno, así como la colaboración desinteresada de Ulrich Winter (catedrático del Instituto de Filología Románica de la Philipps-Universität de Marburgo), María Jesús Lacarra (profesora del Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza) y la medievalista Daniela Santonocito.

Gracias a todos los nombrados y a todos aquellos que olvido. En un plano más personal, quisiera agradecer a quienes, de un modo u otro, me han acompañado en este largo periplo. Entre todos ellos, no puedo dejar de mencionar a Pilar y Vicente, sin cuya ayuda nunca habría concluido la tesis. A Jonathan del Castillo, por la maquetación, el diseño y la amistad. A Lorena Albert, incansable compañera de fatigas. Y a Víctor Cuenca, primer lector entusiasta y apoyo constante.

La recepción de la obra de
Franz Kafka en España (1925-1965)

1. KAFKA, ESCRITOR UNIVERSAL

1. 1. DIMENSIÓN UNIVERSAL Y TENDENCIAS INTERPRETATIVAS

El análisis de la recepción de Kafka en un ámbito lingüístico-cultural determinado exige tomar en consideración el contexto internacional de un fenómeno de dimensiones globales. En el caso de España, se hace necesario tener en cuenta la asimilación de la obra y el nombre de Kafka por parte de naciones hermanas, bien por su vecindad geográfica y su relevancia cultural (Francia), bien por su comunidad lingüística (los países hispanos de América). Esta amplitud de miras resulta particularmente inexcusable, siendo que el periodo analizado incluye la época de la posguerra española, puesto que la intelectualidad que entonces no se hallaba en el exilio y quiso trascender la mediocridad reinante se vio abocada a prestar atención a lo que ocurría más allá de las fronteras. Pero contemplar la difusión internacional del autor praguense no solo es relevante para explorar las vías indirectas de su recepción a través del extranjero, así como por su impacto sobre los escritores exiliados, sino también porque permite ubicar en su justo lugar el papel de España en un proceso cuyo carácter mundial impregnó las distintas recepciones locales y nacionales.

Los avatares de la divulgación universal de la obra de Franz Kafka constituyen un ejemplo extremo de cómo las circunstancias históricas y elementos extraliterarios de diverso tipo condicionan el modo en que se leen los textos de un determinado escritor o, incluso, si se leen o no. Las siguientes páginas reconstruyen los itinerarios básicos de esa difusión a partir de la bibliografía internacional al respecto, dejando un análisis más detenido del caso hispanoamericano para la segunda parte de esta investigación, dadas sus peculiares relaciones con España. Después de trazar el estado de la cuestión, exploraré las causas de las dimensiones excepcionales adquiridas por Kafka en cuanto al alcance, la duración y la intensidad de su repercusión, así como con respecto a la variedad de modos en los que ha sido entendido y el ímpetu con que ha sido atacado y defendido.

La discreción de la que hizo gala Franz Kafka durante su vida contrasta con la fama universal que adquirió póstumamente, al convertirse en una auténtica moda e

incluso en una figura mítica, además de ser elevado a la categoría de representante de las corrientes más dispares. Con todo, se ha exagerado un anonimato que no fue tal mientras Kafka vivía: publicó varios libros (que fueron reseñados y, algunos de ellos, reeditados),¹⁵ colaboró en periódicos y revistas y, ocasionalmente, sus obras fueron objeto de lecturas públicas e incluidas en almanaques y antologías. Si durante su vida no llegó a ser célebre —con un reconocimiento inferior al que recibían Max Brod, Gustav Meyrink o Franz Werfel (Anz, 1989: 15; Born, 1994)—, tampoco era completamente ignorado por los medios intelectuales del momento, ni en Praga ni en Berlín.¹⁶ Durante su vida y en los años posteriores a su muerte no solo se refirieron a él sus contactos praguenses, sino también otros críticos, incluidos literatos del prestigio de Kurt Tucholsky, Thomas Mann, Klaus Mann y Hermann Hesse. De su fallecimiento dieron noticia necrológicas aparecidas en varias ciudades: junto a Praga, Berlín, Leipzig, Viena y Bratislava. A pesar de sus escasas publicaciones y el hecho de que no fuese la figura fundamental de la Praga literaria de la época, no era, pues, un escritor desconocido, si bien es cierto que su renombre se reducía a un círculo relativamente pequeño y lo que publicó en vida no hubiese bastado, probablemente, para cimentar su fama mundial. Pero se habían sentado ciertas bases para su reconocimiento como escritor.

¹⁵ *Contemplación* (1913), *La condena* (1913), *El fogonero* (1913), *La transformación* (1915), *En la colonia penitenciaria* (1919) y *Un médico rural* (1920). También supervisó la edición de *Un artista del hambre* (1924), colección de relatos que su muerte prematura le impidió ver publicada.

¹⁶ *Vid.*, a este respecto, Beicken (1974: 21-26), Hermsdorf (1978: 7), Nagel (1979: 624-625), Binder (1979c), David y Morel (1984: 129), Straub y Gorschenek (1984: 7), Müller (1994: 15) y Caputo y Herz (2000: xxiii-xxiv).

Luces y sombras de Max Brod

Fue Max Brod el impulsor de la difusión de Kafka, con su entregada labor como editor, comentarista y conferenciante. Durante la vida de su amigo, venció las reticencias de Kafka para publicar al menos parte de su obra y se encargaba en buena medida de la comunicación con el editor Kurt Wolff. Este reconoció: «Debemos agradecer a los esfuerzos de Max Brod, y solo a ellos, que, ya en el año 1913, llegaron a publicarse más trabajos literarios de Kafka: *Der Heizer* [*El fogonero*] como tercer número de la colección *Der Jüngste Tag* y el relato *Das Urteil* [*La condena*] en un anuario editado por Max Brod» (Wolff, 2010: 92). Una vez fallecido Kafka, Brod priorizó la publicación de las tres novelas inacabadas, convencido de que ese era el camino para construir su fama (Dietz, 1979: 5; Pasley, 1984: 274). De ello era también consciente Wolff, que había advertido a Kafka, en una carta fechada en noviembre de 1921, de la necesidad de sacar a la luz narraciones de mayor amplitud para acceder a un público lector más numeroso:

Si, con el paso del tiempo, junto a las colecciones de textos breves en prosa pudiera Vd. entregarnos alguna vez un relato de mayor extensión o una novela —sé por Vd. mismo y por Max Brod cuántos manuscritos de esta índole tiene Vd. a punto de terminar si no terminados del todo—, lo recibiríamos con especial agradecimiento. A esto se añade que, como es natural, la disposición a la recepción de un trabajo en prosa de cierta extensión y cohesión de por sí es mayor que en el caso de las colecciones de textos en prosa menores. Esta es, sin duda, una postura banal y absurda por parte de los lectores; pero es un hecho que tampoco podemos ignorar. La resonancia que hallaría un texto mayor en prosa de esta índole permitiría en todo caso una difusión incomparablemente mayor que la que hemos alcanzado hasta ahora, y el éxito de un libro semejante traería consigo, al mismo tiempo, la posibilidad de dar a conocer las publicaciones anteriores con mucha más agilidad. (Wolff, 2010: 196-197).

Sin que el autor pudiese ya evitarlo, sus tres novelas extensas se editaron en los años siguientes a su muerte: *Der Prozess* (*El proceso*) en 1925, *Das Schloss* (*El castillo*) en 1926 y *Amerika* (*América*) en 1927. De la primera se hizo cargo la editorial berlinesa Die Schmiede y de las restantes, Kurt Wolff. El objetivo se cumplió, pues a las novelas se debe la auténtica fama de Kafka (Hermsdorf, 1978: 8; Caputo-Mayr y Herz, 2000: xxiii). Posteriormente, en 1931, publicaba Brod *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (*Durante la construcción de la Muralla China*) en la editorial Kiepenheuer, selección de relatos breves y fragmentos de prosa inéditos. El mismo año apareció en la prensa alemana un

llamamiento a favor de la edición completa de su obra, firmado no solo por los praguenses Brod y Werfel, sino también por Hermann Hesse, Martin Buber, Heinrich y Thomas Mann y André Gide (David y Morel, 1984: 131).

Pese a estos apoyos, las circunstancias históricas provocarían ciertas vicisitudes en la publicación de las obras completas de Kafka.¹⁷ En 1934, la casa Schocken de Berlín firmó un contrato para editar seis volúmenes de *Gesammelte Schriften* (*Escritos completos*). Cuatro de ellos, correspondientes a las narraciones publicadas en vida y a cada una de las tres novelas, pudieron aparecer en 1935 en Alemania, donde todavía estaba permitido publicar literatura judía, pero solo en una editorial y para un público exclusivamente judíos, es decir, al margen de la vida literaria alemana y con tiradas limitadas. Con todo, la obra fue incluida en la lista de libros dañinos e indeseables, de modo que los dos siguientes tomos debieron aparecer en Praga en la editorial Mercy en 1936 y 1937, respectivamente: *Beschreibung eines Kampfes* (*Novellen, Skizzen, Aphorismen*) —compendio de relatos, esbozos y aforismos que, bajo el título *Descripción de una lucha*, ampliaba considerablemente lo publicado hasta entonces— y *Tagebücher und Briefe* —selección de diarios, cartas y fragmentos narrativos—. El círculo se cerraba: prohibida su publicación y privado de sus grandes partidarios alemanes, casi todos en el exilio, Kafka regresaba a su punto de partida, Praga, donde sus amigos de juventud continuaban refiriéndose a él en los periódicos.

Por tanto, el impacto de su literatura en Alemania se vio retardado por la política cultural nacionalsocialista, mientras en otros países —Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Argentina— alcanzaba ya la fama. Los intelectuales emigrados llevaron consigo su nombre y su obra al extranjero como parte de su existencia espiritual (Hermsdorf, 1978: 9), especialmente a Estados Unidos. En este contexto, el editor Salman Schocken y Max Brod se reencontraron en el exilio neoyorquino. Una vez fundada Schocken Books, pudo reaparecer allí, en 1946, la obra de Kafka en lengua alemana, en cinco volúmenes ligeramente ampliados, sin los diarios ni la correspondencia. Estos escritos completos llegaron rápidamente a Alemania.

¹⁷ Extraigo los datos sobre las distintas ediciones de las obras completas en lengua alemana de Beicken (1974: 61), Dietz (1979: 10-11; 1990: 127-131), David y Morel (1984: 130-131, 169-170), Pasley (1984: 275-278) y Unseld (1989).

Sin embargo, hasta 1950, tras el triunfo de Kafka en los ámbitos francés y angloamericano, no comenzó a imprimirse la edición alemana de Fráncfort en la editorial S. Fischer, con licencia de Schocken Books, en once volúmenes (1950-1974), de la que se derivaron numerosas ediciones individuales. Las ahora tituladas *Gesammelte Werke* (*Obras completas*) constituyeron la base de la aprehensión académica de la obra kafkiana. Incluían las narraciones publicadas en vida, las novelas y el tomo que Brod tituló *Descripción de una lucha*, y permitieron obtener una imagen más coherente del autor por medio de numerosos textos hasta entonces inéditos, incluido el material autobiográfico, del que solo se habían publicado extractos. Así, aparecieron los *Diarios* (1951) y el volumen *Preparativos de boda en el campo* (1953). Este contenía un gran número de fragmentos y esbozos literarios inéditos, además de la *Carta al padre*, publicada por Brod por vez primera en la revista literaria *Die Neue Rundschau* el año anterior. También vieron la luz varios volúmenes de correspondencia: las *Cartas a Milena* (1952), las *Cartas 1902-1924* (1958), las *Cartas a Felice* (1967) y las *Cartas a Ottla y a la familia* (1974).

El conocimiento de Kafka ganó, pues, en extensión y en profundidad y, como consecuencia, se comenzaron a cuestionar sus propios fundamentos. El deseo de basar los análisis en textos sólidamente fijados se tradujo en fuertes críticas al trabajo editorial de Max Brod, responsable de importantes lagunas y transformaciones. La reivindicación de una aproximación más filológica a la obra kafkiana, iniciada en los primeros años de la década del cincuenta, culminó con la monumental edición crítica comenzada en 1982 también en S. Fischer y todavía en marcha, a falta de la última parte de la correspondencia.

En un principio, Brod quiso presentar las novelas de Kafka como acabadas, con el objeto de que pudiesen ser leídas y fomentar así su repercusión. En ese proceso de configuración textual, fue adaptando los originales e incluyendo fragmentos desechados por Kafka. Heinz Politzer, colaborador de la edición de los *Escritos completos* de 1935, recalca que esta había supuesto una solución intermedia, dado su doble objetivo: conseguir la mayor legibilidad y atractivo posibles, y preparar el terreno para una edición crítica futura (Politzer, 1973: 161). También las ediciones de Nueva York y Fráncfort contenían añadidos y glosas.

A pesar de las críticas y de ciertos aspectos más que discutibles —los criterios editoriales, la priorización del mensaje de Kafka por encima de su literatura o su mitificación como profeta rodeado de una aureola de santidad—, lo cierto es que debemos a Max Brod el conocimiento, la valoración y la difusión de la obra de Kafka. La alteración de los textos constituía, probablemente, un paso previo necesario antes de acometer la edición crítica de una obra inconclusa, una vez asentada la fama del escritor. En 1968, año de su muerte, Brod había logrado dar a conocer casi todos los textos de Kafka que había reunido en 1924, además de haber favorecido la publicación de importantes colecciones de cartas a las que no había tenido acceso. También contribuyó a la edición y a la credibilidad de las *Gespräche mit Kafka (Conversaciones con Kafka)* de Gustav Janouch, editadas por Fischer en 1951, de las que años después aparecería una versión ampliada (1968). Pese a su dudosa veracidad (*vid.* Binder, 1979b; Goldstücker, 1980), es necesario reconocer su lugar en la difusión de la figura de Kafka, dentro y fuera de Alemania, especialmente antes de las sospechas que surgieron a partir de la edición ampliada y que tampoco impidieron que las *Conversaciones* se hayan seguido citando —hasta nuestros días— como un documento de autoridad.¹⁸

En conclusión, la labor de Max Brod presenta muchos puntos cuestionables, pero no cabe duda de que la posteridad ha de agradecerle nada menos que la preservación y difusión del legado de Franz Kafka. Con las siguientes palabras lo desagrávié, literariamente, el escritor Manuel Vilas:

Kafka nunca supo que era Kafka. Esto parecen olvidarlo casi todos, casi todos los kafkianos que tantas pegas y desdenes infligen al pobre Brod. Pero, quién era Kafka sino lo que Brod imaginó que Kafka sería. [...] Él fue quien decidió que aquello era Kafka antes de que existiese Kafka. Él fue el primero que lo vio y lo entendió. Él era más Kafka que Kafka. Él, Brod, y solo Brod, lo supo, y lo sigue sabiendo, allá en las alturas donde los judíos buscan el soplo que creó este mundo, este deshabitado mundo de todo soplo divino. (Vilas en Martínez y Yelin, 2013: 381-382).

¹⁸ Las *Conversaciones con Kafka* fueron traducidas al francés en 1952 y al inglés, en 1953 (Goldstücker, 1980: 254). En España aparecieron en 1956, en traducción de Jaime Ferreiro Alemparte, en la madrileña editorial Puerta del Sol. La versión ampliada vio la luz en Barcelona en 1969, en la editorial Fontanella.

Hacia el Kafka universal

Para asistir al inicio de la expansión de Kafka más allá del ámbito de habla alemana, debemos remontarnos a los años veinte (Caputo-Mayr y Herz, 2000). Tras algunas traducciones tempranas aparecidas entre 1920 y 1924 —sobre todo, al checo, pero también al húngaro, al noruego y al catalán—, en 1925 apareció *La metamorfosis* en la *Revista de Occidente* —además de cinco pequeños fragmentos en flamenco en Bélgica—, antes de que en 1928 se publicaran las primeras versiones en italiano, francés e inglés. Durante los quince años posteriores a su muerte en 1924, Kafka pudo ser leído además en polaco, sueco y holandés.

Así comenzó una recepción diversa en cuanto a alcance e intensidad en distintos países. Salvo en Inglaterra, donde se prestó mucha atención a *El castillo*, los dos textos clave de esta difusión fueron *La metamorfosis* y *El proceso* (David y Morel, 1984: 131). El conocimiento de Kafka, que en Austria y Alemania había ido gestándose durante los años veinte y fue interrumpido por el régimen nazi, se intensificó en otros ámbitos idiomáticos en los años treinta (Arendt, 1944: 412; Beicken, 1974: 34; Hermsdorf, 1978: 9). Esto fue posible, en parte, gracias a los emigrantes de la Alemania fascista, que abonaron el terreno para la fama mundial de Kafka. De un modo ostensible a partir de 1940, el exilio llevó el nombre y la obra de Kafka sobre todo a Francia, Inglaterra y los Estados Unidos (Dietz, 1990: 131).

Durante la Segunda Guerra Mundial e inmediatamente después de su finalización, estalló lo que se denominó el *boom* Kafka (Politzer, 1973: 9; Beicken, 1974: 52; Hermsdorf, 1978: 9-11): el escritor se consagró y se convirtió en moda en el ámbito occidental. Según Peter Beicken (1974: 46), si Inglaterra y Francia abrieron el camino hacia su reconocimiento, el auténtico cortejo triunfal hacia su fama universal tuvo lugar en Estados Unidos, donde fue elevado a la categoría de clásico de la modernidad. Y cuando ya la fiebre kafkiana comenzaba a decaer en Norteamérica, fueron apareciendo estudios serios en Europa (Politzer, 1973: 9-10), de modo que en la década de los cincuenta Franz Kafka era ya un escritor canonizado, convertido en materia de enseñanza y objeto del interés académico (Hermsdorf, 1978: 9-11).

La fama de Kafka quedaba, pues, asentada en el occidente de Europa y en el continente americano, pero en el bloque del Este las cosas eran bien distintas.¹⁹ Salvo en breves momentos de cierta apertura, el comunismo limitó hasta la caída del Telón de Acero el libre acceso a la obra kafkiana. Esta no había penetrado de un modo relevante en ningún ámbito lingüístico de la Europa oriental, cuando su recepción fue obstaculizada, si no impedida, por la doctrina del realismo socialista, impuesta por la política cultural estaliniana para evitar la influencia de otras opciones ideológicas y como medio de control de las masas. Mientras la figura de Kafka se iba dando a conocer en la Europa occidental, en el Este era considerado como el prototipo del escritor decadente y pesimista alejado del realismo social. El movimiento comunista internacional se movió, por su parte, entre tres actitudes diferentes con respecto a los escritores modernos, Kafka incluido: el puro y simple rechazo, la explotación de sus novedades técnicas procurando controlar sus efectos políticos y el reconocimiento de su derecho a experimentar libremente.

La oposición oficial a Kafka comenzó a resquebrajarse en los años cincuenta, sobre todo en Checoslovaquia y en Polonia. La década del sesenta muestra ya un casi general fortalecimiento de tendencias más liberales. Sintomática en este sentido fue la organización de varios encuentros reivindicativos. En el primero de ellos, el Congreso Mundial por el Desarme General y la Paz, celebrado en Moscú en 1962, Jean-Paul Sartre exigió un desarme de la cultura y exhortó a que incluso en la Unión Soviética se tuviese el valor de leer a Kafka. Por otra parte, mediante un simposio que tuvo lugar en el castillo de Liblice, junto a Praga, en mayo de 1963, se pretendía legitimar el interés por Kafka en los países del Este. En 1965, un segundo coloquio en Liblice se centró en la literatura praguense en lengua alemana y la posición de Kafka dentro de ella. La recuperación de Kafka en Liblice se ha llegado a considerar el primer signo de la contrarrevolución: Peter Beicken (1974: 222) y Thomas Anz (1989: 16) apuntaban a una vinculación entre el movimiento emancipador checo y el nombre de Kafka, mientras Manfred Behn (1994: 324) sostenía que, si bien el simposio no puede ser considerado como el inicio de la

¹⁹ Para trazar este breve esbozo de la recepción de Kafka en los países del Este parto de Beicken (1974), Hughes (1977), Järv (1979), Goldstücker (1984), David y Morel (1984), Anz (1989) y Caputo-Mayr y Herz (2000).

Primavera de Praga, sí lo fue para el movimiento reformista de los intelectuales checoslovacos.

A partir de Liblice se publicaba y discutía a Kafka en todo el bloque del Este. Como consecuencia, las posiciones oficiales hubieron de retroceder en alguna medida, pero las esperanzas de Kafka en Checoslovaquia fueron reprimidas, junto con la ilusión de una mayor libertad política, al ponerse fin a la Primavera de Praga en agosto de 1968. Con todo, los mencionados congresos evidenciaron la imposibilidad de seguir impidiendo la recepción de Kafka bajo dominio soviético: su conocimiento era ya inevitable, por lo que se trató de limitar su influencia tanto desde el punto de vista material (con escasas ediciones) como ideológico (por medio de la interpretación oficial de Kafka). No sería hasta la caída del muro de Berlín y de los gobiernos comunistas cuando se mostrase en algunos países —sobre todo en la República Checa, pero también en Rusia y en Polonia— un mayor interés por Kafka, como manifestación de la necesidad de recuperar el tiempo perdido.

Los totalitarismos han tratado, pues, con recelo o abierta hostilidad a Kafka: así ocurrió con las llamadas *democracias populares*, con el nacionalsocialismo e, incluso, como muestra más reciente, con el régimen de Sadam Husein, que dirigió una campaña contra Kafka en los años ochenta, en el marco de una política de defensa de lo propio frente a la agresividad cultural de Occidente y a la conspiración sionista mundial. Según el escritor irakí afincado en Alemania Najem Wali (2004), desde la caída de Sadam se lee a Kafka con otros ojos. Y es que también las lecturas de Kafka en los países árabes han estado ideologizadas, según ha estudiado en profundidad Atef Botros (2009). En palabras de Heinz Politzer (1973: 12), *En la colonia penitenciaria* no es lectura para dictadores ni para sus súbditos, y Peter Beicken (1979b: 810) aludía a la fuerza explosiva ideológica de la creación kafkiana. No obstante, para evitar simplificaciones, hay que tener en cuenta que algunos textos de Kafka aparecieron en entornos como la Italia fascista, los primeros años de gobierno alemán hitleriano, el Japón aliado al Tercer Reich y la Dinamarca y los Países Bajos ocupados (Caputo-Mayr y Herz, 2000: xxv).

En otros lugares del mundo, la recepción de Kafka ha sido desigual. Si a China no llegó hasta los años sesenta, sorprende su productividad en países asiáticos como Japón y, sobre todo, Corea, donde es uno de los autores extranjeros más leídos y discutidos, y

ello desde los momentos posteriores a la Guerra de Corea (1950-1953), marcados por una sensación general de inseguridad existencial, nihilismo y miedo al futuro. Como ocurrió en Occidente tras la Segunda Guerra Mundial, Kafka fue leído en Corea, en una época existencialmente problemática, en consonancia con los tiempos que corrían. Sin embargo, esto no explicaría por qué se ha mantenido hasta nuestros días como un autor influyente en un medio cultural tan distante a aquel en el que Kafka vivió. Huan-Dok Bak (1997) plantea la hipótesis de que este éxito se deba a la afinidad entre la forma de pensar del Asia oriental y la tradición judía, entre los elementos místicos-cabalísticos presentes en la obra kafkiana y fenómenos análogos del taoísmo.

Causa y consecuencia de la difusión universal de Kafka es, por otro lado, la constitución en distintos lugares del mundo de sociedades específicas, desde la fundación de la pionera *Kafka Society of America* por Maria Luise Caputo-Mayr en 1975. Poco después, en 1979, se creó la sociedad austríaca (*Österreichische Franz Kafka Gesellschaft*) en Klosterneuburg, junto a Viena. La Sociedad Franz Kafka checa (*Společnost Franze Kafky*) no nació, significativamente, hasta 1990, y organiza en Praga publicaciones y actividades relacionadas con Kafka, como lecturas, seminarios y premios. Por su parte, la kafkología holandesa se coordina desde 1992 en torno al Círculo Kafka (*Kafka Kring*) y la Sociedad Kafka de Corea del Sur, ubicada en Seúl, edita estudios y traducciones (Caputo-Mayr y Herz, 2000: xxii). Finalmente, en febrero de 2005 se fundó la sociedad alemana (*Deutsche Kafka-Gesellschaft*). Gracias a estas agrupaciones, y también al margen de ellas, la larga lista internacional de coloquios y actos de todo tipo relacionados con Kafka continúa bien entrado el siglo XXI.

La sombra de Kafka es, pues, tan alargada como el mismo mundo: la elite intelectual de una extensa época se ha visto inspirada por una obra traducida a más de cuarenta idiomas (Caputo-Mayr y Herz, 2000: xxx) y leída no solo en Europa y América, sino en todos los continentes habitados. Kafka ha sido puesto en relación con numerosísimos autores de todo el mundo, entre ellos, algunos de los más célebres del último siglo: Robert Musil, Thomas Mann, Friedrich Dürrenmatt, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Ernest Hemingway, George Orwell, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Ingeborg Bachmann, Peter Handke, José Saramago, Susan Sontag, Philip Roth, Amos Oz, John M. Coetzee o Haruki Murakami, entre muchos otros. Y, en distintas

latitudes, Kafka se ha convertido, como clásico moderno, en objeto preferente de investigación,²⁰ tema recurrente de tesis doctorales y lectura obligatoria en clases de literatura, de alemán e incluso de filosofía. Por tanto, su obra es ya patrimonio indiscutible de la humanidad.

²⁰ *Vid.* el índice de bibliografía internacional de Caputo-Mayr y Herz (2000).

Los avatares de lo *kafkiano*

Quizá el síntoma más evidente de la universalización de Kafka sea la conversión de su nombre en palabra de uso común en distintos idiomas. Como ocurrió con el adjetivo *dantesco* —que pasó a caracterizar aquellas escenas, imágenes o situaciones que causan espanto, según la definición propuesta por la Real Academia Española (2014)—, se generalizó asimismo el término *kafkiano* —con sus equivalentes en distintos ámbitos lingüísticos— y su progresiva aplicación a contextos que excedían lo literario, para describir circunstancias de la vida real.

La palabra *Kafkaesque* se empleó en inglés por primera vez a finales de los años treinta. Dieter Jakob (1970: 117; 1979: 671-674) analizó cómo tras un primer uso más directamente relacionado con la obra kafkiana, sus metáforas y su atmósfera, los términos *Kafkaesque* y *Kafka-like* fueron convirtiéndose en el ámbito anglosajón en sinónimos de 'influido por Kafka'. Pero su significado continuó ensanchándose, de tal modo que llegó un momento en que las características consideradas como kafkianas no tenían por qué proceder necesariamente de Kafka, sino que podían vincularse con acontecimientos reales y las sensaciones que suscitan. Así se explica que el concepto se identificara con rasgos que se corresponden con las constantes de un sentimiento del mundo y del ser habituales en el siglo xx: el miedo, la inseguridad, la frustración, la alienación, el abandono a un destino dominado por poderes anónimos y burocráticos, el terror, la crueldad, la culpa, la desesperación, la conciencia de la ausencia de salidas y de sentido... En concreto, fue el existencialismo la corriente que enfatizó un aspecto hasta ese momento tratado incidentalmente y que a partir de entonces se asocia íntimamente con lo *kafkiano*: la experiencia del absurdo.

La forma adjetiva derivada de Kafka en alemán (*kafkaesk*) buscó su lugar en la Alemania posbélica, pero no siempre encontró una buena acogida, sobre todo en la zona de ocupación soviética. Con todo, el término fue alcanzando tal generalización en distintos idiomas (Neff, 1979: 883-886), especialmente en el lenguaje periodístico, que ha entrado, en distintos momentos, en los diccionarios de lenguas como el italiano, en 1965, y, diez años después, el inglés y el francés. También en sueco, noruego y danés, e incluso en japonés, existen palabras derivadas de *Kafka*.

Por lo que respecta al ámbito hispanohablante, el empleo de *kafkiano* en relación a los temores inesperados del presente comenzó a expandirse durante la década del sesenta, según documenta Kurt Neff (1979: 885) con ejemplos extraídos de la prensa de Buenos Aires y Montevideo. Previamente habían utilizado la palabra en sus ensayos sobre Kafka, entre otros, autores como Ramón Gómez de la Serna (1945), Ezequiel Martínez Estrada (1950), Ricardo Gullón (1951a) y Jorge Luis Borges en su célebre «Kafka y sus precursores», publicado por vez primera en 1951 e incluido en 1952 en el libro *Otras inquisiciones*. Cabe anotar que se produjo, sobre todo en América, una cierta vacilación entre *kafkiano* y *kafkeano*, quizá por contaminación de *borgeano*. Esta opción, que pervive en ocasiones, fue la preferida, por ejemplo, por Guillermo de Torre, pero fue *kafkiano* la forma que triunfó.

Los bancos de datos elaborados por la Real Academia Española (2008, 2015, 2016a) registran el empleo de *kafkiano* —con sus variantes de género y número— en publicaciones españolas y argentinas desde el año 1977, así como casos previos aislados, en obras como *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato, y *El gran momento de Mary Tribune* (1972), de Juan García Hortelano. Se recogen muestras posteriores del uso del adjetivo en otros países hispanohablantes (Uruguay, Perú, Venezuela, Chile, México, Cuba, Nicaragua), a las que se suman, dentro del Corpus del Español del Siglo XXI (2016b), ejemplos recientes procedentes asimismo de Colombia, Paraguay, Estados Unidos, Guinea Ecuatorial, Bolivia, Costa Rica, Filipinas, Ecuador, El Salvador, República Dominicana y Guatemala.

Pese a todo lo anterior, el adjetivo *kafkiano* no solo no aparece en el *Diccionario de la Lengua Española* en sus ediciones de 1956 ni 1970, sino que, llamativamente, tampoco lo hace en 1984, cuando *kafkiano* era ya, según señalaba Guillermo Cabrera Infante con ocasión del centenario del nacimiento de Kafka, «un adjetivo de uso corriente» (1983: 8). Ni tan siquiera fue incluido en el *Diccionario* en 1992. Es decir, que la palabra habría de esperar hasta el siglo XXI para ser aceptada por la Real Academia Española, en la edición del año 2001.

El mensaje de Kafka

«A menudo, los textos dicen más de lo que sus autores querían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran».

Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (2000: 122).

La perplejidad que provocó desde el inicio de su recepción la obra kafkiana inspiró a lo largo de varias décadas interpretaciones variopintas, muchas veces contrapuestas y excluyentes entre sí, elaboradas desde distintos presupuestos teóricos o ideológicos. Se aspiraba a otorgar un sentido a textos que, aparentemente, carecían de él y parecían exigir una traducción simbólica, que, sin embargo, nunca llegaba a cuadrar del todo. Las narraciones kafkianas se consideraron mayoritariamente como rompecabezas que había que descifrar mediante una clave oculta tras sus extrañas imágenes, de modo que surgieron incontables lecturas alegóricas que ignoraban el conjunto de la obra de Kafka, su biografía o su visión del mundo. Ello, sumado a la escasa información que se tenía sobre el autor, explica que el intérprete partiese de sus propios conocimientos especializados y, con frecuencia, de sus necesidades, que solían ser las de un grupo (Politzer, 1973: 6). Asumieron a Kafka distintas corrientes y disciplinas, ya fuesen teológicas, filosóficas, psicológicas o sociológicas. Según Claude David (1980b), en alguna ocasión se realizaba algún hallazgo interesante —por ejemplo, por parte de Bernard Groethuysen o Walter Benjamin—, pero, la mayor parte de las veces, las interpretaciones eran arbitrarias e inútiles, pese a lo cual resultaba difícil rebatirlas debido a su coherencia. A juicio de Peter Beicken (1974: 172-174), los métodos interpretativos que tenían como meta el desvelamiento de un contenido, en el sentido tradicional, estaban evitando, en realidad, el problema, especialmente aquellas orientaciones basadas no en la propia obra, sino en un contexto extraliterario: desde ideas preconcebidas, se buscaba respuesta a cuestiones a las que Kafka no contestó sino en la paradoja de su pensamiento. Con todo, estos tanteos fueron, seguramente, necesarios, dado que hacía falta tiempo para familiarizarse con el nuevo lenguaje.

Entre la desconcertante multitud de opiniones y contraopiniones, se pueden distinguir algunas posiciones dominantes. Aunque las distintas aproximaciones a la obra de Kafka se han ido solapando en lo que se ha llegado a denominar un caos crítico

(Benson, 1958), y a pesar de que muchas surgieron ya durante la primera recepción de Kafka y continúan en cierto modo hasta el presente, la generalización de cada una de ellas y su preponderancia pueden marcar distintas etapas. De este modo, si bien la diversidad de lecturas se anunciaba desde un principio, simplificando se puede decir que las interpretaciones religiosas y teológicas, cuyo origen se hallaba en la orientación marcada por Max Brod, dominaron una primera fase. En el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en Francia, se entendió a Kafka como surrealista. Y durante la guerra y la posguerra se desarrolló el *boom* Kafka, de signo mayoritariamente existencialista, si bien también proliferaron las exégesis psicológicas y sociológicas.

Llegó un momento, en la década del cincuenta, en que la abrumadora multiplicación de interpretaciones generó un cansancio de lecturas alegóricas. Estas no desaparecieron, pero convivieron con dos reacciones frente a ellas: por un lado, la reivindicación y el empleo de métodos positivistas en las investigaciones aplicadas a Kafka, volviendo la vista a los aspectos biográficos y propiamente literarios y formales de su obra; y, por otra parte, la asunción de la polisemia como un rasgo intrínseco de la literatura kafkiana. Se aceptó así —si bien primero en la periferia, en coexistencia con los viejos parámetros— algo de lo que ciertas voces llevaban advirtiendo desde el inicio de la recepción de Kafka: la imposibilidad de asignar un sentido fijo a sus textos,²¹ uno de los aspectos de lo que podríamos denominar su recepción posmoderna. En ella se inscribe, por otra parte, la conversión de Kafka en producto de la sociedad de consumo, su banalización.²² Así, Kafka ha ido reflejando, a modo de espejo, los intereses y

²¹ Vid. Beicken (1979b: 790), Nagel (1979: 638) y David y Morel (1984: 169).

²² Sin pretender entrar a profundizar en un concepto tan debatido como el de *posmodernidad*, parto de su consideración como una derivación crítica de la modernidad dentro de su mismo seno o, en términos de Matei Călinescu, como una de sus «caras». Călinescu habla en *Cinco caras de la modernidad* de «dos modernidades conflictivas e interdependientes —una socialmente progresiva, racionalista, competitiva y tecnológica; la otra culturalmente crítica y autocrítica, inclinada a desmitificar los valores básicos de la primera—» (1991: 257). Esta segunda modalidad es lo que se ha venido llamando *posmodernidad*. Se desarrolla desde la segunda mitad del siglo xx, en el contexto de sociedades posindustriales. Se caracteriza —según describió Jean-François Lyotard en obras como *La condición postmoderna*— por la pérdida de confianza y el escepticismo ante los «grandes relatos» o «metanarrativas» que pretenden explicar la realidad. La posmodernidad se cuestiona la razón como modelo universal de conocimiento. En esta misma línea, el postestructuralismo, con pensadores como Roland Barthes y Jacques Derrida, teorizó sobre la falacia de un sentido único y estable, equivalente a la verdad y accesible a la mente humana. En España, la posmodernidad se hace posible con las nuevas circunstancias sociohistóricas derivadas de la muerte de Franco y la etapa de la Transición.

peculiaridades de distintos momentos histórico-culturales, proyectando la imagen de cada molde interpretativo. Veamos, a grandes trazos, los más relevantes.

La lectura religiosa²³ vino sugerida por Max Brod en sus ediciones de los textos póstumos de Kafka, lo cual explica su enorme repercusión internacional, dada la credibilidad de quien se presentaba como amigo y testafiero del escritor. Brod creó, en cierto modo, un Kafka a su medida, exagerando su componente judío y distinguiendo el Kafka positivo de los aforismos y el pesimista de los escritos narrativos, sin dudar de la preeminencia del primero. Interpretó las novelas de acuerdo con un esquema alegórico, según el cual tanto *El proceso* como *El castillo* representarían sendas manifestaciones de la divinidad: el juicio y la gracia, respectivamente. Es más, retrató a Kafka como un santo, un mártir, un profeta y un apóstol de la fe, así como un renovador de la vieja religiosidad judía, imagen que sería dominante especialmente durante los años treinta (Poltzer, 1973: 6). Sin embargo, el carácter positivo de la religiosidad kafkiana que trató de imponer no siempre fue aceptado y hubo visiones menos esperanzadas. También se leyó a Kafka desde el cristianismo e incluso fue vinculado con el calvinismo. Por otra parte, el propio Brod encarnó, de alguna manera, la diversificación de enfoques que, pese al predominio de lecturas alegóricas, caracterizó desde el principio la recepción kafkiana: su consideración de *El castillo* como una narración acerca de la situación de la comunidad judía contemporánea y de K. como el representante de la psicología del asimilado lo aproximaba a perspectivas sociológicas e históricas (Beicken, 1974: 178). Poco a poco, desde finales de los años treinta, los críticos empezaron a independizarse de las teorías del albacea (Müller, 1994: 30), si bien su huella pervivió en distintos ámbitos lingüísticos durante decenios.

También el surrealismo hizo suyo a Kafka.²⁴ Cuando *La Métamorphose* fue publicada en 1928, la vanguardia francesa representaba para una gran parte del público la idea misma de la modernidad. Resultaba tentador vincular con el movimiento de moda ciertos rasgos de la prosa kafkiana —el humor negro, la atmósfera onírica, la crueldad—, asimilación avalada por una autoridad como André Breton. Si al principio los

²³ Vid. la panorámica de la recepción de Kafka desde parámetros religiosos elaborada por Peter Beicken (1974: 176-188), de la que parto en buena medida.

²⁴ Vid. Robert (1961: 244-245), Schlocker (1979: 693-694) y Tabery (1991: 19).

surrealistas apenas prestaron atención a Kafka, posteriormente encontraron en su obra la confirmación de la omnipotencia de los sueños. Las diferencias obvias entre el surrealismo y la literatura kafkiana no impidieron que la adscripción de Kafka al surrealismo se expandiese más allá de las fronteras francesas y de la época hegemónica de esta corriente artística.

Las interpretaciones filosóficas (*vid.* Beicken, 1974: 188-193), por su parte, son tan antiguas como las religiosas, pues desde el principio se vinculó la obra kafkiana con el contexto espiritual de la crisis del pensamiento moderno. Los interrogantes filosóficos de difícil respuesta que suscitaba su lectura favorecieron la instalación de Kafka en las corrientes filosóficas de moda. Se creó la imagen de que no era un literato, sino un filósofo que se expresaba por medio de formas literarias. Se nombraba junto a Kierkegaard, Hegel y Heidegger, mientras se le aislaba de la tradición literaria, ensalzando así su concepto del mundo por encima de su arte narrativo. Frente a los intentos de situar a Kafka en un sistema contemporáneo al momento receptivo, los trabajos que analizaban sus relaciones con la historia de la filosofía y con determinados filósofos resultaron más modestos, pero, en muchas ocasiones, más convincentes.

En la vertiente interpretativa filosófica y tras el impacto de la guerra, Kafka fue adoptado, por segunda vez, por un movimiento típicamente francés: en este caso, el existencialismo (Robert, 1961: 245). Con todo, se ha señalado el origen de la recepción existencialista de Kafka en ciertos críticos alemanes de finales de los años veinte (David y Morel, 1984: 168). Si los surrealistas centraban la atención en la forma y el arte de la literatura kafkiana, para los existencialistas lo fundamental era su contenido y el sistema de pensamiento que se deducía de él. La asimilación venía, de nuevo, de la mano de una figura de gran prestigio: esta vez, de Jean-Paul Sartre (Robert, 1979: 685). También Albert Camus integró a Kafka dentro de su propia cosmovisión, aplicándole su teoría del absurdo: le dedicó el artículo «L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka» (*L'Arbalète*, verano de 1943), que pasaría a formar parte de la segunda edición del *Le mythe de Sisyphe* (1948). Sorprende el éxito internacional que conservó hasta los años setenta este Kafka existencialista (Lauterbach, 2006), cuya estela llega hasta nuestros días. Recordemos que fueron las ideas del existencialismo las que impregnaron el concepto de *lo kafkiano* que sigue vigente.

Uno de los motivos centrales de la recepción de posguerra —desde la tendencia existencialista, pero también desde la religiosa— fue el de otorgar a la obra de Kafka un valor paradigmático de la experiencia del hombre moderno y conceder a sus héroes el rango de prototipos del ser humano. Se extraía a Kafka de su contexto histórico, privándole de toda concreción, en un proceso de reducción y abstracción. Característico de esta fase es también el uso de un vocabulario en el que se mezclaban conceptos religiosos, metafísicos y existencialistas, mientras el Kafka literario permanecía todavía mayoritariamente fuera de la atención crítica. Así, el escritor se evaluaba como pensador o filósofo más que como artista creador.

La *deshistorización* y *desliteraturización* de Kafka caracterizó asimismo buena parte de las lecturas político-sociales a las que dio pie su obra. Desde una fase temprana de su recepción, había quienes calificaban sus narraciones de sátiras de la modernidad y de un mundo dominado por la burocracia, junto a acercamientos desde el marxismo (Beicken, 1974: 214). Posteriormente, la interpretación político-sociológica fue cultivada sobre todo por los exiliados alemanes en Estados Unidos (Kowal, 1966). Este grupo, cuantitativamente limitado pero de gran productividad, coincide —pese a sus muchas diferencias individuales— en tratar de entender a Kafka desde el punto de vista histórico-social (Hermsdorf, 1978: 247), centrándose en su denuncia de la amenaza que para el individuo suponen ciertos poderes, no necesariamente definidos de un modo más preciso (Müller, 1994: 31). Manifestación de estas posturas es la siguiente sentencia de Hannah Arendt: «We know that Kafka's construction was not a mere nightmare. [...] Kafka's so called prophecies were but a sober analysis of underlying structures which today have come into the open» (1944: 416). Y es que la presentación de Kafka como profeta, iniciada en el proceso de elevación acometido por Max Brod y presente en las interpretaciones religiosas de su obra, encontró continuidad en quienes identificaban aquello que había descrito el autor praguense con momentos posteriores de la historia del siglo xx (Beicken, 1985: 188): fascismo, Holocausto, comunismo, neoliberalismo. En Francia se interpretaban las imágenes de Kafka como anticipaciones de lo que se convertiría en realidad bajo la ocupación alemana. André Gide anotó acerca de los preparativos que se vio obligado a acometer para salir a su exilio argelino en 1942: «Tout cela très *Kafka*» (1954: 116). Y el marxista György Lukács murmuraría, tras ser detenido

por las tropas invasoras rusas durante la sublevación de Hungría: «Kafka sí que es un realista» (Politzer, 1973: 10). Se vinculaba, así, lo escrito por Kafka con las difíciles situaciones del presente.

Al igual que ocurría desde otras líneas interpretativas, el enfoque sociológico daba cabida a toda una gama de opiniones con respecto a Kafka, desde la más positiva al absoluto rechazo, lo cual evidencia, una vez más, la importancia de los propios presupuestos en la valoración del escritor (Beicken, 1974: 215-216). Como quedó descrito unas páginas atrás, la perspectiva marxista, con Lukács a la cabeza, tendía a condenarlo por alejarse del realismo social, sobre todo en el bloque del Este. Si bien sus obras pudieron entenderse también como representantes de la crisis del capitalismo, Kafka, como emblema de la angustia desesperada del hombre moderno, no casaba con las aspiraciones optimistas del comunismo. De ahí la polémica encuesta que, bajo el título «Faut-il brûler Kafka?» (‘¿Hay que quemar a Kafka?’), lanzó el semanario comunista francés *Action* en 1946.²⁵ Kafka no era sino un pretexto para cuestionar ciertas tendencias literarias contemporáneas, pero resulta significativo que se escogiese precisamente su nombre. La encuesta manifestaba la hostilidad de la crítica comunista hacia el tipo de escritor pequeño-burgués e individualista y hacia toda una literatura calificada de conservadora y decadente, de modo que Kafka adquirió la dimensión de un símbolo no solamente literario, sino realmente político.

El cuestionario se componía de tres preguntas:

- 1) ¿En qué medida juzga usted que los imperativos sociales y políticos deben regir las formas y los temas de la obra literaria? ¿Es usted de la opinión de que el escritor puede decir aquello que le plazca, sin otra preocupación que la calidad auténtica de su obra?
- 2) ¿Qué piensa usted de la LITERATURA NEGRA? ¿La juzga usted moralmente nociva y socialmente reaccionaria? ¿La condena usted en bloque, o cree que hace falta distinguir diversas variantes, más o menos justificables?
- 3) ¿Piensa usted que la literatura de nuestro tiempo debe ser una literatura OPTIMISTA? ¿En qué sentido entiende usted esa palabra?²⁶

Es decir, ¿hasta qué punto tienen los intelectuales el derecho de escribir aquello que consideren oportuno, al margen de las circunstancias políticas y económicas de su

²⁵ Vid. David y Morel (1984: 188-89) y Tabery (1994).

²⁶ Traduzco a partir de David y Morel (1984: 188).

época? A pesar de que la cuestión estuviese planteada en términos tan simplistas, en aquel contexto histórico muchos escritores consideraron necesario responder. Pocos se detuvieron en Kafka; de hecho, la mayoría ni siquiera lo nombró. Y ninguno de los encuestados prendería las hogueras. Algunos protestaron contra la formulación de las preguntas y la mayor parte reaccionó vivamente ante lo que se consideraba un cuestionamiento inquietante de la libertad de expresión. Sin embargo, muchos asumían que los criterios propuestos eran válidos para el juicio literario.

«*Lucidité, crime inadmissible aux yeux des fascistes*», decía Pierre Fauchery en el artículo que cerraba el debate (en David y Morel, 1984: 190), criticando así la prohibición nazi de las obras de Kafka. Curiosa crítica, viniendo del director del semanario comunista que había puesto sobre la mesa la cuestión de quemar a Kafka. Se trata de una muestra elocuente de cómo el universo literario kafkiano se asociaba a todo tipo de sistema alienante, siempre en función de la ideología del intérprete, que lo vinculaba con el generado por aquel sistema que pretendía atacar, ya fuese el fascismo, el comunismo o el capitalismo occidental. A este respecto, son significativas las palabras de Jean-Paul Sartre en el mencionado Congreso Mundial por el Desarme General y la Paz, celebrado en Moscú en 1962:

Cet auteur subit un double dommage: à l'Ouest il est faussé, tordu; à l'Est, on le passe sous silence. Mais, inversement, nous souffrons, nous, partout, du tort que nous lui faisons: nous le déformons à l'Ouest et à l'Est par nos passions partisans et nous ne bénéficions nulle part de sa vraie universalité, c'est-à-dire de la valeur qu'il prendrait pour chacun si on le laissait vieillir dans les esprits et les cœurs en toute liberté (en David y Morel, 1984: 218-223).

Como ya hemos señalado, la obra de Kafka suscitó los recelos de diversos regímenes autoritarios, desde la Alemania fascista a las dictaduras comunistas, desde el franquismo al Irak de Sadam Husein. El miedo a Kafka implica que esos poderes entendían su obra desde una perspectiva político-social. Pese a las tergiversaciones provocadas por el convulso contexto político del siglo xx, Kafka fue asimismo objeto de trabajos serios desde el enfoque sociológico, en dos direcciones: la comprensión de las condiciones sociales e históricas de su vida y el análisis de los elementos sociológicos contenidos en sus ficciones (Beicken, 1979b: 807).

Por último, otra tendencia interpretativa de carácter extraliterario y resultados desiguales es la psicológica, que rastrea en la obra kafkiana aquellos aspectos que permitan analizar la personalidad del autor desde una perspectiva mayoritariamente psicoanalítica (*vid.* Beicken, 1974: 193-213). Freud nunca escribió sobre Kafka, pero publicó en su revista *Imago* el primer estudio psicoanalítico amplio sobre el escritor de Praga, firmado por Hellmuth Kaiser: «Franz Kafkas Inferno» (1931), antecedente del aluvión de interpretaciones psicoanalíticas que proliferarían durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta (Binder, 1979c: 594-595), sobre todo en Estados Unidos, de la mano de psicoanalistas alemanes y austríacos exiliados ante el ascenso del nazismo (Politzer, 1973: 4). Los estudios psicológicos aplicados a Kafka adquirieron un nuevo impulso con la publicación de la *Carta al padre* en 1952, que convirtió la relación de Kafka con su progenitor en el tema fundamental.

Las interpretaciones psicoanalíticas de Kafka se mueven entre dos extremos: el análisis de sus obras como sueños inconscientes de su autor, que revelan un significado profundo, por un lado, y la aceptación de que Kafka habría utilizado deliberadamente las teorías psicoanalíticas para su creación, por otro. En una primera etapa, se analizaban los textos literarios como documentos del inconsciente reprimido, identificando al escritor con el neurótico. El lenguaje simbólico no era relevante desde el punto de vista estético, sino como instrumento de acceso a los procesos psíquicos, de modo que el beneficio para la discusión estética era —si lo había— limitado. Por otra parte, la exigencia de desvelar contenidos ocultos condujo a construcciones y reducciones poco convincentes, cuando no a una burda identificación de símbolos sexuales y contenidos oníricos. En un estadio posterior, el refinamiento de los métodos y la ampliación de la perspectiva socio-psicológica otorgaron una mayor credibilidad a este tipo de estudios.

Tras este recorrido por las diversas aproximaciones a la literatura kafkiana, queda patente que lo admirable de su recepción no es solo su alcance mundial, sino también la variedad de enfoques desde los que se han analizado los textos, hasta el punto de darse, en palabras del argentino Eduardo Mallea, una «proliferación casi monstruosa de exégesis e hipótesis»:

Hasta un determinado punto todas las interpretaciones enriquecen un texto; pasado ese punto, pocas lo ayudan, muchas lo perturban, la generalidad lo desnaturaliza. Quizás ninguna obra muestre tan patentemente este aserto como la obra de Kafka. Hoy en día

es el autor más comentado del mundo, quizás aún: el más inteligentemente comentado de todos; es, también, el más perjudicado por esta proliferación casi monstruosa de exégesis e hipótesis. (Mallea, 1954: 90).

Como consecuencia de esta plaga interpretativa, llegó un momento en que la propia crítica, saturada y abrumada, hubo de afrontar la tarea no solo de ponerle coto, sino de buscarle una explicación al fenómeno. Era la hora de desmontar la obra kafkiana para explorar su funcionamiento.

Desmontando a Kafka

La atención a Kafka desde la teoría de la recepción vino dada, en parte, por la necesidad de poner orden en la multitud de lecturas de lo más diverso y peregrino generadas por una auténtica obsesión interpretativa que duró varias décadas. Durante mucho tiempo, faltó la autorreflexión por parte de la crítica ante sus dificultades de comprensión (Beicken, 1979b: 816-18): en lugar de preguntarse qué originaba semejante abundancia de lecturas, muchas veces incompatibles entre sí, se buscaban soluciones sustitutivas, casi siempre basadas en modelos de interpretación del mundo y la literatura que facilitaban la asimilación de la obra, pero la alejaban de su auténtico objeto. Proliferaron las lecturas fallidas, las malas interpretaciones, lo que en inglés se conoce como *misreadings*, que sin embargo ejercieron una influencia cultural extraordinaria y condujeron a un desfile de procedimientos receptivos cambiantes (Caputo-Mayr y Herz, 2000: xvii). Siguiendo el esquema jaussiano, cada uno de estos paradigmas modificaba el horizonte de expectativas de los lectores, incluidos aquellos con un rango especial por su carácter multiplicador, es decir, los propios críticos, los traductores —que en más de una ocasión contribuyeron a acentuar los rasgos absurdos asociados a lo kafkiano— y otros escritores herederos de Kafka, de cuya obra puede deducirse qué concepción manejan de su antecesor.

Desde los años cuarenta hubo voces críticas con respecto al exceso de interpretaciones erradas, pero, paradójicamente, proponían a su vez su versión particular de Kafka, en una práctica que ha continuado hasta nuestros días. Resulta significativa, como muestra, la opinión de Hannah Arendt, que desde el exilio americano calificaba la interpretación religiosa de los años veinte de malinterpretación tan fundamental, aunque no tan burda, como la variedad psicoanalítica. El concepto de Kafka de aquellos lectores —decía Arendt— revela más acerca de ellos mismos que acerca de Kafka (1944: 414), sin percatarse de que su propia circunstancia de exiliada la condujo —como a otros emigrados— a favorecer una lectura sociopolítica. De un modo similar presentaba Charles Neider en 1948 su interpretación psicoanalítica en *The Frozen Sea*: juzgaba a otros estudiosos como *cabalistas* porque sus comentarios oscurecían la

intención real del autor, mientras se autoproclamaba como el descubridor de la auténtica clave secreta para descifrar la obra kafkiana (Reiss, 1962: 168).

Fue a partir de los años cincuenta y, sobre todo, sesenta cuando se comenzó a poner en entredicho no una interpretación o corriente interpretativa determinadas, sino el propio afán hermenéutico que no había logrado alcanzar ninguna conclusión absoluta. No es extraño que Susan Sontag escogiese, entre otros, a Kafka en su ensayo «Against Interpretation», como muestra del carácter asfixiante y reduccionista de la pretensión de interpretar las obras de arte, que cuando son verdaderas tienen «la habilidad de ponernos nerviosos»:

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a un masivo secuestro por parte al menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y demencias de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de su propia impotencia, su dependencia a los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta en *El Castillo* ganarse el acceso al cielo; que José K. en *El Proceso* es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... (Sontag, 1969: 17).

Frente a la interpretación, que «viola al arte» convirtiéndolo «en artículo utilitario, en adecuación a un esquema mental de categorías», Sontag reivindica «un erotismo del arte».

En el ámbito hispánico, el germanista argentino Rodolfo E. Modern comentaba:

A la sola mención de la obra de Franz Kafka los historiadores y críticos de la literatura contemporánea (para Kafka no se requiere la especialización del germanista), adoptan la actitud de quien se encuentra ante un festín maravilloso integrado por manjares de la más diversa riqueza y especie. Y cada uno elige allí lo que más le gusta, sabiendo, de antemano, que no podrá saciar nunca su apetito. Y como las obras de Kafka poseen la rarísima virtud de su inagotabilidad, cual otro tesoro de los Nibelungos, se disparan para su interpretación las hipótesis más excluyentes o antagónicas. Cada uno ve, hasta cierto punto, lo que quiere ver. [...] De todos los rincones de la tierra, en un lapso que no excede de un cuarto de siglo, nos vienen abrumando con claves únicas, con fórmulas infalibles, con el secreto finalmente develado. Quizás como ningún autor de nuestro siglo, permanezca abierto en cruz a la exégesis *post mortem*, sin perder por ello su condición de libro cerrado, rigurosamente esotérico. (Modern, 1963: 11-12).

También Heinz Politzer (1965: 43) denunció la sobreinterpretación de las obras de Kafka, explicable por su condición de parábolas ambiguas que —cual tests de Rorschach de la literatura— suscitan tantas interpretaciones como lectores. Pero las

distintas propuestas exegéticas no solo muestran aspectos de la psicología receptora, sino también los rasgos propios de las corrientes de pensamiento que se han ido sucediendo a lo largo de las décadas, en las que se fue inscribiendo a Kafka sin tener en cuenta todo aquello que dificultaba esa inscripción, según hemos comprobado sucintamente en el apartado anterior. Cada tiempo, cada generación, cada agrupación intelectual tenía y tiene a su propio Kafka (Anz, 1989: 7-8). Se adueñaron de su obra no solo historiadores y críticos literarios, sino también filósofos, teólogos, psicólogos, politólogos y sociólogos, con pretensiones interpretativas totalitarias, pues intentaban reducir a una única explicación la riqueza de su universo ficcional.

DEL PRETEXTO AL TEXTO

Si bien predominaron durante decenios los esfuerzos por interpretar unas narraciones concebidas como alegorías, ciertas voces cuestionaron tempranamente su carácter alegórico y reivindicaron su condición puramente literaria. Así lo hizo Kurt Tucholsky, que se preguntaba, bajo el pseudónimo de Peter Panter, en su reseña a *El proceso* de marzo de 1926: «¿Una sátira judicial, por tanto?». A lo que se respondía inmediatamente: «Nada de eso. Lo es tan poco como *En la colonia penitenciaria* una sátira militar o *La metamorfosis* una sátira burguesa: son imágenes autónomas, que nunca deben ser interpretadas» (traduzco de Born, 1983: 109). Años después, siguieron la misma línea Jorge Luis Borges en «Las pesadillas y Franz Kafka», texto aparecido en 1935 (en Borges, 2002: 114), y Bruno Schulz en su prólogo a la primera traducción polaca de *El proceso*, publicada en 1936 (en David y Morel, 1984: 161-162). Por otra parte, ya en los inicios de la recepción crítica de Kafka se señalaron aquí y allá ciertos aspectos que posteriormente centrarían la atención especializada en mayor o menor medida, como el onirismo, el humor o el tratamiento de lo fantástico. (*vid.* Born *et al.*, 1979 y 1983).

Pero habría que esperar a los años cincuenta para que, frente a la imperante sobreabundancia exegética —generada sobre todo fuera de Alemania—, se explorasen en profundidad, comenzando por el ámbito germánico, nuevas vías de investigación,

con la intención de estudiar a Kafka de un modo más objetivo o *científico*, como la tendencia biográfica, el comparatismo y el análisis de los textos entendidos como obras de arte (Caputo-Mayr, 1978: XII-XIII). A ello contribuyó la publicación de los primeros volúmenes de las *Obras completas* en Fráncfort a partir de 1950, con lo que Alemania tuvo por fin un mayor acceso a Kafka.

Esta vertiente de la recepción kafkiana, que podría llamarse *filológica* o *positivista*, estaba vinculada al germanismo académico, huía de los intentos interpretativos y se centraba en el análisis formal de la obra. A principios de los cincuenta, Heinz Politzer y Friedrich Beißner advirtieron contra los excesos de las lecturas en clave y prestaron atención a los aspectos estéticos de la literatura de Kafka, hasta entonces mayoritariamente ignorados. Sin embargo, según Peter Beicken (1979b: 794-795), Politzer todavía encarnaba la pluralidad de enfoques que él mismo estaba denunciando, pues mostraba huellas de una cosmovisión metafísica.

En los años siguientes —a lo largo de las décadas del cincuenta y el sesenta— se multiplicaron las tesis doctorales dedicadas a Kafka desde un punto de vista literario, con estudios de conjunto entre los que destaca la *Descripción de una forma* de Martin Walser, discípulo de Beißner (Beicken, 1974: 102; Beicken, 1979b: 792-793; Müller, 1994: 11). La inclinación hacia los análisis puramente formales fue ganando peso y se vio favorecida por el desarrollo de un emergente inmanentismo literario (Dietz, 1990: 134). Pese a la indudable importancia del giro formalista, sus cultivadores incurrieron en un nuevo tipo de reduccionismo al evitar los asuntos relativos al contenido por reacción a los excesos anteriores, de modo que la cuestión interpretativa quedaba igualmente sin resolver (*vid.* Robert, 1961: 252). Se llegó a fatigar el examen inmanente de los textos, dejando de lado sus vínculos con el autor, su época histórica y la tradición literaria. A pesar de estas limitaciones, corresponde a estos investigadores el mérito de haber situado el estudio de Kafka por vez primera sobre una base metódica concluyente y haber atendido a la obra literaria como tal, en lugar de acometer exégesis basadas en sistemas extraliterarios.

La vehemencia con la que los investigadores de la Alemania occidental se oponían en los años cincuenta a las lecturas interpretativas contrasta con la multitud de puntos de vista que aún convivían en otros países. El inmanentismo literario que

comenzaba a aplicarse a la obra kafkiana pudo triunfar más fácilmente en la República Federal de Alemania, ya que el silenciamiento ideológico de Kafka durante el fascismo había limitado el desarrollo de enfoques extraliterarios. Estos continuaron, en cambio, dominando la crítica norteamericana, lo cual no impidió que a mediados de los cincuenta surgiese una nueva orientación influida por el *New Criticism* (Beicken, 1974: 78). También en Francia pervivieron los prejuicios y lugares comunes con respecto a Kafka, de modo que su adopción desde el ámbito académico fue algo posterior, si bien la traducción de los textos autobiográficos a finales de los años cincuenta vino a completar la imagen del escritor (Robert, 1979: 688-689; David y Morel, 1984: 169-170).

En cualquier caso, las revistas especializadas fueron los vehículos de transmisión de los nuevos trabajos dedicados a Kafka también en Estados Unidos, Francia e Inglaterra. Convertido ya en clásico de la literatura moderna, enseñado en las escuelas e incluido en las historias literarias, el impacto de Kafka en la literatura que se escribía entonces en la Europa occidental queda fuera de duda, si bien su público lector parece haberse limitado a las elites intelectuales (Hermsdorf, 1978: 9-11). La moda Kafka daba paso así, una vez consagrado, a acercamientos más especializados a su vida y a su obra, según comentaba el investigador H. S. Reiss a mediados de los cincuenta:

The high tide of enthusiasm for Kafka has undoubtedly ebbed away. Recent critics no longer think it necessary to push him at any cost, and scholars, now less influenced by the latest fashion in literary taste, are turning to a more sober appraisal of his work so that, in the end, he should find a more secure place in the history of German literature. (Reiss, 1962: 163).

Durante los años sesenta y setenta creció la bibliografía académica dedicada a Kafka —en respuesta a la transformación de las universidades europeas y a la demanda de métodos de estudio especializados—, pero se redujeron las propuestas interpretativas del conjunto de su obra y también fueron excepcionales los intentos de reevaluar su significación histórica, como los que emprendieron Elias Canetti, Marthe Robert o Deleuze y Guattari (David y Morel, 1984: 217). En los años ochenta acabó de generalizarse el rechazo a las lecturas metafóricas y esencialistas de Kafka (Lauterbach, 2006: 305) y el interés por sus textos desde el punto de vista filológico, iniciado con el cuestionamiento del trabajo editorial de Max Brod, culminó con la edición crítica alemana, que comenzó a publicarse en 1982.

DEL SENTIDO ÚNICO AL PROBLEMA DEL SENTIDO

La crítica textual y la investigación de aspectos positivistas comprobables relacionados con la biografía y el contexto histórico de Kafka fueron, pues, líneas de aproximación que tomaron fuerza por reacción a la saturación hermenéutica que padeció su obra. Otra consecuencia de la paradójica proliferación de interpretaciones presentadas como únicas fue la aceptación, desde comienzos de los años sesenta, de la diversidad de interpretaciones posibles, de donde se derivaba la vanidad e incluso la imposibilidad de toda interpretación (Nagel, 1979: 638), idea propia del pensamiento posmoderno. La pluralidad exegética se presentó a partir de entonces como efecto de la naturaleza misma de la obra kafkiana, si bien la corriente fundamental de la crítica seguía apegada a objetivos interpretativos, con momentos retardados de antiguas tendencias receptivas y persistencia de posiciones fijas, que solo gradualmente fueron siendo desplazadas por nuevos puntos de vista (David y Morel, 1984: 169). Se asumió progresivamente un rasgo que había sido apuntado ya en vida del autor: la *indecibilidad* de las narraciones de Kafka —empleando el término derridiano—, la multiplicidad o bien la ausencia de sentidos como algo consustancial a su literatura. Según Peter Beicken (1974: 99-101), el *topos* más importante en la historia de la recepción de Kafka es esa ambigüedad, asumida en parte como resultado de la desorientación de la crítica, pero también porque se trata de una propiedad inherente a sus textos.

La asunción de la indeterminación del sentido de las narraciones kafkianas venía anunciada desde su primera recepción por nombres relevantes como Walter Benjamin, quien subrayó en 1934, en el ensayo que sobre Kafka le había encargado el semanario *Jüdische Rundschau*, el carácter inagotable de sus parábolas, procedente de las precauciones tomadas por el autor contra su interpretación (Benjamin, 2009: 23). En el ámbito de la lengua inglesa, también aparece tempranamente el motivo de la multiplicidad de sentidos asignables a la creación kafkiana (Jakob, 1970: 105, 111 y ss.). Por ejemplo, A. Warren proponía en 1941 la comprensión del universo de Kafka desde la pluralidad de interpretaciones que suscita, igualmente legítimas, ya que su origen se encuentra en la estructura misma de la obra (Beicken, 1979a: 779). Edwin Muir —principal artífice de la recepción anglosajona de Kafka— muestra en su pensamiento

una progresiva relativización del concepto de alegoría, finalmente consumada en 1947: en un ensayo inicialmente publicado en checo, que aparecería en inglés dentro de sus *Essays on Literature and Society* (1949), modificó su anterior concepción de las novelas de Kafka como alegorías religiosas, para pasar a considerarlas alegorías sin clave, es decir, fantasías. A pesar de este cambio, el papel de Muir como difusor de la literatura kafkiana permaneció unido a su primera fase (Hamburger, 1966; Jakob, 1970: 101-106). La misma perspectiva que el Muir tardó recogió Theodor Adorno en sus «Aufzeichnungen zu Kafka» ('Apuntes sobre Kafka'), publicados por vez primera en 1953, al afirmar que la prosa kafkiana es una parábola sin clave (Adorno, 1962: 262).

En Francia, sería Claude-Emonde Magny quien, ya en 1942, reivindicara la imposibilidad de agotar el mito poético forjado por Kafka por medio de ninguna exégesis: nunca se revelará el significado de su producción literaria, ya que el autor no fijó su sentido, de modo que la gratuidad de sus relatos triunfa sobre toda explicación filosófica (en Tabery, 1991: 243). Sartre y Camus, por su parte, expresaron en los años cuarenta la posibilidad de una coexistencia de interpretaciones (Beicken, 1974: 101). Así, al referirse Camus a las explicaciones metafísicas y sociales, decía: «Il est probable d'ailleurs qu'il n'y a pas à choisir. Les deux interprétations sont bonnes. En termes absurdes, [...] la révolte contre les hommes s'adresse aussi à Dieu: les grandes révolutions sont toujours métaphysiques» (1966: 172). Y en Italia, Franco Fortini señalaba en 1949 que la ambigüedad a la que se enfrentaban los lectores y la crítica había sido concebida por Kafka (Hösle, 1979: 726).

Según Günther Anders (1951: 7-8), la diversidad de las interpretaciones propuestas para la obra de Kafka no se debía a la estupidez de los intérpretes, sino a la multiplicidad de significados del mismo objeto. El filósofo Max Bense llegó a afirmar en 1952 que la literatura kafkiana no es solo polisémica y de difícil interpretación, sino que resulta impenetrable, no se puede interpretar (en Beicken, 1974: 84). Y H. S. Reiss (1962: 163) señalaba que Kafka es frecuentemente tan oscuro, sus imágenes tan vagas, su lenguaje tan ambiguo, el razonamiento de sus personajes tan enrevesado y sus situaciones susceptibles de ser interpretadas de un modo tan variado, que sus ficciones se prestan a una especulación infinita. A juicio de Peter Beicken (1979b: 790), posturas como estas se consolidan con el lugar común del carácter indescifrable, enigmático, de

Kafka, que parece responder a un sentimiento de impotencia y resignación del intérprete.

Una y otra vez, los críticos se inscribieron en una única dirección interpretativa, o bien dieron por buena la esencial ambigüedad de la obra kafkiana, abriendo así las puertas al pluralismo. También fue frecuente la mezcla de ambas opciones: se reconocía la polisemia de los textos, pero se seguía priorizando —con mayor o menor énfasis— un punto de vista en concreto. Albérès y Boisdeffre comentaban en su manual sobre Kafka, publicado en Francia a finales de los años cincuenta y traducido al español en 1964:

No se podrá, pues, «explicar» estos textos, que son, no la alegoría de una doctrina sino la alegoría de un enigma... [...] comentarlos para encontrar en ellos *una* interpretación resultará siempre pueril: están contruidos para provocar sucesivamente todas las interpretaciones, siendo insuficiente cada una de ellas —y también en su suma—. En cuanto a la interpretación privilegiada y definitiva, no existe en absoluto, por la sencilla razón de que Kafka no la conocía y justamente escribía estos textos para mostrar que era inalcanzable [...]. (Albérès y Boisdeffre, 1964: 124-125).

Marthe Robert, por su parte, destacó en su ensayo de 1963 *L'ancien et le nouveau* la potencialidad plurisignificativa como uno de los rasgos comunes entre el *Quijote* y *El castillo*: «los dos libros tienen algo de indescifrable, pues sugieren una multiplicidad de sentidos posibles, ninguno de ellos indiscutible, entre los que estamos obligados a elegir» (2006: 11).

Desde una perspectiva formalista, Martin Walser identificaba en *Descripción de una forma* (1961) el sentido de las obras kafkianas con su ausencia. Ingeborg Henel (1973: 413-414) llamó la atención sobre lo paradójico de ese gesto: si Walser entiende el universo kafkiano como un mundo autónomo, que lleva su sentido dentro de sí, al negarle el sentido rebasa los límites que se había autoimpuesto, ya que, tras la apariencia de negación, se esconde un tipo de interpretación que sigue sin dar respuesta al porqué del efecto profundo y prolongado de su literatura.

Con el desarrollo de la teoría de la recepción en los años setenta, se fue afirmando un cambio de paradigma crítico: la preeminencia del texto como objeto de análisis dotado de caracteres estructurales propios, defendida por el estructuralismo, dio paso a una pragmática de la lectura centrada en el papel del receptor. La autorreflexividad y la polivalencia se consideraron rasgos intrínsecos de lo literario, de modo que pudo argumentarse que los escritos de Kafka no carecían de sentido, sino que

mostraban al lector el engaño de su patrón interpretativo habitual. Desde este punto de vista, Bert Nagel (1979: 639-640) reivindicó la combinación de ciertas características estructurales de las narraciones de Kafka —la ambigüedad, la apertura, la indeterminación— con el concepto de la *lectura proyectiva* como comportamiento lector específico ante su obra.

También la corriente deconstructivista teorizó sobre la irreductible ambigüedad del texto, hasta el punto de convertirlo en una máquina que produce una «deriva infinita del sentido» (Eco, 2000: 9). Gilles Deleuze y Félix Guattari afirmaron el carácter abierto de la obra kafkiana en su conocido ensayo *Kafka: pour une littérature mineure* (1975). Huían allí del simplismo de las interpretaciones de carácter metafórico y se interrogaban por el funcionamiento de los temas, y no por su contenido, sin dejar de entender a Kafka desde una perspectiva política, como representante de lo que llaman una *littérature menor*. A juicio de la investigadora francesa Françoise Tabery (1991: 11-12), esta asunción de la imposibilidad exegética restituyó a los escritos kafkianos su verdadera riqueza significativa y les confirió un nuevo dinamismo y una mayor autenticidad, al ser los textos no ya un pretexto sino el lugar mismo del análisis.

La apertura absoluta de significados asumida por ciertas evoluciones de la semiótica del siglo xx sirvió, por tanto, de marco teórico para afirmar la vanidad de los esfuerzos interpretativos aplicados a la obra kafkiana desde moldes extraliterarios, pero quedó matizada al aceptarse la existencia de significados comunicables intersubjetivamente. Es la posición defendida, entre otros, por Umberto Eco (2000), quien niega que el mensaje pueda significar cualquier cosa: «Hay un sentido de los textos, o hay muchos sentidos, pero no se puede decir que no hay ninguno, o que todos son igualmente buenos» (2000: 64). Se conforma una noción socialmente compartida de aquello a lo que la comunidad reconoce —de manera transitoria y falible— como verdadero. Aunque no sea posible el acuerdo sobre cuáles sean las interpretaciones mejores, sí puede haberlo en torno a cuáles son insostenibles, pues toda interpretación parte del sentido literal, aunque sea para negarlo:

En resumidas cuentas, decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que *cada* acto de interpretación pueda tener un final feliz. Incluso el deconstruccionista más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables. Esto significa que el texto interpretado impone restricciones a sus

intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto [...].
(Eco, 2000: 19).

Se justifica así un punto medio entre el *todo vale* interpretativo —del que es muestra extrema la historia de la recepción de Kafka durante buena parte del siglo xx— y el *nada vale* del absoluto escepticismo posmoderno, posición moderada que abre la puerta a aproximaciones más fundadas a la obra de Kafka.

El siglo de Kafka

Los avatares de la difusión de Kafka ilustran, por tanto, el papel decisivo que en el proceso de divulgación de los grandes artistas y sus obras desempeñan las corrientes predominantes de una época determinada, con sus preferencias, modas, prejuicios y limitaciones. En el caso del autor de *El castillo*, los movimientos receptivos se sucedieron de una forma mucho más rápida e intensa que en el de otros escritores, según apreció, entre otros, Maria Luise Caputo (1978: xii). Cada contexto histórico y nacional ha determinado el modo en que se ha entendido a Kafka y —pese a que todo reduccionismo sea peligroso y distintas tendencias hayan convivido sin unanimidad de criterios ni de opiniones— si algo puede asegurarse es que la recepción internacional de la literatura de Franz Kafka ha estado marcada por el devenir político, filosófico y cultural del siglo transcurrido y, en cada caso, por lo que ocurría entre las fronteras del país receptor en particular.

La historia receptiva de Kafka ha estado jalonada por *lecturas presentistas*, es decir, condicionadas por parámetros propios del contexto espacio-temporal del crítico. Este fenómeno, hasta cierto punto inevitable, e incluso loable en el caso de la recepción productiva —es decir, por parte de escritores que adaptan aspectos de una obra ajena a sus propios intereses estéticos y personales—, condujo reiteradamente —como hemos tenido ocasión de comprobar— a fuertes anacronismos en la recepción crítica de Kafka, cuya fama eclosionó —recordemos— dos décadas después de su muerte. Varios investigadores de la recepción de Kafka han reparado en este asunto. Así, Dieter Jakob (1970: 90, 137-139; 1979: 667) señaló el proceso de *actualización* de Kafka en Europa y América, con el consiguiente abandono de la precisión histórica: a partir de una necesidad psicológica de identificación, se intentaba conjugar la producción kafkiana con la propia experiencia histórica y personal, encajándola en determinados sistemas de pensamiento dominantes. Peter Beicken (1985: 159-160) apuntó que ese proceso de aparente falseamiento no es sino el mecanismo habitual en la historia receptiva de cualquier autor, consistente en una sucesión de actualizaciones necesarias para su supervivencia: un significado literario pasado se convierte en actual en el horizonte de sentido presente y así continúan vivos los textos, calibrados desde la actualidad y a la

vez entendidos desde la distancia histórica. También Karlheinz Fingerhut (1985) se refirió a las actualizaciones de Kafka al repasar su recepción en la República Democrática Alemana, partiendo del concepto de la *traición creadora* que constituye la lectura, acuñado por Robert Escarpit: la obra procedente del pasado adquiere un sentido actual que no estaba presente en origen, pero que interesa a los lectores, entendidos como individuos, pero también como estructuras colectivas e institucionales. Una actualización de este tipo se operó, asimismo, en la adopción de Kafka como precursor de determinados movimientos artísticos y literarios, como el surrealismo o el *nouveau roman*²⁷.

Otra dislocación receptiva —puesta de relieve por Dieter Jakob (1970, 1979)— fue la aplicación de modos de recepción tradicionales —lectura realista y lectura simbólica— a una narrativa que, como la de Kafka, no se rige por esos cánones, lo cual ocasionó una percepción del objeto no ajustada a sus características, pues no atendía a sus peculiaridades estructurales y expresivas. Aspectos parciales del contenido eran seleccionados, aislados, enfatizados y tomados como base de una exégesis de conjunto de acuerdo con esquemas extraliterarios. Es lo que ocurrió con las lecturas interpretativas de Kafka, ya fuesen religiosas, filosóficas, psicológicas o político-sociológicas. Según Peter Beicken (1974: 45), solo cuando las exigencias contemporáneas de carácter psicológico y hermenéutico pasaron a un segundo plano, se pudo reconocer libremente la obra de Kafka en su singularidad literaria, por su rendimiento artístico, sin desatender el contenido. A partir de los años sesenta y setenta se produjo una mayor diversificación de la investigación kafkiana, desde disciplinas como la psicología social, la teoría de la comunicación o la teoría de la recepción (Beicken, 1979b: 789). Por otra parte, el pensamiento deconstructivista posmoderno, defensor de la potencial multiplicidad de sentidos de todo texto, avaló teóricamente la asunción de la apertura significativa de la producción kafkiana.

²⁷ Alain Robbe-Grillet se manifestó contrario a las interpretaciones alegóricas de Kafka en su conocido ensayo *Pour un nouveau roman* (1963: 178-180), donde reivindicaba al autor como realista en un nuevo sentido: la materialidad descrita en sus páginas —objetos, gestos, palabras, etc.— constituía para él el mundo real; el carácter de sus obras no es, pues, simbólico, sino directo e inmediato, y de ahí surge su fuerza alucinatoria. Marthe Robert (1984: 19) destacó a Robbe-Grillet por su consideración de Kafka no ya como el creador de mitos venerado por la generación anterior, sino como el pionero de una literatura liberada de toda mística y de toda genialidad.

En las últimas décadas del siglo xx se dio lo que Caputo-Mayr y Herz (2000: xvi-xix) perciben como un cierto refinamiento de la investigación dedicada a Kafka: después de la inicial y prolongada búsqueda de corrientes en las que inscribirlo y tras los recorridos estructuralistas y deconstructivistas de la segunda mitad de la centuria, los investigadores volvieron la vista a las cuestiones referentes a la vida y la obra del autor en relación con su época. Se celebraron simposios y vieron la luz volúmenes colectivos, monografías y nuevas ediciones. A ello contribuyó la práctica finalización en los años noventa de la obra crítica comenzada en 1982 por la editorial S. Fischer, a falta de los informes de trabajo (aparecidos en 2004 bajo el título *Amtliche Schriften*) y de la mayor parte de la correspondencia (*Briefe*), cuya publicación, iniciada en 1999, aún no ha concluido. Los textos de la edición crítica se han ido vertiendo a otros idiomas individualmente y en España su traducción está siendo acogida por Galaxia Gutenberg en forma de *Obras completas* desde 1999, bajo la dirección de Jordi Llovet, prescindiendo de los escritos laborales y del voluminoso aparato de notas del original alemán. Junto a la aparición progresiva de la edición crítica, las nuevas traducciones vienen dadas asimismo por los cambios en los usos lingüísticos y por ciertas dinámicas del sector editorial, que aconsejan proponer nuevas versiones como un plus de novedad.

En 1994 caducó el plazo de protección legal de los derechos de Kafka al cumplirse setenta años tras su muerte, lo cual desencadenó una oleada internacional de nuevas publicaciones y permitió al Institut für Textkritik de Heidelberg emprender —no sin dificultades y polémica— una ambiciosa edición facsímil a cargo de la editorial Stroemfeld, con la intención de preservar digitalmente y poner a disposición de crítica y público el corpus kafkiano en su formato original. En cuanto a posibles manuscritos de Kafka aún no localizados, el *Kafka-Project* —organización sin ánimo de lucro amparada por la Universidad Estatal de San Diego (*San Diego State University*) e impulsada por Kathi Diamant— realiza esfuerzos desde 1997 para rastrear y sacar a la luz cartas y cuadernos escritos por Kafka que habría conservado su última pareja, Dora Diamant, y que fueron confiscados por la Gestapo.²⁸ Por su parte, el legado de Brod, que

²⁸ Vid. <www.kafkaproject.com>.

permanecía en manos de las herederas de su colaboradora Esther Hoffe desde 2007, ha sufrido una larga batalla legal —descrita por Benjamin Balint en *Kafka's Last Trial* (2018)—, hasta que el Tribunal Supremo israelí ratificó su permanencia en la Biblioteca Nacional de Israel en agosto de 2016, contra los intereses del Archivo de Literatura Alemana de Marbach (*Deutsches Literaturarchiv*).

Los estudios sobre Kafka de las últimas décadas del siglo xx y las primeras del xxi pueden dividirse en tres grandes vertientes. Junto a la continuidad de acercamientos a su obra desde la multiplicidad de perspectivas que caracteriza nuestra época, han cobrado importancia, por un lado, las investigaciones biográficas e históricas, destacando la enciclopédica biografía de Kafka elaborada por Reiner Stach.²⁹ Se han desarrollado, por otro lado, los estudios receptivos y comparados, con una especial atención a la difusión internacional de Kafka, a su pervivencia en la cultura contemporánea y a sus vínculos con otras disciplinas artísticas, así como a aspectos relativos a la traducción. Dentro de esta línea, marcó un hito la bibliografía internacional elaborada por Caputo-Mayr y Herz (2000), resultado de décadas de investigación.³⁰ Y en 2013 nació en el MitteleuropaZentrum de la Universidad Técnica de Dresde, bajo la dirección de Ekkehard W. Haring, el proyecto *online* denominado *Kafka-Atlas*, que aspira a aprovechar el nuevo contexto global para reunir información sobre los diversos modos de recepción de Kafka en el mundo.

La relevancia adquirida por estas dos vías de aproximación (la historicista y la comparada) se explica —como ocurrió en su día con el inmanentismo literario— por el desencanto derivado de lo que podríamos denominar el *fracaso interpretativo* de la obra

²⁹ Sus tres volúmenes han sido editados por S. Fischer. El primero, aparecido en 2002 (*Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*), fue publicado en español en 2003 por la editorial Siglo XXI (*Kafka: Los años de las decisiones*). El segundo volumen, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis (Los años del conocimiento)*, que vio la luz en 2008, no se editó en España. En 2014 concluyó la biografía con el tomo correspondiente cronológicamente a *Los primeros años de Kafka (Kafka. Die frühen Jahre)*. La editorial Acanalado acometió en 2016 la publicación conjunta de las tres entregas, con traducción de Carlos Fortea y una considerable repercusión mediática.

³⁰ Como se ha indicado en la introducción de esta tesis doctoral, Maria Luise Caputo-Mayr y Julius Michael Herz recopilaron a lo largo de su carrera textos de y sobre Kafka en más de cuarenta idiomas. Los índices, cuya primera versión apareció en lengua alemana en 1982 (bibliografía primaria) y 1987 (bibliografía secundaria) en la editorial Francke (Berna), fueron reunidos y actualizados en la ambiciosa *Franz Kafka: International Bibliography of Primary and Secondary Literature*, en versión bilingüe, en alemán y en inglés (Múnich, Saur, 2000). Incluyen bibliografía primaria desde 1908 y bibliografía secundaria a partir de 1955, y abarcan, en ambos casos, hasta el año 1997.

de Kafka. Si la conciencia de los avatares de su recepción pone en evidencia la imposibilidad de escapar a los condicionantes de nuestro espacio y de nuestro tiempo, para huir del consiguiente escepticismo la crítica se ha centrado, por un lado, en aspectos histórico-biográficos, situando a Kafka en su propio contexto, con el objetivo de recuperar, en la medida de lo posible, al Kafka real oculto bajo el peso de sucesivos anacronismos y deformaciones. Otra parte de los esfuerzos investigadores —entre los que se inscribe esta tesis doctoral— se ocupa de desenmascarar el proceso de su recepción. Y lo demás es literatura. Según señalaba Marthe Robert en los años ochenta (1984: 18-19), una vez pasada la fiebre de las escuelas y los movimientos, cuando la filosofía y las ideologías han perdido credibilidad, es cuando puede empezar a leerse lo que en realidad escribió Kafka: historias singulares, pero lógicas y claras para quien esté simplemente atento.

1. 2. ¿POR QUÉ FRANZ KAFKA?

Kafka, estrella del pop

En las últimas décadas se ha producido lo que podríamos denominar la recepción posmoderna³¹ de Kafka. En ella se inscribiría, desde el punto de vista crítico, el reconocimiento de la imposibilidad de asignarle a su obra un significado absoluto y cerrado. Y también, tanto en el ámbito literario como en el extraliterario, su conversión en producto de la sociedad de consumo y su banalización. Si el neoliberalismo ha acogido a Kafka en su seno ha sido despojándolo de toda carga subversiva, cuando —como defendió en su día Milan Kundera con lucidez— la burocratización y la despersonalización que la obra kafkiana pone en evidencia se pueden asociar tanto a los regímenes dictatoriales como a las democracias:

Porque la sociedad llamada democrática conoce también, en efecto, el proceso que despersonaliza y burocratiza; todo el planeta se ha convertido en el escenario de este proceso. Las novelas de Kafka son la hipérbole onírica e imaginaria y el Estado totalitario es la hipérbole prosaica y material de ello. (Kundera, 1987: 121)

Con los medios de comunicación de masas, la popularidad de Kafka se hizo inmensa. Kurt Neff (1979: 890-891) recogió varias muestras de ello de los años setenta: el nombre de Kafka apareció en lugares tan insólitos como una campaña electoral, un anuncio impreso que publicitaba el famoso espirituoso alemán *Jägermeister*³² o el festival de Eurovisión, cuyo segundo puesto del año 1976 alcanzó la canción francesa «Un, deux, trois», interpretada por Catherine Ferry, cuya letra decía: «la vie n'est pas pour moi/ un livre de Kafka». Podría haber nombrado Neff otra canción francesa, en este caso de los años sesenta: «Z'avez pas lu Kafka», de Suzanne Gabriello («Kafka, c'est pas Asterix!»). Además, a la banda de rock alemana Franz K., fundada en 1969, y al grupo

³¹ Vid. nota 8.

³² «Ich trinke Jägermeister, weil ich Kafkas Schloss nicht geknackt habe» ('Bebo *Jägermeister* porque no he descifrado *El castillo* de Kafka').

italiano de hardcore Kafka (1994-2006), cabe añadir otros ejemplos de agrupaciones musicales de distintos estilos y orígenes que tomaron su nombre de personajes kafkianos: los escoceses Josef K. (1979-1982), los alemanes Blumfeld (1990-2007) y los norteamericanos Gregor Samsa (que iniciaron su andadura en el año 2000). Y en el 2013 se formó el conjunto británico Kafka Tamura, homónimo del protagonista de la novela de Murakami *Kafka en la orilla*.

Kafka ha inspirado incontables audiolibros, representaciones escénicas —de teatro, ópera y danza— y manifestaciones artísticas no literarias —musicales, plásticas, fotográficas, cinematográficas—, pero también libros ilustrados, novelas gráficas y cómics, videojuegos, producciones de televisión y vídeos de YouTube. En Praga es un filón turístico, cuya figura se explota para la venta de recuerdos, hasta el punto de que su imagen y su nombre se imprimen en camisetas como si se tratase de una estrella de rock o de pop. En palabras de Camargo y Kretzschmar, en su ciudad natal «se comercializa a Kafka como si fuera una figura del pop, porque los estrategas del turismo se han dado cuenta ya hace tiempo de la fuerza de atracción que ejerce la “marca” Kafka, aun cuando no se haya leído ni una línea del autor» (2011: 138). Se han creado sellos con su estampa, se le han dedicado calles y plazas. Más allá de las fronteras checas, negocios de distintos rincones del mundo toman su denominación del autor y de su universo, pero no solo —según cabría esperar— empresas culturales —como, por ejemplo, la ecuatoriana Kafka Escuela de Escritores, la productora audiovisual uruguaya Kafka Films, el espacio teatral independiente porteño Elkafka o la librería vietnamita Kafka, ubicada en Ho Chi Minh—, sino también comercios alejados de lo literario, como la tienda de ropa «Kafka moda» en Buenos Aires o el Café Kafka de Bruselas.³³

Otra prueba de la popularidad del escritor es el uso y abuso del adjetivo *kafkiano* en la jerga periodística internacional y en la lengua coloquial, que continúa plenamente vigente bien entrado el siglo XXI. Valga como muestra anecdótica del interés que sigue despertando Kafka el colapso que sufrió en noviembre de 2008 la biblioteca digital Europea, que centraliza enlaces a libros, pinturas, películas, fotografías y otros

³³ Para el lector curioso, estas son sus respectivas páginas web: <<http://kafkaescueladeescritores.com/>>, <<http://kafkafilms.tv/>>, <<http://elkafkaespacioteatral.blogspot.com.es/>>, <<http://kafka.vn/>>, <www.facebook.com/kafkamoda/> y <<http://cafekafkabrussels.com/>>.

archivos de toda la Unión Europea. Con trece millones de visitas cada hora, su página de Internet se vio obligada a cerrar temporalmente. Entre las entradas más consultadas, que provocaron la caída del sistema, se encontraba —cómo no— «Kafka» (Ramírez, 2008). Por tanto, Kafka se mueve hoy por hoy en una escala global. Pero todavía llega más lejos y trasciende lo terrenal: un asteroide descubierto en 1983 —el año del centenario de su nacimiento— fue bautizado con su nombre, condenándolo así a la más *kafkiana* de las situaciones: la de girar eternamente en torno a un centro que jamás alcanzará (*vid.* International Astronomical Union, 2016).

Así pues, la dimensión adquirida por la popularidad de Kafka, comparable a la de muy pocas figuras de la historia universal de la cultura, es extraordinaria y suscita un interrogante evidente: ¿por qué? Franz Kafka ha servido durante décadas al ser humano para explicarse —y cuestionarse— a sí mismo. Ha sido convertido en representante de distintas tendencias culturales e ideológicas y en un objeto mercantilizado de consumo. En demasiadas ocasiones, lo de menos ha sido y es su obra, frente al uso que se hace de ella. Es indudable que las circunstancias históricas y las corrientes intelectuales de cada momento han sido determinantes en este proceso, pero queda sin responder una pregunta fundamental: ¿Por qué Kafka? ¿Por qué precisamente él y no otros? ¿Qué es lo que ha llevado a un modesto empleado de una compañía de seguros a convertirse en mito?

Varias circunstancias contribuyeron a su mitificación y a su adopción como figura paradigmática de las más diversas teorías y posiciones ideológicas. Rodolfo E. Modern apuntaba, sin desarrollar el tema:

Lo extraordinario de Kafka es que en tan pocos años transcurridos después de ser descubierto por el público, haya aumentado su nombradía en una proporción rara vez alcanzada por otro novelista contemporáneo de lengua alemana. Y esto tampoco es casual. Es, sencillamente, la resultante de ciertos factores, entre ellos, de su genialidad [...]. (Modern, 1975: 171).

No hubo, pues, un único desencadenante de la fama de Kafka, sino una suma de factores que lo colocaron póstumamente en un lugar privilegiado del canon literario. Algunos de los elementos que favorecieron su éxito forman parte del proceso receptivo; otros, habrá que buscarlos en la obra misma. Según Marie Luise Caputo-Mayr y Julius Herz (2000: xxiv-xxvi), las razones por las que Kafka fue traducido en pocos años a distintos

idiomas en los años veinte y causó tal sensación todavía no han sido tratadas a fondo por los investigadores. Exploramos, a continuación, algunas hipótesis.

Circunstancias de la recepción

Entre las circunstancias receptoras que explican parcialmente el alcance de la difusión de Kafka, se encuentra su muerte temprana. La idealización de la muerte prematura, de raigambre romántica, ha derivado en la mitificación de múltiples personajes célebres que perdieron la vida antes de tiempo. Resulta fácil pensar en los casos de James Dean, Marilyn Monroe, Elvis Presley, John Lennon o, en el ámbito literario, por ejemplo, Arthur Rimbaud. La elevación de lo ausente resulta mucho más fácil que la de aquellos artistas que desmienten con su corporeidad toda divinización. Son significativas, a este respecto, las palabras del escritor praguense Johannes Urzidil con ocasión del fallecimiento de Kafka en 1924, cuando comentaba que la desaparición de ciertas personas, cuya vida es apreciada solo por los más próximos, origina un proceso de solidaridad misteriosa y siempre creciente, hasta el punto de que su muerte no constituye algo negativo [*sic*] (en Born *et al.*, 1983: 57). Según afirmaba Georges Bataille en 1950, únicamente la muerte santificó la existencia irregular de Kafka (en Goth, 1956: 251). Y el mismo Franz escribió a Milena en una ocasión: «La verdadera vida independiente del libro solo comienza después de la muerte de la persona, o más bien un tiempo después de la muerte» (Kafka, 1998: 243).

Sin embargo, no todo personaje que muere joven logra una fama de las proporciones que alcanzó la de Kafka. En su divulgación y mitificación es indudable el papel central de la labor propagandista y sacralizadora de su albacea Max Brod. Sus esfuerzos por ensalzar la literatura de su amigo habían comenzado en vida del autor, pues ya entonces fomentó su publicación y realizó declaraciones tan explícitas como las siguientes, referidas a *El proceso* y publicadas en 1921 en *Die Neue Rundschau*:

Aquí me faltan las palabras. No es que esta novela me guste. Sino que simplemente hay periodos (días, semanas) en los que no me gusta nada más que ella, en los que vivo completamente bajo su hechizo. Entonces me acomete la misma sensación que al leer las escasas grandes obras maestras de la literatura universal. La sensación: ¡este libro basta, se acabó, no es necesario que se escriba nada más, nunca más! (Brod en Born *et al.*, 1979: 159).³⁴

³⁴ Traducción del original en alemán.

Pese a las críticas que recibió, pasadas las décadas, la escasamente filológica tarea de elevación y conversión en mito de Kafka por parte de Max Brod, lo cierto es que sin él la difusión de la obra kafkiana hubiese sido —en el mejor de los casos— mucho más reducida. Una vez fallecido Kafka, el respeto que suscitan los muertos llevó a muchos a creer las exageraciones de Brod, que lo presentaba incluso como un santo. Contra los deseos explícitos de Kafka, su albacea pudo por fin publicar a su antojo textos que con las reticencias de su autor habría costado mucho tiempo y esfuerzo sacar a la luz —si es que se hubiese conseguido—, empezando por sus tres novelas. Tanto Brod como el editor Kurt Wolff eran partidarios de publicar las narraciones extensas, pues rara vez se consagra un escritor únicamente con prosas breves, y no se equivocaban. La rápida edición de *El proceso*, *El castillo* y *América*, adaptadas para la lectura y con epílogos explicativos, fue decisiva en la propagación del nombre de su autor (Jakob, 1970: 91; Dietz, 1979: 5; Pasley, 1984: 274; Caputo-Herz, 2000: xxiii).

Por otro lado, no fue un factor menor en la construcción de la leyenda en torno a Kafka su expresa voluntad de que sus manuscritos fuesen quemados, expuesta desde un principio en el postfacio de *El proceso*. Según opinión de Félix de Azúa:

Este episodio, que parece poseer una tremenda importancia, es, en realidad, una trivialidad, pero ha sido interpretado como el gesto de rechazo, de autoaniquilación, que mejor convenía para esa caricatura del santo y del mártir del Arte que, como tantos tópicos posrománticos, tan eficaz se muestra para una divulgación masiva. (Azúa, 1998: 85).

También contribuyó a la mitificación de Kafka la práctica ausencia de datos concretos sobre su vida durante largo tiempo, lo que permitió adoptarlo en distintos países como integrante de la propia tradición nacional, como ocurrió singularmente en Francia (Robert, 1961 y 1984), pero también, por ejemplo, en la recepción clandestina de sus escritos en la Unión Soviética (Etkind, 1980). Como señalaba Marthe Robert (1961: 247 y ss.), ni siquiera Brod, que podía aportar información acerca de su amigo, liberó a Kafka de la imagen universal y abstracta que corría en el proceso de su divulgación internacional, derivada más de la leyenda que de la crítica y expuesta a todos los azares de la interpretación. Por el contrario, Brod contribuyó a generalizarla, pues facilitaba la sacralización de Kafka.

En parte como consecuencia del desconocimiento biográfico, la identificación de la vida y la obra de Kafka se convirtió en lugar común. En 1938 decía una reseña francesa a *La Métamorphose*: «Sans doute est-il lui-même ce protagoniste (désigné par la simple initiale K. dans *le Procès* et *le Château*, dans *la Métamorphose*, par le nom de Samsa, un doublet manifeste de Kafka)» (Marion, 1938: 1035). Incluso sus propios conocidos, como Johannes Urzidil o Ernst Weiss, incurrieron en esta simplificación. Poco después de su muerte, proclamaba Urzidil: «Si en algún caso se ha dado una congruencia total entre la vida y el arte, ha sido en el de Franz Kafka» (en Born *et al.*, 1983: 57). Weiss, por su parte, dejó escrito en su reseña a *El proceso* del 26 de abril de 1925: «Él es el único héroe de sus obras. Todo lo que en él es biografía es autobiografía» y calificaba la novela de «documento vital» (en Born *et al.*, 1983: 93 y 98).³⁵ La misma línea fue seguida desde otros ámbitos lingüísticos. Así, el poeta y crítico británico D. S. Savage sentenció: «El propio Kafka es el único tema de su obra» (1947: 24). Años después, desde Francia, René Marill Albérès y Pierre de Boisdeffre afirmaban: «La obra de Kafka no es separable de su persona; por lo demás, no ha guiado él su obra, sino que *se ha dejado guiar por ella*, hasta confundirse con ella. [...] el héroe de sus libros no es otro que Kafka mismo» (1964: 10-11). Y el argentino Rodolfo E. Modern sostenía: «toda su obra no es más que una intensa autobiografía [...]. En Kafka, vida y literatura se entrelazan tan íntimamente que tampoco es casualidad que muriera a los 41 años. Lo extraordinario es más bien que no hubiera muerto antes» (1975: 171-172).

Kafka era el gran desconocido, el descubridor —él mismo todavía por descubrir— de los más profundos secretos, el marginado que había ocupado el centro del arte de su tiempo. El contraste entre su escasa repercusión en vida y su tremendo impacto póstumo fue otro motivo de su mitificación. Junto a su actitud contradictoria con respecto a la destrucción de su obra, fascinaban la combinación de una radical persecución de metas artísticas con una actitud reservada ante el mundo literario, así como la conciencia de su enfermedad y su muerte próxima (Krusche, 1979: 647-650). Su editor Kurt Wolff explicaba:

Hay excepciones pero, en general, puede constatarse lo siguiente: el éxito explosivo, inmediato de un libro suele estar ligado a una corta vida; si el éxito llega pasados los

³⁵ Las traducciones son mías.

años o décadas, suele ser de larga, larga duración. En el caso de Kafka, cuya repercusión se extiende por el mundo entero después de la guerra [...], puede decirse que hoy en día forma parte del acervo de clásicos universales, y que ningún escritor del siglo xx ha ejercido mayor influencia en el mundo de las letras contemporáneas que el autor de Praga, que murió siendo joven, desconocido y en una situación muy modesta. (Wolff, 2010: 84).

Contribuyó a aumentar su fama póstuma el prestigio de sus editores en distintas lenguas —S. Fischer, Schocken Books, Secker & Warburg, Penguin Books, Gallimard— y de sus traductores, muchos de ellos escritores o filólogos —Alexandre Vialatte, Edwin Muir, Milena Jesenská, Bruno Schulz, Marthe Robert, Jorge Luis Borges, Georges-Arthur Goldschmidt, el iraní Sadeq Hedayat— (Caputo-Mayr y Herz, 2000: xxv-xxvi), así como el de las personalidades que reflexionaron sobre su producción literaria —Benjamin, Camus, Sartre, Arendt, Borges, etc.—. En el proceso de su universalización, fue fundamental, por otra parte, la emigración de autores del ámbito germánico a los Estados Unidos a causa del nazismo. Así tomó impulso su difusión al otro lado del Atlántico, donde se gestó la imagen de Kafka como un clásico de la modernidad, que se propagó a otras partes del mundo, incluida Alemania.

Pero quizá el hecho que más favoreció su consagración fue la atención que le prestaron las corrientes culturales de moda predominantes en el siglo xx, ya fuesen literarias, filosóficas, psicológicas o incluso ideológicas: el surrealismo, el existencialismo, el psicoanálisis, el marxismo, la deconstrucción... El factor receptivo que explica semejante versatilidad es una lectura tradicional aplicada a una literatura novedosa que no se regía por las leyes acostumbradas (Jakob, 1970 y 1979). La recepción de Kafka se basó, de un modo acrítico, en conceptos y sistemas de pensamiento condicionados históricamente, en aspectos extraliterarios y criterios válidos para otro tipo de literatura. Los modos de interpretación universalistas presuponían una concepción simbólica o alegórica de los textos kafkianos —siguiendo la estela de Max Brod— y, como consecuencia, se tendía a buscar una clave interpretativa en lugar de analizar el arte literario (Robert, 1961: 248). Esta práctica posibilitó la utilización de Kafka como abanderado de distintas ideologías o planteamientos teóricos, a veces opuestos, y su consiguiente conversión en arma arrojada, incluyéndolo en debates que poco o nada tenían que ver con sus ideas o con su obra. Finalmente, al no triunfar

ninguna interpretación por encima del resto, se asentó la imagen enigmática e indescifrable de Kafka, que alimentó su leyenda.

La sacralización de sus escritos favoreció su expansión interpretativa, de acuerdo con un proceso expuesto por Umberto Eco en un ensayo sobre Dante:

En cuanto un texto se vuelve «sagrado» para una determinada cultura, se desata el juego de su lectura sospechosa y de una interpretación sin duda excedente. Había sucedido, con el alegorismo clásico, a raíz de los textos homéricos, y no podía dejar de suceder en las épocas patrística y escolástica con las Sagradas Escrituras, y ha sucedido en la cultura judía con la interpretación talmúdica. [...] Esta actitud hacia los textos sagrados (en el sentido literal del término) se ha transmitido, de manera secularizada, a los textos que se han vuelto metafóricamente sagrados a causa de su suerte crítica (y, es lícito sospechar, a causa de algunas cualidades de polisemia poética). Ha pasado, al menos para los medievales, con Virgilio; ha pasado en Francia con Rabelais; está pasando, en el límite de lo indocumentable, con Joyce. No podía dejar de pasar con Shakespeare [...]. (Eco, 2000: 102-103).

Ni dejó de ocurrir con Kafka, cuya obra actuó como acicate para las más variadas exégesis.

Al relacionarse los mundos que imaginó el escritor con el propio contexto receptor, nació el Kafka visionario, estimulado por el carácter presentista de muchas aproximaciones a las narraciones kafkianas. R.-M. Albérès y P. de Boisdeffre (1964: 131 y ss.) explicaron la fortuna literaria de la obra kafkiana, entre otras razones, por haberse descubierto a mediados de los años veinte, en un momento en que se generalizaba la angustia ante la idea de que la vida humana no estaba justificada y los valores positivos se ponían en entredicho. Posteriormente, la moda Kafka alcanzaría su culmen a partir de la Segunda Guerra Mundial, en pleno desarrollo del existencialismo. Por tanto, la conciencia de crisis derivada de las dos grandes guerras sirvió sin duda a la fama de Kafka (Jakob, 1970: 91). La ansiedad, los temores y las obsesiones percibidos en los textos kafkianos se entendían como la representación de las propias emociones emanadas de unos tiempos convulsos (Reiss, 1962: 163). Se tendía a identificar lo leído con el tiempo presente y a los personajes, con el lector. Como anotó André Gide en su diario al releer *El proceso* en 1940: «L'angoisse que ce livre respire est, par moment, presque intolérable, car comment ne pas se dire sans cesse: cet être traqué, c'est moi» (1954: 51).

Pese a las deformaciones que generan, las lecturas actualizadoras —problemáticas, pero inevitables— permiten que la obra continúe viva en la sociedad receptora (Beicken, 1985: 159-160). Rodolfo Modern lo expresó del siguiente modo: «La gran literatura es adaptación a las necesidades de las sucesivas generaciones de lectores, que, insertos en la propia historia, verán en la obra de arte algo diferente de lo que vieron y juzgaron las generaciones anteriores» (1975: 171). Sin embargo, todo el proceso de la divulgación internacional y de la mitificación de Kafka no acaba de explicar por qué, una vez consagrado como escritor, sigue interpelando a cada nuevo lector. Ni las circunstancias de su recepción —la labor incansable de Max Brod, la publicación de sus novelas, su difusión en Estados Unidos, la identificación absoluta de su persona con su obra, su adopción por distintos sistemas de pensamiento— ni los rasgos románticos asociados a la figura de Kafka —su enfermedad y su muerte prematura, su ambivalente voluntad de destruir sus textos, su absoluta entrega a la escritura, el mito del Kafka-santo, el del Kafka-profeta y el del Kafka-enigma— justifican la vigencia de su impacto en la actualidad. Las causas de que cada generación encuentre algo propio en Kafka habrán de ser indagadas, por tanto, dentro de las mismas páginas que escribió.

Características de su obra

Algo debe de tener la producción literaria de Kafka para haber generado una repercusión difícilmente igualable. La propia obra, como objeto de la recepción, ha de presentar características que favorezcan que una serie de motivos receptivos predominen sobre otros (Beicken, 1974: 33). Rodolfo Modern (1975: 171) hablaba de la «genialidad» de Kafka como una de las causas de su éxito. Sin embargo, conviene analizar desde perspectivas más concretas los factores intrínsecos a su literatura que le abrieron el camino hacia el lugar de honor que ocupa dentro del canon universal.

El principal rasgo interno de la obra kafkiana que explica los avatares de su recepción y la variedad exegética a que dio pie es su apertura significativa, su ambigüedad, la frecuente combinación en sus páginas de un elemento y su contrario, todo ello unido a una apariencia alegórica o parabólica que no se consuma, de modo que parecen sugerirse interpretaciones que no se dejan demostrar. En palabras de Camus, el destino y quizá la grandeza de Kafka es ofrecerlo todo y no confirmar nada (1966: 185). Como explicó en su día Peter Beicken (1974: XIII; 1985: 187-189), la enseñanza que suscitan los textos kafkianos no es monolítica, sino que surge de contradicciones y paradojas. No hay, pues, un conjunto de ideas disfrazadas que desenmascarar. En consecuencia, los análisis interpretativos resultan reduccionistas y compiten entre sí, convirtiendo la investigación acerca de Kafka en un campo donde luchan las opiniones más encontradas.

La indeterminación de sentidos posibilitó a críticos y lectores atraerse a Kafka a un presente con el que sentirse identificados. George Steiner escribía, a este respecto, en 1963:

Kafka produce una sombra tan grande y es objeto de una empresa crítica tan multitudinaria porque (y solo porque) el laberinto de sus significados se abre, por sus esclusas secretas y difíciles, a las amplias vías de la sensibilidad moderna, a lo que en nuestra posición resulta más apremiante y de importancia. Absurdo sería negar la cualidad profundamente personal del laberinto kafkiano; aunque bajo aspectos maravillosos en su núcleo, promueve infinidad de enfoques, de procesos de penetración [...]. (Steiner, 2003: 140-141).

Según describía Jordi Llovet, el sentido literal de un relato kafkiano «no es más que un almacén que sugiere, si no fuerza, una actividad interpretativa; y esa actividad es no solo laberíntica, sino interminable» (Llovet, 2003: xxxix). Y continúa:

La operación de leer, en Kafka, oscila así, permanentemente, entre la reconstrucción más o menos fácil de un sentido literal y la operación mucho más ardua de complicar el sentido de un texto: no se trata de una *posibilidad*, como es habitual en cualquier obra con entidad literaria, sino de una *responsabilidad* ineludible. Lo literal actúa solo como una guía para los caminos que siempre deja abierta o bien la paradoja, o bien la parábola en el sentido más tradicional del término. Lo que parece elemental en Kafka actúa siempre como una trampa, mucho más que como una invitación: la dimensión escondida del sentido no se encuentra en un mensaje oscuro, sino en la pura transparencia de lo literal. (Llovet, 2003: xxxix).

Por su parte, Oscar Caeiro halla el origen de la atracción que generan las narraciones kafkianas en el hecho de que «constituyen un misterio que nunca se consigue develar del todo, plantean una incógnita que no despejará ninguna matemática interpretativa» (1976: 8). La conciencia de esta apertura significativa, llevada a su extremo, puede conducir a pensar que todas las interpretaciones están igualmente justificadas. Pero, siguiendo las teorías de Umberto Eco (2000), si bien un mismo texto es susceptible de ser entendido de maneras diferentes, no es cierto que admita cualquier interpretación. Existen ciertas restricciones que vienen dadas por el propio objeto. Lo que parece suceder con la obra kafkiana es que esas restricciones son menores que en otros casos y, por tanto, la gama de exégesis posibles resulta más amplia. Si partimos del concepto receptivo de los *espacios de indeterminación* (*Unbestimmtheitsstellen*), descrito por Roman Ingarden, se puede afirmar que la literatura de Kafka presenta una especial concentración de esas lagunas que han de ser rellenadas por el lector (Caeiro, 2003: 155).

A esta indeterminación de sentidos contribuye el principio de neutralidad que gobierna la técnica kafkiana (Robert, 1985: 121-123). Kafka omite todo aquello que recuerde a una época o lugar específicos: la localización espacio-temporal es indefinida, no se traslucen las ideas ni los sentimientos del autor y el modo de hablar de los personajes es también neutro. Según señaló Marthe Robert (1985: 121-123), las aparentes excepciones a la inconcreción geográfica no son tales, puesto que la vaguedad se acentúa al situarse la acción en un país real, pero remoto (Estados Unidos, China,

Rusia). En cuanto al lenguaje, George Steiner observó: «Kafka desviste al alemán hasta los huesos de significado directo, desechando, siempre que puede, el envolvente contexto de resonancias histórica, local y metafórica» (2003: 146-147). Esta actitud se explica porque el idioma no le era del todo propio en el contexto de la comunidad judía praguense dentro del Imperio austrohúngaro. Todo ello otorga una apariencia de universalidad a la obra kafkiana que permite que un mayor número de lectores, en lugares y momentos distantes, se identifiquen con ella. Como señala Leopoldo La Rubia de Prado (2002: 216), «cualquiera puede ser K.»: no hay clases sociales ni grupos de personas eximidos de verse involucrados en situaciones kafkianas. Este aspecto abstracto de sus ficciones facilitó su adopción por parte de distintas literaturas nacionales y libró a Kafka de los recelos con respecto a lo germánico que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial, ya que resultaba irrelevante e incluso irreconocible que se tratase de un escritor en lengua alemana (Jakob, 1970: 668).

La universalidad de la obra kafkiana vino asimismo dada por su contenido, por los temas y las sensaciones que transmite, puesto que plantea problemas fundamentales para la humanidad: el desconocimiento de las leyes que rigen la existencia, los efectos de las estructuras de poder sobre el individuo, la lucha obstinada y vana contra los obstáculos de la vida, la imposibilidad de alcanzar las metas, los conflictos familiares, la culpa, la incomunicación y el aislamiento, la pasión por la escritura, la soltería, la angustia, la soledad... Las prosas de Kafka producen en el lector la impresión de estar leyendo su propia historia, de estar accediendo a zonas profundas del ser humano. Ezequiel Martínez Estrada destacó que cada narración de Kafka «conecta su asunto con un argumento de dimensión universal» (1967: 21); se lee y es como si percibiéramos que «bajo el texto impreso, quedan rastros borrosos de nuestra propia biografía. Cualesquiera sean el argumento y la técnica que elija, sabemos que estamos leyendo un capítulo de la historia nunca escrita del hombre» (1967: 26).

De ahí la reiterada insistencia por parte de la crítica en destacar su lucidez, en considerarlo «el primer gran iluminador de ciertos recovecos del ser humano», en palabras de Rodolfo Modern (1975: 172). Sin esta cualidad —sumada a la de su evidente talento literario—, todas las vicisitudes del proceso receptivo de su obra; todos los esfuerzos de Max Brod y de otros entusiastas de Kafka en distintos países, que incluso

se jugaron la vida por sacarlo a la luz; todas las reseñas, las ediciones y las traducciones; todas las investigaciones y tesis doctorales no habrían logrado convertir a Kafka en un mito de la literatura universal, cuya obra se sobrevivirá a sí misma. Ya lo decía Borges: al igual que ocurre con el *Quijote*, aun en el hipotético caso de que se perdiesen todos los ejemplares y traducciones de *El castillo* y *El proceso*, «ya la obra de Kafka es parte de la memoria de la humanidad» (en Borges y Ferrari, 1992: 70-73). Por tanto, se puede quemar los escritos de Kafka —como él aseguraba desear y como se vino haciendo metafóricamente, en lugares distantes y desde presupuestos ideológicos diversos, a lo largo del siglo xx—, podrán arder todos sus textos y la abrumadora cantidad de bibliografía secundaria que han generado durante décadas, pero *lo kafkiano* ocupa ya una zona de la conciencia humana que las hogueras difícilmente podrán consumir.

Ante semejante certeza, la siguiente cuestión se impone: ¿qué es lo que contiene esa literatura para crear tal efecto? Mi tesis es triple: por un lado, Kafka conecta con elaboraciones de la imaginación humana de origen ancestral; por otro, emplea nuevos motivos literarios que describen la situación del individuo moderno; por último, se sirve de una estética que pone de manifiesto los retos y obsesiones de la modernidad. Todo ello desde una maestría literaria sin la cual no nos estaríamos refiriendo a uno de los autores cumbre de todos los tiempos.

LA TRADICIÓN EN KAFKA

Puede afirmarse que las creaciones de Kafka contienen algo mítico, algo que afecta al inconsciente colectivo, lo que Llovet denomina «el aliento del mito» (2003: xxx-xxvi). Tanto Benjamin como Broch resaltaron tempranamente la cualidad mítica de los textos de Kafka (Kowal, 1966: 299; Krusche, 1979: 649) y Arnold Hauser señaló en los años cincuenta que en Kafka «la psicología está sustituida por una especie de mitología» (1957: 1278). En el ámbito hispánico, fue Ezequiel Martínez Estrada el gran defensor del carácter mítico de la literatura kafkiana, que a su juicio da acceso a una realidad auténtica y primitiva. Kafka expresaría un mundo intuitivo, arcaico, esencial, mediante

el lenguaje propio del problema, empleando mitos y símbolos, en lugar de razonamientos lógicos:

En cierto sentido Kafka es portador de un mensaje de raza y némesis, que podría de inmediato atribuir al «inconsciente ancestral colectivo», en el lenguaje de Jung. Sus personajes, sus temas y las vicisitudes o tribulaciones que integran regularmente el argumento y la tesis, encajan perfectamente en el concepto de mito como se lo ha estudiado recientemente en las afloraciones del yo profundo al estrato epitelial de la razón. El hecho de que esos personajes por lo regular no tengan nombre ni lo necesiten, que no se nos diga ni hay por qué saberlo cómo son, de dónde proceden ni dónde están, colocándolos como piezas móviles e intercambiables de un gran azar que configura una fatalidad, lo demuestra. Cada uno es yo y tú; su biografía cósmica es la de cada quien, su andar a tientas con los ojos abiertos sin ver, el paradigma abstracto de cualquier biografía concreta y absolutamente individual. Es el residuo de certeza que queda al fin de la vida.

Concretándome ahora, pues, a un punto de esta línea infinita y sinuosa, encontramos en Kafka un ser en quien toma conciencia una multimilenaria angustia ante lo desconocido y enigmático que palpita vivo y sofocado bajo la cobertura de una razón de ser convencional de todo lo existente, que el hombre ha superpuesto —aterrado o impotente— a la realidad verdadera (1967: 39).

Al margen de la suposición —un tanto esotérica— de que Kafka sería el mensajero de la auténtica realidad, velada al común de los mortales —teoría emparentada, desde otros presupuestos, con la sacralización kafkiana iniciada por Brod—, coincido con Martínez Estrada en hallar una cualidad mítica en sus escritos. También Leopoldo La Rubia comparte con el escritor argentino el reconocimiento en Kafka de un impulso hacia lo primordial, lo primitivo, lo puro:

Kafka supondría un rescate de lo olvidado, del mito, del gesto, del lenguaje preconventional sujeto a signos inequívocos que paradójicamente nos parecen del todo oscuros. La consiguiente ambigüedad, la paradoja o la contradicción aparente serían consecuencia de este intento de Kafka por recuperar lo primordial, a veces más cercano a lo animal que al hombre, que como concepto no deja de ser, a su vez, convencional. (La Rubia, 2002: 236).

Llama la atención que la obra de Kafka, que ha captado como pocas el espíritu moderno, se halle fuertemente arraigada en el pasado y contenga elementos de larga tradición, ya sea a través de la herencia judía, de la mitología clásica o de otras fuentes. Partiendo de la segmentación del devenir de la humanidad en grandes etapas vinculadas a una concepción del mundo y a su correspondiente estética, la etapa de las tradiciones sería una larga época prehistórica expresada a través de géneros de carácter oral y ritual y de una estética quimérica. Esta se caracterizaba por la ausencia de fronteras entre los

dioses, los vivos y los muertos, entre las personas, los animales y los seres mixtos, entre el cielo, la tierra y el infierno, entre la seriedad y la risa (*vid.* Beltrán, 2002: 23 y ss.). En Kafka se manifiestan algunos de esos rasgos. En su combinación de lo serio y lo cómico nos detendremos al hablar de la estética kafkiana. La convivencia de seres terrenales y ultraterrenos se refleja en textos como el cuento «Un médico rural», en los fragmentos narrativos que Brod tituló «El cazador Gracchus», en el relato «Ser desdichado» (contenido en el libro *Contemplación*), en el esbozo dramático conocido como «El guardián de la cripta», así como en *El castillo*, de acuerdo con interpretaciones como la de Sebald (2005). La creación de personajes con animales o con seres híbridos se muestra en sus conocidos como «relatos de animales»,³⁶ incluido el «mitad gatito, mitad cordero» de «Un cruzamiento» y añadiendo, como es obvio, al protagonista de *La transformación*.

La metamorfosis es uno de los motivos que hunden sus raíces en el mundo de las tradiciones y que Kafka aplica a la modernidad. En la Antigüedad conservaba la fuerza suficiente para abarcar al destino humano en su conjunto (Bajtín, 1989: 267) y quedó representada singularmente por *Las metamorfosis* de Ovidio y *El asno de oro* de Apuleyo. En Kafka, tanto el hombre animalizado (*La transformación*) como el animal humanizado («Un informe para una academia») aparecen asociados simultáneamente a la risa y a la tragedia de sus destinos.

Otras imágenes seculares revisitadas por Kafka son el castillo y la montaña. El símbolo de tradición occidental del monte sagrado como lugar inaccesible o de muy difícil acceso (Cirlot, 1988: 309-310) resuena en la novela *El castillo*. Por otro lado, el tema de los conflictos familiares —uno de los grandes temas por los que es recordado Kafka— tiene también un origen remoto. Se ha distinguido el conflicto del hijo con el padre como un motivo de la literatura occidental (Daemmrich y Daemmrich, 1987) y universal (Frenzel, 1980). Siegbert Salomon Praver lo cataloga en *Comparative Literary Studies* (1973) como un grupo específico en su división de temas literarios (Guillén, 2005:

³⁶ Jordi Llovet incluyó en la antología *Bestiario: once relatos de animales* (Barcelona, Anagrama, 1990) «El topo gigante», «Chacales y árabes», «El nuevo abogado», «Un cruzamiento» (traducido en otros lugares como «Una cruz»), «Informe para una academia», «Preocupaciones de un jefe de familia» (cuya traducción más ajustada es «La preocupación del padre de familia»), «El silencio de las sirenas», «El buitre», «Fábulilla», «Un artista del hambre» e «Investigaciones de un perro».

236). La *Carta al padre* ha permanecido, sin duda, como la máxima expresión moderna de este tema ancestral. Otro conflicto familiar por el que se interesa el ser humano desde tiempos inmemoriales es el que se produce entre hermanos —el motivo literario universal de «los hermanos enemistados» (Frenzel, 1980: 153)—, que Kafka literaturiza en el relato «Un fratricidio». La visión problemática de la familia es fundamental asimismo en *La condena*, *La transformación* y *El fogonero*, así como en textos menores como «El paseo repentino», contenido en *Contemplación*: «por esa noche se habrá uno desprendido por completo de su familia, que se abisma en la nada mientras uno mismo, muy firme y perfilado en sus negros contornos, golpeándose los muslos por detrás, se yergue hasta alcanzar su verdadera imagen» (Kafka, 2003: 13).

Como es habitual en la época contemporánea, Kafka moderniza algunos mitos tradicionales. «El cazador Gracchus» se ha entendido como trasunto del tema del «muerto errante», profusamente cultivado en la literatura alemana anterior (Llovet en Kafka, 2003: 1099). Según Jung, las distintas variantes del «judío errante» simbolizan la parte imperecedera del hombre (Cirlot, 1988: 262). Kafka retoma expresamente otros mitos y leyendas en algunos aforismos y escritos póstumos, además de en narraciones breves como «El silencio de las sirenas», «Poseidón», «El escudo de la ciudad» (acerca de la Torre de Babel), «Sobre Prometeo» (mito que reaparece, de manera menos explícita, en «El buitro») y «El nuevo abogado» (protagonizado por Bucéfalo, el caballo de Alejandro Magno). Aporta su propia visión de los argumentos tradicionales y pone en evidencia el cambio que ha experimentado el mundo desde su origen, de modo que pueden ocurrir tres cosas: o bien se ofrece una nueva versión del mito, ya quede situada en su tiempo original («El silencio de las sirenas») o aparezca modernizada («El buitro»); o bien la función inicial de esos mitos y leyendas ha perdido su sentido y se ha adaptado a los nuevos tiempos, dando lugar a textos de naturaleza humorística, que combinan lo elevado de los héroes con una ocupación prosaica y moderna (Poseidón no es más que un contable; Bucéfalo se ha convertido en abogado); o, por último, el origen de los relatos fundacionales queda ya como indescifrable o absurdo (nadie recuerda los motivos del empeño en levantar la Torre de Babel ni el significado de la roca en la que sufrió su tormento Prometeo). Kafka busca la verdad, paradójicamente, remontándose

al origen de lo indescifrable, es decir, a ese mundo quimérico que ha perdido su vigencia, e indaga qué puede aún decirnos en la modernidad.

Pero no solo el contenido se alinea con la tradición mítica, puesto que lo mítico constituye el núcleo del arte narrativo kafkiano, según ha destacado Jordi Llovet:

[...] la estructura del mito, que es como decir de toda «leyenda», por fuerza tenía que resultarle atractiva a Kafka. La fundación de los mitos debe retrotraerse a los tiempos borrosos de toda civilización, por no decir que viven en una dimensión situada fuera del tiempo y del espacio concretos; el mito raramente posee complejidad sintáctica, constituye un decurso narrativo simple, que presenta un sentido literal tan preciso como una ley o una sentencia; el mito no vale solo por lo que expresa, sino que extiende su poder semántico hasta mucho más allá de su configuración aparente; el mito es un emblema legendario que labra, sin que ninguna voluntad parezca intervenir en ello, una memoria y unas costumbres colectivas. [...].

El expreso deseo del escritor de resultar invisible a sus lectores; su voluntad de transformar la literatura en un sucedáneo de la oración o del precepto verdadero; su propósito [...] de que la literatura sea capaz de romper en los lectores «el mar helado que llevamos dentro», todo ello poseía ya una garantía y una eficacia probadas en los mecanismos de formación, difusión y recepción de las antiguas leyendas. Añádase todavía que las leyendas mitológicas son, de las formas literarias que ha conocido Occidente, las más irreductibles a las categorías psicológicas o sentimentales. El mito no conoce la introspección ni apela a la dimensión privada o sentimental de quien lo escucha: es un esquema narrativo de los más simples que se conocen [...]. (Llovet, 2003: xxx-xxxI).

El conjunto de la literatura kafkiana comparte, pues, muchos rasgos narrativos con los mitos, pero es especialmente en los textos hiperbreves donde la cualidad mítica se muestra más condensada, pues en ellos «el lenguaje aparece desprovisto de ornamento y alcanza la órbita del sentido con la misma parquedad y eficacia de los mitos» (Llovet, 2003: xxxII).

Por otra parte, Marthe Robert analizó en su día la ley épica que rige *El castillo* en su ensayo *L'ancien et le nouveau: de don Quichotte à Franz Kafka* (1963), si bien adaptada a su tiempo:

El poema homérico estaba hecho a la imagen de un mundo de orden y de certezas en el que el poeta encontraba al mismo tiempo la ley de su vida y la materia de su inspiración. La novela de Kafka refleja con no menor exactitud el caos, el desarraigo, el aislamiento que en su época se convirtieron en la norma de la existencia [...]. (Robert, 2006: 216).

Y Leopoldo La Rubia de Prado ha llamado la atención, más recientemente, sobre ciertas concomitancias entre la tragedia clásica y las novelas de Kafka:

Es trágico el final de *El proceso*, pero solo en un sentido coloquial, es decir, en el extendido uso de lo que no acaba precisamente de modo feliz. Hay otros aspectos de la tragedia que nos recordarían, sin embargo, a Edipo y otros héroes trágicos como es el caso de la actitud de Josef K. y del agrimensor K que caen en la llamada *hybris*, es decir, la soberbia obstinada de los héroes clásicos, que siempre es castigada por los dioses, y que los conduce a un destino trágico. Esa actitud de Edipo de querer saberlo todo, esa curiosidad sin límites por desentrañar aspectos de su pasado es justamente su perdición. Del mismo modo, Josef K. quiere saber, llegado el caso, cómo funciona el oscuro tribunal que lo juzga, y el agrimensor, de un modo muy cercano a la soberbia, investiga todo lo relacionado con lo humano y lo «divino» (el castillo) [...]. (La Rubia, 2002: 166).

Pero Kafka no continúa únicamente la vía, más o menos deformada y modernizada, de los mitos y tragedias clásicos, o de algún mito procedente de la tradición literaria —el de don Quijote, en el breve texto conocido como «La verdad sobre Sancho Panza», y en algún otro pasaje de sus cuadernos (2003: 606, 610-611)—, sino que también bebe de la narrativa popular tradicional. El cuento folclórico iba unido siempre a lo risible, veta que conserva, deformada, el cuento literario y que Kafka explota con profusión. Con su peculiar noción de lo verosímil y su mezcla de lo familiar con lo maravilloso, el cuento popular puede entenderse, además, como antecedente del fantástico cotidiano en Kafka. La crítica ha mostrado su perplejidad ante la reacción de los personajes kafkianos frente a los sucesos terribles y extraordinarios que les ocurren: los asumen sin manifestar gran sorpresa, afanados en conseguir su objetivo y adaptarse a su nueva situación, más que en explicársela. Actúan —se ha señalado con frecuencia— como si estuviesen dentro de un sueño —no es extraño que el surrealismo quisiese adoptar a Kafka como precursor—, pero su comportamiento es también común a los oyentes y las figuras de los cuentos populares, pues muestran la credulidad que exige el mundo quimérico. Por último, el cuento tradicional evita —como Kafka— la individualización de sus personajes por medio de rasgos descriptivos y explicaciones psicológicas, lo que permite situar como tales tanto a animales como a arquetipos humanos. Las criaturas de Kafka participan con frecuencia de la animalidad —si bien esta aparece como vacilante y problemática— y sus protagonistas pueden entenderse como arquetipos del individuo en la era moderna.

Por último, un conjunto de géneros cuyos orígenes surgen en el mundo quimérico y que adquieren naturaleza serio-didáctica en la época histórica son continuados por Kafka en alguna medida: las fábulas, los bestiarios, las sentencias y

apoteogmas, los libros de viajes. También retoma Kafka el género tradicional de la alianza entre la divinidad y su pueblo (*vid.* Beltrán, 2002: 47-50), en la variante de la expresión de la ley: el relato «Ante la ley» —y, por extensión, la novela *El proceso*, que lo incluye en un pasaje clave— entronca con esa tradición, con una diferencia fundamental: la ley —cuyo carácter divino o humano no es desvelado— permanece oculta en el texto de Kafka, que ha sido vinculado con la tradición hebrea (*vid.* Llovet en Kafka, 1999: 1047-1048).

Hemos repasado tan solo un puñado de ejemplos y de vías de continuidad del universo de las tradiciones en la obra de Kafka. Interesa destacar las raíces tradicionales de algunas de los rasgos estéticos que se consideran más típicamente kafkianos, como el cultivo de lo grotesco, la mezcla de lo fantástico con lo cotidiano y la convivencia de vivos, muertos y animales. Estas continuidades no extrañan tanto si tenemos en cuenta que la recuperación de la estética quimérica es un rasgo propio de la estética propia de la modernidad. Por otra parte, el empleo de la tradición, en su combinación con una literatura radicalmente moderna que presenta un fuerte grado de indeterminación y abstracción, convierte los argumentos kafkianos en expresión arquetípica de la situación del ser humano en el mundo moderno.

ARQUETIPOS DE LA MODERNIDAD

En palabras de Félix de Azúa, si muy pocas novelas tienen el privilegio de convertirse en el espejo de una época, «*El proceso* parece simbolizar no una época, nación o sociedad, sino a toda la especie humana del siglo xx» (1998: 89). Afirmaciones como esta no dejan de ser ciertas por haberse convertido lugar común. Parte del secreto de la obra de Kafka para generar esta impresión reside en que «implica a la vez un retroceso en el tiempo, una recuperación de géneros perdidos y su mixtificación con otros discursos, y un avance, pues el resultado final produce un efecto de novedad tan grande que no sabemos con qué relacionarlo» (Pozo, 2007: 74-75). La novedad radica, de un lado, en el aspecto estético que analizaremos en el siguiente apartado y, de otro, en los grandes temas por los que transita el imaginario kafkiano, que, si bien enlaza con la tradición,

manifiesta el modo de estar en el mundo el individuo moderno. Como indica Jordi Llovet, «la obra de Kafka se revela como un documento precioso para entender los enigmas más abstrusos del episodio de la historia contemporánea que denominamos “modernidad”, y constituye, por ello mismo, una de las más fieles y globales mitologías del siglo XX» (2003: XLII).

Michel Carrouges descubrió en las narraciones de Kafka los grandes temas de las epopeyas clásicas aplicados a las luchas sociales contemporáneas: el castillo inaccesible, la metamorfosis, el mensajero, las construcciones ciclópeas, la imposible sed de justicia, las pruebas de iniciación, la maldición paterna, el viaje a un nuevo mundo, la bajada a los infiernos, el sacrificio ritual, etc.:

Todos esos temas son a la vez arcaicos, modernos y futuros, pues son otras tantas metáforas indestructibles del destino de los hombres; pero Kafka los utiliza de una forma muy particular. No tiene Kafka nada de común con los epígonos que se creen clásicos cuando plagian las formas anticuadas; Kafka recrea directamente los temas míticos a partir de la realidad actual, y, con ello, eleva esta realidad al mismo rango sublime que las formas antiguas del destino, revelando su alcance simbólico universal. (Carrouges, 1965: 85-86).

También autores como Ernst Fischer, Milan Kundera o Martin Walser consideraron *El desaparecido*, *El proceso* y *El castillo* epopeyas aplicadas, respectivamente, a situaciones tan prosaicas como la del emigrante, la del acusado y la del trabajador en paro que trata de ingresar en una comunidad (La Rubia, 2002: 224).

En la modernidad se crea una nueva mitología, con grandes temas propios. Sin embargo, como advierte Fernando Romo (2007: 121), el simbolismo individual moderno desemboca en «un hermetismo que se justifica estéticamente y en el que se adivina un sentido, pero ese sentido parece correr delante de nosotros sin que nunca podamos darle alcance». La literatura kafkiana llevó al extremo esa condición. De ahí que, como señala César Aira (2003), la cuestión que sobrevuela la obra entera de Kafka sea: «¿De qué está hablando?». Buena parte de la historia de la recepción universal de Kafka procede de la obstinación por asignar una respuesta a esa pregunta, que el lector se siente obligado a confrontar. Pero esa respuesta no existe. Y es que se suele olvidar que, mientras el alegorismo o simbolismo medieval se apoyaba en unos valores compartidos por todos, no ocurre lo mismo con la diversidad individualista de la modernidad (Romo, 2007: 121).

El primer motivo moderno que podemos distinguir en Kafka es precisamente esa búsqueda infructuosa de un elemento —de un sentido— ausente o inalcanzable. La búsqueda articula buena parte de la narrativa tradicional y parece entroncar con motivaciones primordiales del ser humano. Vladimir Propp (1971: 49) distinguió en su *Morfología del cuento* dos tipos de héroe: el héroe-víctima, que sufre una afrenta, y el héroe-buscador, que sale de su hogar persiguiendo un objetivo concreto. Frente al modelo de la tradición folclórica, que implicaba el desenlace exitoso de esa búsqueda, toda una serie de obras modernas —entre ellas, las tres novelas de Kafka— muestran una meta elusiva o cambiante (Daemmrich y Daemmrich, 1987: 216-217; La Rubia, 2002: 242). Jorge Luis Borges distinguió la búsqueda como una de las cuatro historias que la humanidad ha narrado desde los tiempos más remotos y puso de relieve que, si antiguamente toda empresa acababa de forma venturosa, ahora «la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de Kafka solo pueden esperar la derrota. [...] No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno» (1989b: 506).

Por otro lado, la búsqueda está en íntima conexión con otro motivo de origen ancestral: el viaje. «En el sentido más primario, viajar es buscar» —afirmaba Juan-Eduardo Cirlot (1988: 460)— y, según Jung, el viaje es «una imagen de la aspiración, del deseo nunca saciado que en ninguna parte encuentra su objeto» (1993: 218).³⁷ Así es como se manifiesta el tema en la narrativa kafkiana: como una búsqueda que no se consume. Es lo que sucede en *El castillo*: la novela se abre con la llegada de K. desde su lugar de origen a una aldea —un viaje del que únicamente se describe su llegada—³⁸, con el objetivo concreto de ejercer como agrimensor; pero el viajero nunca accede al castillo desde el que se decide su suerte, nunca alcanza su meta final. El protagonista de «Un médico rural» realiza por su parte un viaje de tintes oníricos y consecuencias fatales para atender a un enfermo y, si bien logra llegar a su destino, no conseguirá regresar. Otro tipo de viaje es el que no se lleva a cabo por propia voluntad: el simio Pedro el Rojo (Rotpeter), protagonista del relato «Un informe para una academia», es capturado y

³⁷ Que ese objeto sea necesariamente «la madre perdida» (Jung, 1993: 218) resulta menos verosímil.

³⁸ Aunque el viaje puede ocupar en la modernidad un lugar central en las obras, también son muy frecuentes aquellas en las que aparece de manera aparentemente tangencial (Beltrán, 2015: 204-205).

transportado desde su tierra originaria en África hasta Europa; Karl Rossmann es expulsado por su familia y enviado a Norteamérica en la novela de aprendizaje e iniciación que constituye *El desaparecido*, la cual comienza —como *El castillo*— con el aparente final de un viaje, al arribar el barco al puerto de Nueva York.

Hay viajes que no se emprenden nunca, como ocurre en el breve texto de *Contemplación* «La excursión a la montaña», cuya voz narrativa imagina una salida al campo (2003: 15). Otros resultan imposibles por ser paradójicamente infinitos. Es el caso de aquel cuyo objetivo es «La aldea más cercana», empresa para la que una vida feliz y corriente no alcanza «ni de lejos» (Kafka, 2003: 201). Algo similar ocurre en «Un mensaje imperial», con el desplazamiento interminable que inicia un mensajero con el fin de llevar el mensaje de un emperador agonizante a la segunda persona con la que se identifica el lector; pese al fracaso anunciado del envío, «tú, sentado al pie de tu ventana, sueñas con él cuando cae la tarde» (Kafka, 2003: 202). Otro viaje relacionado con la espera y que no alcanza su destino final es el que podemos suponer que ha conducido al protagonista de «Ante la ley» —un hombre de campo— al umbral de acceso a la ley, donde espera en vano durante años a que se le permita la entrada. De nuevo, como en *El castillo*, Kafka se recrea en la situación del viajero que no logra dar el último paso del camino que conduce a sus aspiraciones, convirtiendo así en materia literaria no las peripecias del viaje, sino el retorcerse estático del personaje a las puertas de su objetivo final, lo que se ha llamado el estado de «perpetua llegada» de los protagonistas o bien la «perpetuada “situación de partida” de la llegada» (Walser, 1969: 30). La espera infructuosa —la otra cara del viaje que no alcanza su meta— es, pues, otro de los motivos literarios de la modernidad que empleó Kafka y que Beckett situaría en el centro de manera inolvidable en *Esperando a Godot*. Interpretar qué simboliza aquello que se está esperando, aquello que se aspira a alcanzar o, en el caso de «Un mensaje imperial», el contenido de lo que se quiere transmitir es una tarea vana, reduccionista y propia del pasado: la misma inaccesibilidad de lo ansiado es uno de los grandes temas de la modernidad —y de la posmodernidad—, que Kafka supo visibilizar. En palabras de Adriana de la Hoz: «No es lo que buscamos, o dónde lo buscamos, sino la necesidad de la búsqueda la que nos habita» (2014: 174).

Entre los temas más recurrentes de la obra de Kafka se encuentran, pues, el fracaso de la búsqueda de la verdad, la inutilidad de todo afán, las empresas sin término, el inacabamiento (La Rubia, 2002: 241). Esta vanidad de los esfuerzos de las criaturas kafkianas para conseguir sus objetivos las emparenta con una de las figuras literarias modernas más prolíficas y significativas, hasta el punto de que puede considerarse la imagen del ser humano moderno: el «hombre inútil». El arquetipo tragicómico del hombre inútil (*vid.* Beltrán, 2008: 23-24 y 2015: 171-187) encaja con muchas criaturas kafkianas, especialmente con los protagonistas de *El proceso* y *El castillo*, en la medida en que son figuras mecánicas, reemplazables, irrelevantes, sin identidad definida, resultado de la actividad del mundo concebida como la de un aparato administrativo. Ante la carencia de identidad, el individuo se encuentra desarraigado y persigue un nivel de existencia superior que no termina de alcanzar. Es, pues, un rebelde que choca con la esterilidad de sus iniciativas. El hombre inútil desemboca, radicalizado, en el hombre absurdo del existencialismo, por lo que no es de extrañar que esta corriente filosófica acogiese a Kafka como a un maestro precursor. No en vano lo asoció Camus con el mito de Sísifo, condenado a empujar una roca por la ladera de una montaña una y otra vez.

Hombres inútiles son Josef K., que no logra librarse de una condena aparentemente absurda (*El proceso*); K., agrimensor al que no se le permite ejercer su función y que no consigue ser recibido en *El castillo*; Gregor Samsa, que ni siquiera sale de su habitación (*La transformación*); Georg Bendemann, quien, a pesar de referirse a la posibilidad de emprender viaje para visitar a un hipotético amigo en Rusia, únicamente entra en acción para arrojar desde un puente (*La condena*); «Un médico rural», incapaz tanto de proteger a su criada como de curar a un enfermo; el hombre que se deja picotear y, finalmente, matar por «El buitre»; aquellos que nunca alcanzarán su destino en «La aldea más cercana» y «Un mensaje imperial»... Particularmente en las novelas, el resto de personajes no solo no ayudan, sino que suelen obstaculizar las aspiraciones de los protagonistas. Así tienden a actuar las criaturas femeninas y, concretamente en *El castillo*, el mensajero Barnabás y los ayudantes, que confunden a K. aún más. Barnabás, ineficaz y poco fiable, parece un trasunto paródico del Hermes griego, mensajero de los dioses. Por su parte, los ayudantes —manifestación grotesca del motivo del doble— se inspiraron probablemente en dos personajes admirados por

Kafka: los tontos inútiles *Bouvard y Pécuchet* imaginados por Flaubert, que representan además la variante del hombre inútil que constituye el soltero. Reacio a casarse, Kafka se identifica con esta figura en sus escritos autobiográficos, especialmente en la *Carta al padre* y las *Cartas a Felice*. La soltería adquiere, asimismo, un papel relevante en su narrativa: todos sus antihéroes parecen ser solteros y al tema dedicó específicamente los relatos «La desventura del soltero» (*Contemplación*) y «Blumfeld» (no publicado en vida), junto a algún otro esbozo narrativo contenido en sus diarios.³⁹

En relación con la soltería, las figuras femeninas ejercen sobre los hombres inútiles una atracción natural que estos rechazan de diferentes formas, ya sea limitándola temporalmente o mostrando indiferencia. En este sentido, se ha señalado la utilización instrumental de la mujer por los personajes kafkianos, que se aprecia de un modo evidente —además de en las novelas— en el trato que recibe la criada de «Un médico rural», cuento que analizaremos más adelante. Por otro lado, el soltero puede inscribirse dentro del tipo más amplio de larga tradición que Elisabeth Frenzel denomina «el estrafalario», personaje inadaptable que revela un comportamiento que se aparta de lo habitual:

Los estrafalarios siguen determinadas inclinaciones, no generalizadas; viven según ideas que no son o han dejado de ser propias del común de la gente, se sienten dominados por aversiones o angustias que otros hombres son capaces de superar; se colocan, sin llegar a ser agresivos, por encima de la sociedad y de sus normas y ven su autorrealización en otras formas de vida distintas a las habituales. (1980: 138-139).

Es fácil aplicar esta definición al concepto de sí mismo que Kafka manifiesta en sus textos autobiográficos, ya que veía en el matrimonio y el trabajo un lastre para su deseada realización por medio de la escritura. Ni siquiera esta logra redimir al escritor moderno —que Kafka es por excelencia—, hombre inútil él mismo cuya misión está abocada al fracaso y que paga el precio de su singularidad con la incompreensión de sus congéneres (*vid.* Llovet, 2003: XLII-XLIX).

Como se aprecia, incluso los temas propiamente modernos derivan a menudo de tipos o motivos seculares. Así, el monstruo tradicional, contra el que había de luchar el héroe, es sustituido por el antihéroe moderno que, en su monstruosidad desolada, está

³⁹ Es el caso del pasaje que comienza con la frase «Yo lo que quiero es irme» (Kafka, 2000: 114-116).

condenado al aislamiento y al fracaso. Lo monstruoso pasa, pues, de ser un agente externo que hay que combatir, a formar parte de la propia identidad problemática, de modo que el monstruo moderno enfrenta al ser humano al problema de su propio sentido y su lugar en la sociedad. Ese monstruo humano supone uno de los arquetipos del individuo moderno, sin dejar por ello de continuar en parte la línea del tipo «estrafalario». Encarnado excepcionalmente por Gregor Samsa, también son monstruos modernos el animal atrincherado en su madriguera que protagoniza «La obra» y el simio Pedro el Rojo. Tanto en *La transformación* como en «Un informe para una academia», el hombre-monstruo va unido a otro motivo tradicional: la metamorfosis. La monstruosidad viene dada en estos casos por no haberse consumado del todo el devenir de lo humano a lo animal o de lo animal a lo humano.

Pero no solo los personajes, también el espacio puede adquirir dimensiones monstruosas, como ocurre con la mitología moderna de la ciudad. Se trata de la «madrecita» con «garras» de la que hablara Kafka en carta a Oskar Pollak —refiriéndose a Praga— (Stach, 2016: 72), expresada literariamente en *El proceso* junto con una imagen renovada del ancestral laberinto, que Kafka también cultiva —ya fuera del ámbito urbano— en «La obra» —con las galerías que excava el animal bajo la tierra— y en *El castillo* —con la búsqueda tortuosa de un centro que no se alcanza—. Por último, *El proceso* desarrolla otro de los grandes motivos con los que Kafka describe la situación del ser humano en la modernidad y que ha dejado impreso en la memoria colectiva: el de la persona acusada sin razón conocida.

Así pues, el éxito —póstumo— de Kafka le vino dado en buena medida por haber sabido reflejar la condición humana en el mundo moderno, lo que le valió el título de *clásico de la modernidad*. Lo logró creando una serie de situaciones arquetípicas aplicadas a un contexto contemporáneo, mediante dos técnicas: la recreación de materiales primitivos de acuerdo con la realidad circundante de su época histórica y de su propia experiencia —externa e interna— y la tendencia a la indefinición en la caracterización de los personajes y de las circunstancias espacio-temporales y contextuales, la cual invita a la generalización y la abstracción de sus contenidos. Kafka describió de este modo la situación del individuo alienado en el mundo moderno. En su obra adoptan el carácter de arquetipos universales tanto las figuras del hombre inútil y

del monstruo humano o humanizado, como toda una serie de motivos que suelen asociarse con lo kafkiano: la búsqueda que no alcanza su objeto, el viaje que no llega a su destino, la vana espera; el sometimiento a una justicia inexplicable; la organización del mundo a través de una burocracia laberíntica y jerárquica, que impide ver el rostro del poder y comprender sus designios... Todos estos temas se asocian con una estética radicalmente moderna y encuentran eco en ciertas sensaciones con las que el lector puede sentirse identificado, como la angustia, la soledad y la deshumanización, pero también la hilaridad que produce el ser humano en toda la ridiculez de su desamparo.

ANTE EL UMBRAL: LA ESTÉTICA KAFKIANA

Kafka supo, desde su lugar individual, tomarle el pulso a su época y retratar las crisis de identidad y pertenencia del ser humano en la modernidad. Sus textos poseen una estética tan reconocible que ha dado lugar a un adjetivo de uso común, de manera que se describen como *kafkianas* determinadas situaciones del mundo real y cotidiano, generalmente relacionadas con las injusticias y el absurdo que genera la burocracia del Estado. Con respecto al ámbito estético-literario, me interesa, en primer lugar, rescatar dos puntos de vista que estimo complementarios: el de Leopoldo La Rubia de Prado y el de Luis Beltrán Almería. Para el primero, *lo kafkiano* es una categoría estética del mismo nivel que lo bello y lo sublime. Para el segundo, Kafka ocupa —junto con Dostoievski— un lugar preeminente en el desarrollo de la estética que mejor caracteriza la modernidad: la del simbolismo moderno, que identifica con el hermetismo moderno. Ambos estudiosos parten de dos concepciones históricas de lo estético que difieren en su alcance, de modo que *lo kafkiano* —según el análisis de La Rubia de Prado— puede considerarse integrado dentro del simbolismo moderno.

La Rubia de Prado (2002) concibe *lo kafkiano* como una categoría estética universal, que no se entendería sin la poética romántica de lo sublime y las nociones de lo siniestro (combinación de lo familiar con lo extraño) y de lo macabro (aquello que participa de la fealdad y la repulsión que provoca la muerte), las cuales vendrían a condensarse en una parte de la obra de Kafka, dando lugar a *lo kafkiano*. Esta categoría

tendría ciertos puntos en común, asimismo, con lo trágico —en un sentido moderno—, lo cómico —gracias al enredo, el malentendido, el rumor, etc.—, lo fantástico, lo monstruoso y lo absurdo, así como con las técnicas de tradición rusa de la *ostranenie* (el extrañamiento) y el *poshlost* (síntesis de lo extraño o diabólico con lo cómico).

En cuanto a los procedimientos formales para expresar lo kafkiano, La Rubia de Prado señala la presentación, sin mayores explicaciones ni muestras de desconcierto, de lo extraño como familiar y de lo familiar como extraño. También llama la atención sobre la técnica de la neutralización, equivalente a las anulaciones descritas en su día por Martin Walser (1969: 94-97): a la posibilidad de algo le sigue su imposibilidad, con lo que la posibilidad queda neutralizada y las aspiraciones de los personajes resultan inútiles. En lo referente al contenido, lo kafkiano alude, fundamentalmente, a situaciones burocráticas, laberínticas, jerárquicas, intrincadas, desasosegantes, siniestras, alienantes, que provocan la incomunicación y el aislamiento, incomprensibles, inaprehensibles, interminables, determinadas por una ley férrea, oculta y ancestral. La Rubia de Prado concluye que la categoría es aplicable a obras no solo de Kafka, sino también de otros autores como Alfred Kubin, Samuel Beckett, Dino Buzzati, Rex Warner o Pavel Kohout.

A mi juicio, esta idea de lo kafkiano puede vincularse con el expresionismo entendido en sentido amplio, es decir, no como una escuela artística definida, sino como una estética que, desde una concepción del arte como una vivencia total, expresa el interior del yo colectivo universal de forma intuitiva, onírica, visionaria, emocional, desgarrada y grotesca, priorizando las imágenes frente a la descripción realista y frente a la psicologización de los personajes, a través de una atmósfera y unos temas reconocibles, muchos de ellos presentes, en mayor o menor medida, en la prosa kafkiana: el grito de protesta del ser humano ante un mundo hostil; los efectos opresivos del desarrollo industrial; la ciudad como espacio infernal; el ser humano perdido y acosado por la culpa, el remordimiento y la angustia; la recreación en el horror, la violencia, el dolor y la muerte, etc. (*vid.* Calvo Carilla, 2009; Modern, 1972; Guerrero, 1955).

Por su parte, Luis Beltrán (2002), siguiendo la estela de Bajtín, concibe la estética en términos de gran evolución y distingue tres etapas: la ya mencionada época

prehistórica, que se corresponde con el mundo de las tradiciones, de estética quimérica; la etapa histórica premoderna, con estéticas serias (patetismo y didactismo), por un lado, y humorismo, por otro; y la modernidad, dominada por la hibridación de patetismo y didactismo, de seriedad y de risa. En *Simbolismo y Modernidad* (2015) Beltrán desarrolla un concepto de modernidad que abarca desde inicios del siglo XIX hasta nuestros días, cuya estética dominante sería el simbolismo moderno, que identifica con el hermetismo moderno y no considera opuesto al realismo. Según su tesis, la modernidad tiñe las estéticas históricas de simbolismo tradicional, produciendo una nueva forma de simbolismo, a la vez dramática y cómica. En el simbolismo moderno se entrecruzan, así, la risa y la seriedad, la herencia hermética, la función mítica (o epifanía) y la destrucción del idilio. Por otra parte, el simbolismo moderno registra el cambio de paradigma que se produce en la modernidad, caracterizada por la individualidad: el paradigma teocrático es sustituido por un paradigma humano del universo, y el individuo, autoconcebido como un dios, se arroga la tarea divina de hacerse cargo del mundo, la cual implica una responsabilidad desmesurada y la posibilidad de un fracaso de igual escala. Los grandes nombres de la literatura, aquellos que han pasado a ser iconos de la modernidad por su capacidad de distanciarse de convencionalismos y comprender los grandes retos de su tiempo, se pueden inscribir en este concepto, y aquí es donde se sitúa Kafka. Una aproximación de este tipo, global y de amplias miras en lo referente a la evolución histórico-estética de las creaciones literarias desde el origen de la humanidad, permite ubicar a los grandes hitos de ese devenir —entre ellos, a Kafka— en el lugar que les corresponde y justificar su relevancia.

El simbolismo moderno sigue la línea del hermetismo, descrito en obras anteriores de Beltrán (2002, 2007) como una estética vinculada al capital folclórico de las culturas tradicionales, propia del didactismo serio de la era premoderna y que adquiere protagonismo en la modernidad. Con una gran capacidad de elaboración simbólica, el hermetismo partía en sus orígenes de una comprensión del cosmos como el escenario de una gran lucha entre dos principios opuestos que venían a sustituir a los personajes: el bien y el mal, la luz y las tinieblas. La lucha contra el otro es la lucha contra el enigma, dentro de un mundo hostil, que inspira desconfianza. Para lograr la meta, que no es otra que la salvación, se hace necesario un saber especulativo que articule su

discurso por medio de la lógica de la necesidad. Según Luis Beltrán, la estética hermética se ha situado a la cabeza de la renovación de las artes y las letras, y un hermetismo dotado de humor ha impulsado los géneros narrativos breves.

Son antecedentes del hermetismo del periodo histórico géneros del folclore como las cosmogonías, las revelaciones apocalípticas, los enigmas, los conjuros, los géneros de iniciación, el cuento popular y la leyenda. Los géneros herméticos cubren, pues, todo el espectro discursivo de la predicación y comparten una estética simbólica, gobernada por la necesidad y que suele adoptar la forma de un viaje o de una misión, donde el personaje se debate con los poderes del bien y el mal. Beltrán (2007) descubre hermetismo en buena parte de la producción literaria kafkiana: en *El desaparecido*, en los géneros breves y en la *Carta al padre*, como variante de la confesión hermética. Siguiendo esta línea, Alberto del Pozo (2007: 75) considera que son una combinación de alegoría y cuento textos como «Once hijos», «Chacales y árabes», «Un viejo folio», «Durante la construcción de la Muralla China» o *La condena*, y una mezcla de cuento, enigma y mito los casos de «Prometeo», «El silencio de las sirenas» y «El escudo de la ciudad», mientras que encuentra en «Ante la ley» una fusión de relato y diálogo en el umbral.

La variante hermética de la que Kafka es, según Beltrán, «el más cualificado representante moderno» (2008: 20) es la del hermetismo mágico, protagonizado por un instante sobrenatural en el que se opera un cambio revelador. Sus raíces se hunden en el mundo quimérico, que veía en la risa el instrumento mágico para devolver la vida y para transformarla. Se trata, pues, de un hermetismo orientado hacia la risa y la metamorfosis.⁴⁰ Y la esencia de la metamorfosis, que da lugar a un antes y un después de la transformación con dos personalidades distintas y opuestas, está en el origen de las características del hermetismo. Por tanto, uno de los elementos esenciales de lo hermético constituye la medula de la obra más conocida de Kafka, a la que da nombre. En *La transformación* se encuentra esa representación del cambio de identidad propia de la forma estética de la metamorfosis, en la que la risa tiene por función señalar la falsedad de la construcción identitaria: el mundo de las apariencias es un mundo falso y

⁴⁰ La descripción de este concepto de metamorfosis se halla en Bajtín (1989: 267 y ss.) y es retomada por Beltrán (2002: 181-182; 2008: 49-55).

la imagen falsa cae arrastrada por fuerzas extraordinarias. Gregor Samsa adquiere su verdadera identidad con su transformación, la cual genera una situación dramática, pero cómica a la vez. Fue el horizonte de expectativas de los lectores, que consideraron con frecuencia la novelita un relato de terror, el que atenuó el humorismo grotesco que rezuma el texto.

La secuencia completa de las metamorfosis incluye la falta o el sentido de culpa, el castigo-muerte, la purificación y el renacimiento, en una cadena sobre la que opera la ley de la necesidad. Sin embargo, es posible la representación de toda una vida recurriendo solo a la exposición del instante en que el individuo se convierte en otro, con la crisis-muerte y el renacimiento, que equivaldría a lo que Bajtín (1989: 399) denomina el cronotopo del *umbral*, asociado a un momento de crisis y ruptura vital. El hecho de que resulte suficiente mostrar el momento crucial de la purificación encaja con la ausencia de caracterización biográfica de los personajes kafkianos. La dificultad de la aplicación de este esquema a *La transformación* radica en que el cambio operado en el protagonista, si bien parece responder a una inclinación hacia su verdadera naturaleza, no sugiere ningún tipo de purificación. Es en todo caso la entidad familiar la que sufre el castigo —con la metamorfosis de Gregor— y un renacer inevitablemente asociado al asesinato del hijo-monstruo, como muestra el párrafo con el que concluye la narración:

Luego salieron los tres juntos del piso, cosa que llevaban varios meses sin hacer, y se dirigieron en tranvía a las afueras de la ciudad. Todo el vagón, en el que iban solos, estaba inundado por un cálido sol. Reclinados cómodamente en sus asientos, hablaron de las perspectivas futuras y llegaron a la conclusión de que, bien mirado, estas no se presentaban nada mal, pues sus tres puestos de trabajo —y esto era algo acerca de lo cual no se habían interrogado aún el uno al otro— eran sumamente ventajosos y, sobre todo, muy prometedores para más adelante. De momento, la principal mejoría de su situación debería producirse, claro está, cambiando de vivienda; querían alquilar un piso más pequeño y barato, pero mejor situado y, ante todo, más práctico que el actual, que todavía había escogido Gregor. Mientras conversaban así, el señor y la señora Samsa repararon casi al mismo tiempo, al ver a su hija cada vez más animada, en que últimamente, y pese a todas las desgracias que habían hecho palidecer sus mejillas, Grete había florecido hasta convertirse en una muchacha hermosa y llena de vida. Sin decirse nada más y entendiéndose casi inconscientemente con la mirada, pensaron que ya iba siendo hora de buscarle un buen marido. Y fue para ellos una especie de confirmación de sus nuevos sueños y buenas intenciones el ver cómo, al final del trayecto, la hija se levantó primero y estiró su joven cuerpo. (Kafka, 2003: 140-141).

Se acumulan en este fragmento imágenes simbólicas de renacimiento, asociadas a lo primaveral: un «cálido sol» inundaba el vagón del tranvía y Grete «había florecido hasta convertirse en una muchacha hermosa y llena de vida», que «estiró su joven cuerpo». El espacio exterior, en dirección a las afueras, frente al claustrofóbico interior doméstico, y los proyectos de futuro, tanto laborales como matrimoniales, anuncian un espacio idílico, pero inquietante, pues su construcción solo es posible a partir del sacrificio del primogénito.

La risa como resurrección y el mundo celestial como utopía puede percibirse, en todo caso y como excepción, en la primera novela escrita por Kafka, *El desaparecido*, con el gran teatro de Oklahoma como epifanía final. Pero Kafka proyectó tanto para *El proceso* como para *El castillo* la muerte del protagonista y ese desenlace fatal dista mucho de sugerir un renacimiento. Para explicar este hecho, Alberto del Pozo propone —refiriéndose a «Ante la ley»— la teoría de que las narraciones de Kafka dejan al lector ante el hermetismo, sin llegar a franquearlo, por lo que devienen en tragedias:

La tensión hermética a la que Kafka somete al cuento es evidente para todos, pero también se caracteriza por su irresolución: Kafka lleva la tensión entre contrarios hasta el final, hasta la muerte de su héroe, subsumiendo el universo en lo inexplicable y lo fatal. Lo peculiar es que su héroe se sitúa no en lo hermético, sino ante lo hermético, que es además lo dominante en el mundo, lo cual invierte el paradigma clásico: ningún esfuerzo del héroe podrá conducirlo a la comprensión cabal de las fuerzas que le destruyen; no hay salvación, y sin salvación no hay hermetismo posible, que es sustituido por la tragedia. (Del Pozo, 2007: 75).

Lo que Del Pozo llama tragedia bien podría derivar de la ley de la necesidad asociada a lo hermético, así como de la invasión por parte del hermetismo moderno de otros géneros y estéticas, la cual provoca una radicalización de las obras que «suele llevar a personajes, situaciones y géneros a sus últimas posibilidades y consecuencias. El carácter agonal del hermetismo alcanza así una nueva dimensión, una dimensión agónica, sin retorno» (Beltrán, 2007: 107). Esta descripción puede aplicarse perfectamente a la narrativa de Kafka, que gustaba de colocar a sus personajes en situaciones límite y sin salida, debidas a causas generalmente incognoscibles y conducidas al extremo por una lógica implacable.

Por otra parte, no hay que olvidar que el hermetismo aparece combinado con otros rasgos estéticos de la modernidad, como la estética del fracaso —en la misma línea

que el hombre inútil— o —más concretamente en la obra de Kafka— lo que podríamos denominar *la estética del devenir no consumado*, lo que Adriana de la Hoz (2014) llama «estética del devenir adverso», de la imposibilidad, del obstáculo, de la confusión. Según Jorge Luis Borges, Kafka pone de manifiesto —como Zenón de Elea— la existencia de «obstáculos mínimos e infinitos» (1996: 306). Y María Zambrano (1965) denominó «sueño del obstáculo» al elemento articulador de *El castillo*. Como resultado de estos obstáculos y de las neutralizaciones —por medio de las cuales, aquello que podría constituir un avance queda anulado (*vid.* Walser, 1969: 94-97)—, se produce lo que Borges (1965: 10) denominó la infinita postergación y subordinación: demoras y escollos diversos impiden avanzar y alcanzar cualquier objetivo; jerarquías interminables imposibilitan el acceso al poder supremo, a aquel que dio una orden o instauró una ley que ya ha perdido su sentido.

De esta manera, el hecho de que el protagonista de «Ante la ley» nunca llegue a franquear la puerta convierte esta narración en la condensación de la estética kafkiana: los personajes —y los lectores— permanecen siempre ante un umbral que no se llega a franquear, se quedan ante un más allá que nunca se logra tocar con las manos y que Kafka no describe. De ahí la potencia enigmática de su obra, así como la diversidad de sus posibles lecturas si se acomete una traducción simbólica a la manera tradicional. Los protagonistas de los textos de Kafka —incluido ese yo que dibuja en sus escritos autobiográficos— muestran la obstinación condenada al fracaso por devenir algo que no se acaba de lograr: devenir marido (*Cartas a Felice*), devenir aquello que los padres desean (*Carta al padre, La condena*), devenir escritor (*Diarios, Cartas a Felice*), devenir miembro activo y aceptado de una comunidad ajena (*El desaparecido, El castillo*), devenir exculpado (*El proceso*), devenir justo (*En la colonia penitenciaria*), devenir animal⁴¹ (*La transformación*), devenir humano («Un informe para una academia»), devenir invulnerable («La obra»), devenir artista («Un artista del hambre», «Primer sufrimiento», «Josefina, la cantante»), etc. El cronotopo bajtiniano del umbral y elementos contiguos como las puertas, los corredores, las escaleras, las ventanas

⁴¹ Según expresión de Deleuze y Guattari (1983).

—sobre los que llamó la atención Carlos Sandelín (1944)— adquieren, así, en Kafka una relevancia que los convierte en centro de su poética.

Volviendo al concepto de hermetismo, su aplicación a la estética cultivada por Kafka permite explicar algunos de sus rasgos. Narraciones como «Un médico rural», *El proceso* o *El castillo* muestran una lucha misteriosa entre el protagonista y unas fuerzas dominantes desconocidas. Buena parte de los textos kafkianos literaturizan un combate contra el enigma, una búsqueda de sentido que no se consuma, dentro de un mundo insondable y adverso. Presentan una estética gobernada por la lógica de la necesidad y adoptan con frecuencia la forma de un viaje, reducido al momento clave de la transformación, con lo que se omite el pasado biográfico de los personajes. El aire de los géneros herméticos impregna el conjunto de la obra de Kafka y, sobre todo, sus aforismos. Estilísticamente están relacionados con el hermetismo ciertos procedimientos de su prosa, como las neutralizaciones, la inclusión de una aseveración y su contraria sin permitir que el lector llegue a ninguna conclusión fiable, el gusto por las paradojas o la apariencia simbólica que no se deja traducir. Por último, no parece casual que presenten vínculos con el hermetismo autores y corrientes que han seguido de algún modo la estela de Kafka: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Juan Eduardo Zúñiga, Luis Landero, el realismo mágico de García Márquez, el teatro del absurdo de Ionesco y Beckett, Dino Buzzati, Italo Calvino, Haruki Murakami, Pablo D'Ors, etc.

Sin embargo, no es aplicable a Kafka la significación del hermetismo como manifestación de un combate entre el bien y el mal —a excepción, en todo caso, de algunos de sus aforismos—. Ciertamente es que en parte de la obra de Kafka se percibe una lucha de fuerzas latente, pero esas fuerzas no son susceptibles de ser traducidas ni equiparadas a ninguna noción abstracta. Si ensayamos interpretaciones de este tipo, caeremos en deformaciones como las que iniciara Max Brod. ¿Quién representa el bien y quién encarna el mal? ¿Cómo entender de manera positiva unas fuerzas que coartan o incluso torturan al individuo o a unos protagonistas invadidos por la culpa, cuyo comportamiento dista mucho de ser ejemplar y que a menudo no tienen reparos en emplear utilitariamente a quienes los rodean? ¿Cómo considerar un renacimiento su muerte brutal? Por todo ello, me parece más útil en su aplicación a Kafka el concepto

de simbolismo moderno, entendido de manera amplia y abarcadora como la estética que da expresión al ser humano en la modernidad, en un mundo sin dioses donde el idilio ha quedado destruido. Se trata de un simbolismo que invita a buscar un sentido que no se alcanza de un modo unívoco. Conserva tanto la herencia tradicional y hermética como la función mítica, y suele integrar lo cómico con lo serio. Por supuesto, convive con otras estéticas ancladas en el pasado, pero estas no manifiestan el espíritu de la época.

Kafka se erige como una de las grandes voces de este simbolismo, que actúa como «una réplica crítica al profundo proceso de degradación que supone el proyecto de la Modernidad» (Beltrán, 2008: 74). Esta disconformidad se manifiesta por medio de la *estética de la insatisfacción*, que ya estaba presente en el folclore, pero ahora se convierte en grito de protesta:

El héroe en crisis ya no es el amante desdeñado, ni el marido engañado, sino el hombre mismo que se rebela ante un destino rutinario, injusto, inhumano. El tiempo de la crisis es ahora la llave para la estética del absurdo, del crecimiento de conciencia imposibilitado. El hombre en crisis se ve abocado a una situación insostenible, atrapado entre su grandeza y su miseria. Una enorme carga crítica da sentido a esta estética del absurdo, una protesta radical ante los formidables obstáculos que el mundo moderno ha dispuesto al desarrollo de la conciencia humana. (Beltrán, 2002: 307).

Una motivación similar encontraba Rodolfo Modern (1972: 19-20) en el expresionismo, surgido ante el reconocimiento de la precipitación de la humanidad al caos, al haberse quebrado los valores de la civilización en una medida antes inconcebible. Los temas expresionistas —muchos de ellos presentes en la obra kafkiana— constituyen la consecuencia y la denuncia de esa descomposición: el triunfo de una jerarquía materialista, la invasión de la máquina y la técnica, la superstición de la ciencia y del progreso, el engranaje capitalista, el culto al Estado omnipotente, infalible y omnicomprendido... Y es que el expresionismo —entendido de un modo igualmente amplio—, con su crítica a la alienación del individuo en las sociedades industrializadas y su preferencia por la imagen visionaria frente al argumento verosímil, puede considerarse como una de las manifestaciones más claras del simbolismo moderno.

La estética de la modernidad se enfrenta, por tanto, a asuntos muy serios y, sin embargo, el poder revulsivo y catártico de la risa sigue teniendo su lugar. El humor en

Kafka fue reconocido por los más sagaces de sus primeros críticos. Ya en vida del autor y entre las reacciones ante su muerte, hubo diversos comentarios y referencias al respecto. En la década del cuarenta, André Breton lo incluyó en su *Anthologie de l'humour noir* (1940) y Thomas Mann lo consideraba un «humorista religioso», idea desarrollada asimismo por el amigo de Kafka Felix Weltsch (Politzer, 1973: 19-20). A pesar de estas voces, la consagración de Kafka de acuerdo con lecturas religiosas y existencialistas, en un contexto bélico y posbélico, así como su recepción de acuerdo con parámetros propios de la seriedad, no permitieron en general asumir el carácter jocoso de ciertos pasajes. Esta ceguera ante lo cómico encuentra su explicación no solo en la historia receptiva de la obra kafkiana, sino también en las habituales dificultades que tiene la cultura oficial para percibir lo risible:

[...] cuando una obra humorística alcanza un extraordinario impacto cultural (los casos de Luciano, Apuleyo, Rabelais, Cervantes, Stern, Goethe, etc.) la cultura oficial reacciona tratando de integrar esas obras raras en la cultura de la seriedad. De ello se encarga la crítica, que intenta comprender las obras como si fueran serias, esto es, limitando el horizonte de su interpretación a los géneros y obras serios, integrados ya en la propia cultura. El resultado es un proceso de *serificación* de las obras de la risa, mediante el cual se subrayan sus lecciones serias, idealizando lo idealizable, se banalizan los elementos no incorporables al mundo serio (que pasan a ser considerados groseros) y, todos ellos, sufren un tratamiento de reubicación en el horizonte de los fenómenos serios [...]. (Beltrán, 2002: 201).

Tal fue el grado de asimilación de Kafka a un ámbito de enorme seriedad y gravedad que llega a sorprender, después de décadas repitiéndose como una letanía el lugar común de la angustia kafkiana, la anécdota de las carcajadas con las que el mismo Kafka y su auditorio interrumpían sus lecturas. Max Brod relataba en su biografía de Kafka que el humorismo «se hacía particularmente claro cuando era Kafka mismo quien leía sus obras. Por ejemplo, nosotros los amigos estallamos en risas cuando nos hizo conocer el primer capítulo de *El proceso*. Y él mismo reía tanto que por momentos no podía continuar leyendo» (Brod, 1982: 170). Todavía en vida del autor, en un artículo aparecido en *Die Neue Rundschau* en noviembre de 1921,⁴² contaba Brod cómo las personas próximas a Kafka que escuchaban sus relatos llegaban a pasar de la suave

⁴² Este artículo fue recogido poco después, con ligeras variantes, en el libro, editado por Gustav Krojanker, *Juden in der deutschen Literatur: Essays über zeitgenössische Schriftsteller*, Berlín, Welt, 1922.

sonrisa —una sonrisa nueva, metafísica, que aparecía incluso en medio del horror— a las carcajadas. Pero, eso sí, callaban pronto. Según la elevada imagen espiritual que tenía de su amigo y que se esforzaría en propagar, escribía Brod sentencias como las siguientes: «No es una risa destinada a seres humanos. Solo los ángeles pueden reír así»; «Si los ángeles bromeasen en el cielo, tendría que ocurrir en la lengua de Franz Kafka» (en Born *et al.*, 1979: 154-155).⁴³

Poco a poco se fue recuperando una mirada sobre lo kafkiano que no excluía su lado cómico, de modo que podemos afirmar que el humorismo en Kafka es aceptado hoy en día. De nuevo, resulta posible encontrar el origen de las tergiversaciones receptoras de la obra kafkiana en un rasgo que le es propio: fue su peculiar combinación del humor con situaciones intolerables lo que desconcertó a la crítica desde sus inicios y permitió ignorar el aspecto humorístico en buena parte de su recepción. Ya Heinrich Eduard Jacob confesaba en su reseña a *Der Heizer (El fogonero)*, aparecida en el berlinés *Deutsche Montags-Zeitung* el 16 de junio de 1913, su perplejidad y admiración —tras leer la narración tres veces— ante la imposibilidad de decidir si el autor la había escrito irónicamente o con toda seriedad:

[...] la ironía y la no-ironía, el sentido y el no-sentido de su novela breve —al principio parecen ser dos líneas fuertemente divergentes, excluyentes entre sí— son en realidad líneas paralelas, que [...] se cruzan en el infinito. El infinito, Dios: ellos sabrán cómo ponderar los cuarenta minutos de Karl Rossmann más justamente y con qué precisión han de ser medidas aquí la broma y la seriedad; nosotros no lo sabemos. Y de que Dios y el infinito lo saben, pero nosotros no, deriva el sentimiento infinito y divino que se percibe al leer esta novela breve. (En Born *et. al.*, 1979: 43).⁴⁴

Margaret Boegeman (1977: 17-18) explicó este tipo de efecto por la ambigüedad del escritor hacia su objeto, con una actitud a caballo entre la ironía y una gravedad metafísica. A su juicio, rara vez se dieron antes de Kafka las dos cualidades en tan exacta proporción que ninguna predominase sobre la otra. Sostiene Boegeman que en los textos de Kafka se pueden reconocer tanto el tono irónico como el tono serio, pero no al mismo tiempo; están presentes lo serio y lo cómico, pero no se pueden percibir

⁴³ Cito traduciendo el original alemán.

⁴⁴ Traducción a partir del original en alemán, titulado «Franz Kafka: *Der Heizer*. Novelle. (Leipzig, Kurt Wolff.)». En una línea similar contemplaba Hugo Wolf («Von neuen Büchern und Noten», *Der Merkur*, Viena, 15 de abril de 1917) la doble posibilidad de considerar la transformación del protagonista de *Die Verwandlung* como una imagen onírica o como un chiste (en Born, 1979: 75).

simultáneamente, pues ambas categorías se excluyen entre sí. Ante esta disyuntiva, los críticos se adhirieron casi exclusivamente a la seriedad, ignorando la ironía. En los casos esporádicos, pero crecientes a lo largo de las décadas, en los que los estudiosos se ocuparon de lo cómico en Kafka, se inclinaron —según aprecia Serena Grazzini (2001: 210-213)— por la visión reduccionista opuesta, ofreciendo la imagen de un Kafka que deja una puerta abierta a la esperanza y es capaz de burlarse del triste destino de sus personajes. Pero lo característico de lo kafkiano, y de la literatura auténticamente moderna, es la coexistencia de comicidad y gravedad. Y si la crítica optó durante mucho tiempo por ver únicamente el lado sombrío de Kafka, los escritores que maduraron bajo la estela kafkiana —al menos en el ámbito analizado por Boegeman— tendieron a la ambivalencia y la complejidad de unas actitudes simultáneas y contradictorias.⁴⁵

Para Milan Kundera (1987: 118-119), si una broma es graciosa contemplada desde fuera, la peculiaridad del humor kafkiano radica en que Kafka nos lleva al interior, a las entrañas de la broma, a lo horrible de lo cómico. Siguiendo la misma línea, La Rubia de Prado (2002: 171) define el humor kafkiano como un humor siniestro. Sin embargo, Kafka cultiva asimismo lo grotesco, que recupera la capacidad regeneradora que tenía la risa en el mundo tradicional, por medio de recursos como las animalizaciones o el tratamiento que otorga a la gestualidad.

Pavel Petr, por su parte, describió la reacción del lector que no percibe a primera vista el humorismo de los textos de Kafka —por ejemplo, *La transformación*— y que se regocija en su habilidad intelectual al desenmascararlo:

El lector descubre: conque Kafka me ha tomado el pelo, y ya ha durado un ratito hasta que me he dado cuenta. He reaccionado ante todo este mundo absurdo como si fuera normal, y me he preguntado, por ejemplo, si la familia se puede recuperar económicamente, si la hermana se preocupa realmente por el hermano o no, si a Gregor le va mejor una vez que ha podido ajustarse a su transformación y dominar la técnica de arrastrarse y de pegarse al techo... Ahora no solo puedo reírme de mí mismo de manera autoirónica, sino también alegrarme, orgulloso, por mi capacidad de desenmascarar este juego refinado. (Petr, 1992: 113).⁴⁶

⁴⁵ Boegeman (1977) analizó la recepción de Kafka en lengua inglesa durante los años treinta y cuarenta, así como su repercusión sobre las primeras etapas creativas de Borges, Beckett y Nabokov.

⁴⁶ Traducción a partir del original alemán.

A pesar de que este sea un efecto posible ante la lectura de narraciones con este tipo de humor, lo cierto es que no hay en Kafka ninguna pretensión de desafiar intelectualmente al lector, sino que le guía un impulso hacia la autenticidad. Su comicidad comienza frecuentemente con la presentación de la propia situación hilarante que desencadena la trama, ante la cual sus primeros auditorios rompían a reír sin necesidad de largas reflexiones ni de segundas lecturas. Así, resulta gracioso —al menos, en parte— que un viajante se despierte convertido en bicho y su primera preocupación sea la de perder el tren, o que un simio pronuncie un discurso en tono solemne ante unos académicos, o que un ciudadano sea *detenido* en su habitación por la mañana, cuando ni siquiera se ha levantado ni vestido, y que, sin embargo, se le permita salir a trabajar.

Según Luis Beltrán, Kafka es, junto con Dostoievski, el gran representante del hermetismo humorístico moderno (2015: 166) y se inscribe en la corriente menipea de la novela con *La transformación*, *El castillo* y *El proceso* (2002: 271). La risa es un elemento fundamental de la sátira menipea, junto con otras características del género enumeradas por Bajtín (2004: 166-177), algunas de las cuales son aplicables a la obra kafkiana: la fantasía experimental, una excepcional libertad de invención temática y filosófica, el universalismo filosófico, una extrema capacidad de contemplar las «últimas cuestiones del mundo»... Y, sobre todo, su rasgo más relevante:

Su particularidad más importante consiste en que en ella la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la *verdad* [...]. Subrayamos que lo fantástico sirve no para *encarnar* positivamente la verdad sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para *ponerla a prueba*. (Bajtín, 2004: 167).

Este aspecto de la sátira menipea coincide con la narrativa de Kafka y el concepto estético de *lo kafkiano*, caracterizado por la presentación de situaciones inverosímiles y serio-cómicas que, llevadas a sus últimas consecuencias, conducen a personaje y lector en el proceso no consumado de búsqueda de una verdad que se ignora.

Si bien es cierto que las narraciones kafkianas son susceptibles de ser tomadas absolutamente en serio, tanto el testimonio de Brod como una lectura abstraída de la imagen angustiosa del escritor confirman el carácter cómico de ciertos pasajes e incluso

de muchos de los argumentos. En definitiva, en la obra de Kafka lo risible y lo serio son dos caras de una misma moneda: contemplar una sola de las caras implica limitarse a una visión parcial —y, por lo tanto, falaz— del conjunto. Con respecto a lo serio y lo cómico encontramos en Kafka el mismo proceder antiautoritario —deconstructivista *avant la lettre*— que en relación a otras dicotomías establecidas por el intelecto humano para explicarse el mundo. Así, la seriedad y la risa, la vida y la muerte, la animalidad y la humanidad son binomios cuyos términos no se presentan como elementos opuestos, claramente deslindados. La verdad se intuye en los espacios de intersección entre los aparentes contrarios, en las grietas —más que en las fronteras— que ponen al descubierto la falacia de una categorización que impide al individuo encontrar su auténtico lugar, su verdadera identidad. Como consecuencia, el devenir nunca se consume —devenir serio, devenir cómico, devenir animal, devenir humano, devenir vivo, devenir muerto— y las páginas de Kafka aparecen pobladas por personajes que ocupan un ámbito intermedio entre lo terreno y lo ultraterreno, personas que devienen animales y animales que devienen humanos, situaciones que provocan comicidad y espanto. Veamos con algo de detalle, como muestra ilustrativa, el caso del relato «Un médico rural».

«UN MÉDICO RURAL»

«Un médico rural», narración que dio nombre al libro de cuentos de Kafka publicado por Kurt Wolff en 1919, condensa buena parte de los rasgos propios de lo kafkiano que hemos ido desglosando. Relata la misión frustrada de un doctor que acude una noche de invierno a una aldea cercana para tratar en vano de salvar a un enfermo. Se trata, pues, de un viaje que no cumple con su objetivo y el doctor resulta un hombre inútil, incapaz de ejercer con éxito su función. Por otra parte, el texto presenta en abigarrada vecindad —como es propio de la estética quimérica— vivos y muertos, animales y dioses. Convergen, asimismo, lo trágico, lo cómico, lo siniestro, lo macabro y lo absurdo. La ley de la necesidad sustituye a la verosimilitud y el hermetismo aflora de un modo particularmente explícito con la temática de la salvación.

El doctor —de cuya personalidad y biografía no se ofrece ninguna información— busca, con ayuda de su criada, un caballo con el que ponerse en camino, pues el suyo ha muerto por los esfuerzos del invierno. Desesperado, da una patada a una vieja pocilga que no usa desde hace años. Del interior sale un hombre gateando, que se ofrece para enganchar al carro dos caballos que aparecen súbitamente en el establo. La criada le dice al médico: «Uno nunca sabe qué cosas tiene en su propia casa» (Kafka, 2003: 180).⁴⁷ Y, a continuación, ríen los dos. Como en los sueños, lo inquietante o incomprensible se asume sin mayores problemas e incluso genera la risa. La técnica onírica del relato viene confirmada por el hecho de que el pueblo donde se produce la urgencia se encuentra a diez millas, pero el viaje dura solo un instante, «como si el patio de mi enfermo se abriese junto al portón de mi patio» (p. 181). El protagonista no se explica lo ocurrido por la existencia del destino, del azar ni de un Dios, sino de los dioses: «“S”, pienso blasfemando, “los dioses ayudan en casos semejantes, envían el caballo que falta, dada la prisa añaden incluso un segundo caballo, y, por si fuera poco, conceden también un mozo de cuadra”» (p. 182); y, más tarde, cuando relinchan, comenta para sí mismo con humor: «en las altas esferas deben de haber decretado, sin duda, que el ruido facilita el reconocimiento médico» (p. 183).

También contribuye a acentuar la atmósfera de irrealidad el hecho de que las percepciones y los estados anímicos cambian de un momento para el otro. Si el médico se preocupa, en un principio, por la suerte que correrá la criada al dejarla a merced del violento desconocido y se enfada con él, acto seguido decide proceder pragmáticamente y olvida el asunto: «Me doy cuenta de que nunca he viajado con un tiro tan hermoso y me subo muy contento» (p. 181). Una vez en casa del enfermo, este pide al doctor que lo deje morir y un rato después, que lo salve. Y, si al principio no parece tener nada grave, finalmente el médico descubre una herida mortal tan evidente que no podía haberla pasado por alto. Todos estos hechos extraordinarios de aspecto onírico se explican por la ley de la necesidad, que violenta las normas clásicas de verosimilitud para aproximarse a una verdad superior que se intuye y se desea transmitir.

⁴⁷ Todas las citas de «Un médico rural» proceden de Kafka (2003).

La gestualidad grotesca que gustaba de cultivar Kafka se aprecia cuando algunas visitas del enfermo, «manteniendo el equilibrio con los brazos extendidos, entran de puntillas por el claro de luna de la puerta abierta» (p. 184). El mundo animal —vinculado a lo ultraterreno— se mezcla con el humano al introducir los dos caballos sus cabezas por las ventanas de la habitación del enfermo. En este contexto, la pregunta desesperada del moribundo —«¿Me salvarás?» (p. 184)— cobra nuevas dimensiones. El viejo médico rural lamenta que se le exija a él lo que los mortales no esperan ya de la fe; pero —piensa— «si me utilizáis con fines sagrados, también los consentiré» (p. 184). Asume así la tarea titánica e imposible del hombre-dios en la modernidad: se espera que salve a la humanidad siendo parte de ella y teniendo, por tanto, sus mismas limitaciones.

Aparece entonces un coro, con una clara evocación trágica, y la familia y los ancianos del pueblo desvisten al doctor y lo introducen en el lecho del enfermo. Kafka toma la tradición literaria del médico o santo que yace junto a un enfermo para consolarlo y salvarlo, y la transforma, impidiendo toda salida o salvación: el protagonista no solo no logra curar al paciente, sino que está asimismo enfermo de muerte (Llovet en Kafka, 2003: 1027). Una vez ambos en el lecho, el herido reprocha al médico: «tengo poca confianza en ti. A ti también te han arrojado aquí desde algún sitio, no has venido por tu propio pie» (p. 184). Y poco después dice: «Con una hermosa herida vine al mundo, esa fue toda mi dote» (p. 185). Buscando su propia salvación, el doctor —¿vivo?, ¿muerto?— abandona el lecho mortal:

Desnudo, expuesto a la helada de esta época aciaga, con un carruaje terrenal y unos caballos no terrenales, vago por los campos, yo, un hombre viejo. Mi abrigo de piel cuelga detrás del carruaje, pero no puedo alcanzarlo y nadie entre la turba movediza de los pacientes mueve un dedo. ¡Engañado! ¡Engañado! Una vez que se ha seguido la falsa llamada de la campanilla nocturna... ya nada puede hacerse. (Kafka, 2003: 185-186).

La tarea de *devenir salvador* —salvador de la vida propia y ajena, así como en un sentido que se intuye trascendente— no se consuma y fracasa tras múltiples demoras —por la ausencia del caballo, por el comportamiento del mozo de cuadra, por la percepción errónea de la salud del joven—. Tampoco se completa el regreso al hogar. Con una estética que desconcierta si la lectura se acomete desde parámetros de verosimilitud, Kafka deja al lector, una vez más, al borde del abismo.

El ejemplo de «Un médico rural» ilustra el modo en que Kafka dio expresión a los demonios de la modernidad desde una posición fuertemente personal y por medio de una estética muy característica, que a su vez conecta con áreas míticas de lo humano y hunde sus raíces en la tradición. La estética kafkiana, que ha sido retomada por numerosos escritores de todo el mundo, presenta vínculos con el expresionismo y se inscribe dentro del simbolismo moderno. La relevancia de Kafka en la historia literaria y la permanencia de sus ficciones en la memoria colectiva pasan por su contribución a la estética que ha confrontado los retos de nuestra época. De ahí que sus textos susciten en el lector la impresión de estar leyendo una parte trascendental y enigmática de su propia historia. En una ocasión, Kafka escribió a Milena que solo una vez transcurrido un tiempo tras la muerte de un autor «el libro queda solo y puede confiar únicamente en el vigor de los latidos de su corazón» (1998: 243). Es el vigor de la obra kafkiana el que, en último término y pese a todas las explicaciones que podamos esgrimir, ha permitido su pervivencia en la conciencia de la humanidad y ha conservado su actualidad un siglo después de ser escrita.

La recepción de la obra de
Franz Kafka en España (1925-1965)

2. LA RECEPCIÓN EDITORIAL Y CRÍTICA DE FRANZ KAFKA EN ESPAÑA (1925-1965): UN VIAJE DE IDA Y VUELTA

2. 1. ETAPAS DE LA RECEPCIÓN EDITORIAL Y CRÍTICA DE KAFKA EN ESPAÑA

El alcance universal de Kafka se manifestó en España en fechas llamativamente tempranas en comparación con su contexto internacional, en consonancia con la efervescencia cultural de los años veinte. La historia de la recepción de Kafka en España comienza con la traducción al catalán del relato «Ein Brudermord» («Un fratricidi») por Carles Riba. Esta pionera versión catalana apareció en la barcelonesa revista *La Mà Tremcada* en diciembre de 1924, año de la muerte de Kafka. Poco después arrancarí­a la recepción en castellano. La *Revista de Occidente* dio a conocer desde Madrid varias de sus narraciones, concretamente, *La metamorfosis* en 1925, «Un artista del hambre» en 1927 y «Un artista del trapecio» en 1932. Sin embargo, mientras la fama de Kafka iba expandiéndose por el mundo occidental a lo largo de la década del treinta, mientras el escritor alcanzaba la condición de clásico de la modernidad en los años cuarenta, mientras se editaba y reeditaba su obra en múltiples idiomas, mientras se difundían ampliamente sus escritos autobiográficos a partir de los años cincuenta, España solo conoció —junto a algunas prosas breves publicadas esporádicamente— una única edición de los mismos textos que habían visto la luz en la *Revista de Occidente*, esta vez reunidos en forma de libro por la editorial de la revista, en 1945. No sería hasta 1966, en el marco de unas nuevas coordenadas de época, de unas prácticas editoriales modernizadas y de una cierta apertura internacional de la dictadura franquista, cuando se comenzase a publicar profusamente la obra de Kafka en suelo español, a partir de la edición de bolsillo de *La metamorfosis* realizada por la editorial Alianza. Paralelamente, también los escritores españoles redescubrían con intensidad a Kafka en los años sesenta, situándolo entre las voces de la literatura internacional que impulsaron la renovación literaria, junto con Faulkner, Joyce o Proust.

Los textos de Kafka publicados en España desde los inicios de su recepción hasta 1966 se reducen, hasta donde tenemos noticia, a los siguientes:

- «Un fratricidi», trad. Carles Riba, *La Mà Trencada*, Barcelona, n.º 4, diciembre de 1924, pp. 10-12.
- «La metamorfosis», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 24, junio de 1925, pp. 273-306 y n.º 25, julio de 1925, pp. 33-79.
- «Un artista del hambre», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 47, mayo de 1927, pp. 204-219.
- «Un artista del trapecio», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 113, noviembre de 1932, pp. 209-213.
- *La metamorfosis*, Madrid, Revista de Occidente, colección Novelas Extrañas, 1945.
- «El veredicto», trad. Alfonso Sastre, *Raíz: Facultad de Filosofía y Letras*, Madrid, n.º 1, mayo de 1948, pp. 18-21.
- «Un metge de poble», *Aplec*, Barcelona, n.º 1, abril de 1952, pp. 3-5.
- «Dos parábolas»: «El puente» y «Los árboles», *Sigüenza*, Alicante, II época, n.º 1, noviembre de 1952, p. 8.
- «El guardián de la tumba», trad. José María de Quinto, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 38, febrero de 1953, pp. 174-183.
- «Pequeña fábula», en Carmen Martín Gaité, *Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1960, p. 8.
- «Fabulilla» y «Deseo de ser piel roja», trad. Alejandro Ruiz Guiñazú y Juan Rodolfo Wilcock, en Manuel Ortiz Sánchez, «El sentido renovador de Kafka», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 218, 1 de junio de 1961, p. 14.
- «La verdad sobre Sancho Panza», trad. Alejandro Ruiz Guiñazú, en El Trujamán del Retablo, «Kafka, último hijo de Cervantes», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 272-273, agosto de 1963, p. 63.
- «Fabulilla», trad. Alejandro Ruiz Guiñazú, en Pedro de Lorenzo, *Fray Luis de León*, Madrid, Nuevas Editoriales Unidas, 1964.
- «La verdad sobre Sancho Panza», trad. Alejandro Ruiz Guiñazú, en José Luis Varela, «Kafka y Sancho», *ABC*, Madrid, 28 de agosto de 1964, p. 3.
- «El final de *El castillo*», trad. L. A., *Índice*, Madrid, n.º 194, febrero de 1965, p. 22.
- *La metamorfosis*, Madrid, Alianza, 1966.

Cabe mencionar, además, que en abril de 1931 vio la luz en París la que probablemente constituya la tercera traducción de Kafka al castellano, tras la aparición de *La metamorfosis* y «Un artista del hambre» en la *Revista de Occidente*. Se trataba de *La sentencia*, versión en español de *Das Urteil* a cargo del representante del estridentismo mexicano Arqueles Vela. El relato fue incluido en el primer y único número de la efímera revista *Imán*, editada en la capital gala bajo la dirección y financiación de la poeta argentina Elvira de Alvear —admirada amiga de Borges, que inspiró varios de sus personajes— y con el cubano Alejo Carpentier como secretario de redacción.⁴⁸

Como puede apreciarse, en España fueron contadas las obras de Kafka impresas hasta 1965: se redujeron a las tres narraciones publicadas por la *Revista de Occidente*, reunidas en el único libro de Kafka de todo este periodo (*La metamorfosis*, 1945), más otra decena escasa de textos breves e hiperbreves aparecidos en publicaciones periódicas de circulación variable. Hemos incluido en la nómina, además, dos versiones de «Kleine Fabel» escogidas por sendos escritores para reproducirlas dentro de sus propias creaciones: la «Pequeña fábula» que sirvió de preámbulo al libro *Las ataduras* (1960), de Carmen Martín Gaité, y la «Fabulilla» que Pedro de Lorenzo empleó como obertura de uno de los subcapítulos de su novela biográfica *Fray Luis de León* (1964).

El contraste con lo que ocurriría a partir de la edición de *La metamorfosis* de Alianza en 1966 es evidente: el libro se reeditó año tras año y, a comienzos de los setenta, diversas editoriales españolas emprendieron la publicación de otros escritos de Kafka, incluidas las *Obras completas* por parte de la Editorial Planeta. Ello, unido a la asimilación literaria del escritor, marca un cambio de etapa en su recepción española. De ahí que se haya establecido 1965 como frontera cronológica de esta investigación. Hasta la década del sesenta, antes de la generalización del acceso a sus obras, un repaso exhaustivo de las publicaciones españolas de Kafka y sobre Kafka resulta todavía posible y permite reconstruir los itinerarios de su difusión en España, donde desempeñaron un papel fundamental las ediciones extranjeras. El presente capítulo aspira a conducir al

⁴⁸ La publicación del texto de Kafka en la revista *Imán* fue ya señalada por Oscar Caeiro (1979).

lector a través de ese primer y largo recorrido de Kafka por España, inmediatamente anterior a su consagración.

El objeto inicial de mis indagaciones será el proceso, comenzado en los años veinte, que posibilitó la suerte de eclosión kafkiana que se produjo en la década del sesenta. A lo largo de los decenios, el nombre de Kafka fue abriéndose camino en ciertos sectores de la intelectualidad española hasta convertirse en una obligada referencia cultural. Por otra parte, dada la limitada acogida de Kafka en España durante el régimen franquista y dados sus peculiares lazos lingüístico-culturales con el ámbito hispanoamericano, la divulgación de Kafka al otro lado del Atlántico y sus vínculos con España recibirán una atención detenida, especialmente la amplia fase de generalización de su fama entre los años treinta y cincuenta, con Argentina como foco fundamental de dicha expansión. Finalmente, analizaremos la canonización de Kafka en la España de la década del sesenta y la posterior evolución de su recepción. De manera que el capítulo se divide en los siguientes apartados:

1. Los inicios pioneros: de las primeras traducciones a la Guerra Civil.
2. Mientras el mundo hablaba de Kafka: la recepción de Kafka en España durante el franquismo (1940-1965).
3. Kafka transoceánico: las relaciones entre Hispanoamérica y la recepción española de Kafka.

A partir de 1965, España vivirá el retorno de Kafka a España, como un exiliado más, así como el proceso de su consagración y normalización.

Este esquema —con lo que comporta de inevitable simplificación, pero a la vez de necesario instrumento metodológico— se superpone al que proponíamos en la introducción a la antología *Kafka en las dos orillas* (Martínez y Yelin, 2013: 10-11), orientado en aquel caso a definir las etapas de la recepción crítica de Kafka en lengua castellana a ambos lados del Atlántico:

1. Descubrimiento y traducciones inaugurales (1927-1945).
2. Canonización, centrada en el lado hispanoamericano (1945-1965).
3. Reactivación del campo crítico español y auge de la teoría literaria (1965-1983).

4. Años de cierto decaimiento de la atención crítica tras el centenario del nacimiento de Kafka (1983-1999).
5. Reactivación del interés, a partir —entre otros factores— de la edición de la traducción de la obra crítica⁴⁹ (1999-actualidad).

Pero esta tesis doctoral no solo se dedica a la recepción crítica de Kafka: las siguientes páginas son el resultado de un rastreo de los *instrumentos de mediación* de la introducción de Kafka en España, es decir, de las reseñas y ensayos que se le dedicaron, pero también de las traducciones y ediciones de sus textos, así como de su presencia en historias literarias y otra serie de monografías, sin olvidar las adaptaciones teatrales y cinematográficas que suscitaron sus creaciones. Y es que, para analizar la recepción de la producción literaria de un autor, se impone recomponer no únicamente la historia del acceso a ella por parte de una determinada comunidad cultural, sino también el proceso y vías de adquisición de su valor artístico, según teorizaba Pierre Bourdieu:

Dado que la obra de arte solo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal, la sociología del arte y de la literatura tiene como objeto no solo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra, o, lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra; por consiguiente, debe considerar como contribuyentes a la producción no solo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también a los productores del sentido y del valor de la obra —críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.— y a todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor, empezando por los profesores (y también las familias, etc.). (Bourdieu, 1990: 10).

La progresiva concesión de ese valor a la obra de Kafka por parte de la sociedad española, con distintos matices interpretativos, hasta su final generalización, es lo que el lector hallará en las páginas que siguen.

⁴⁹ Se trata de las *Obras completas* coordinadas por Jordi Llovet y publicadas en Barcelona por la editorial Galaxia Gutenberg, de las que se han publicado, por el momento, cuatro tomos: *Novelas: El desaparecido. El proceso. El castillo* (1999), *Diarios. Carta al padre* (2000), *Narraciones y otros escritos* (2003) y el reciente primer volumen epistolar, *Cartas: 1900-1914* (2018).

2. 2. LOS INICIOS PIONEROS: DE LAS PRIMERAS TRADUCCIONES A LA GUERRA CIVIL

Cuando Kafka murió en 1924, apenas se tenía noticia de él en España. Una pequeña excepción a su general ausencia de los medios fue el «breve bosquejo del movimiento literario alemán» que el corresponsal del diario *ABC* en Berlín, Antonio Azpeitua (pseudónimo de Javier Bueno), esbozaba en 1916, en plena Guerra Europea, con la pretensión de servir a los lectores «para juzgar cómo prepara su alma este pueblo para el día en que el estruendo de la batalla cese» (1916: 4). Hablaba allí, entre otras publicaciones, de la edición en Leipzig de la revista mensual *Die Weißen Blätter* —«la más literaria y la más bella»— con poemas de Franz Werfel y «ensayos, estudios y obras del grupo de los idealistas Max Brod, Alfons Paquet, Carl Sternheim, Franz Kafka...» (1916: 4).

En este contexto de desconocimiento de Kafka, Carles Riba fue —que se sepa— la primera persona que introdujo en España un texto escrito por él. Poeta, narrador y crítico literario, Riba destacó asimismo como prolífico traductor al catalán, tanto desde lenguas clásicas como desde idiomas modernos. Luis Izquierdo evocaba el momento de la traducción del relato de Kafka: «Un estudiante, Carles Riba, procura recoger y traducir para los suyos algún ejemplo que le parece ilustrativo del talante europeo y de su cristalización modélica. Y traduce, y publica, “Un fratricidi”» (1983: 41). Se trataba de la versión catalana de «Ein Brudermord», narración que había sido incluida por Kafka en el volumen *Ein Landarzt (Un médico rural)*, publicado por la editorial Kurt Wolff con fecha de 1919 (aunque de hecho apareció a comienzos de 1920).

A juicio de Jordi Malé (2006: 15), Riba debió de tener noticia de Kafka durante su estancia en Alemania, adonde acudió becado por el *Consell de Pedagogia de la Mancomunitat* el curso académico 1922-1923. También Ródenas (2016: 4) lo supone leyendo *Un médico rural* «durante su estancia en la Universidad de Múnich», que ubica «el primer semestre de 1922». Una vez de vuelta, en diciembre de 1924, Riba publicó su traducción de «Ein Brudermord», bajo el epígrafe «Literatura expressionista» y con el

pie «C. R. trad.» (Kafka, 1924: 66). Lo hizo en el cuarto número de la efímera revista de arte y cultura *La Mà Trencada*, con la que colaboraba su amigo J. M. López Picó (Ródenas, 2016: 4) y que dirigía Joan Merli. Sorprende el carácter pionero de esta traducción, dado que en 1924 únicamente se habían vertido textos de Kafka al checo, al húngaro y al noruego (Caputo-Mayr y Herz, 2000). A pesar del indudable interés de esta primera narración de Kafka traducida en suelo español —reeditada en la revista *Els Marges* (n.º 7, pp. 57-58) en 1976—, Eva Fernández Huéscar relativizaba su impacto:

[...] después de haber investigado otras posibles vías de penetración de Kafka en España, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Franz Kafka es leído y conocido por el lector español gracias a la *Revista de Occidente*. La recepción a través de Carles Riba se redujo a un grupo más reducido centrado en la intelectualidad catalana. (Fernández Huéscar, 1990: 94).

En cualquier caso, fue la *Revista de Occidente* el vehículo que posibilitó el acceso a Kafka en castellano, con la publicación de tres de sus narraciones a partir de 1925: *La metamorfosis* (junio y julio de 1925), «Un artista del hambre» (mayo de 1927) y «Un artista del trapecio» (noviembre de 1932). Por ello, hemos situado el punto de partida cronológico de esta investigación en 1925, sin perder de vista el precedente inmediato de «Un fraticidi» en el ámbito catalán, en diciembre de 1924.

Revista de Occidente, fundada en 1923 y dirigida por José Ortega y Gasset, introdujo en España los grandes nombres de la narrativa europea y americana del primer siglo xx, Kafka entre ellos. La relevancia de la publicación era incuestionable entre los círculos intelectuales de la época, circunstancia que favoreció la primera difusión de Kafka en España. Si el prestigio de un escritor foráneo se ve condicionado por los medios y las personalidades que lo dan a conocer en cada país, la penetración de la obra kafkiana en el ámbito de la lengua española se vio estimulada por el carácter destacado de ciertos editores, comentaristas y traductores (*vid. Caeiro, 1979: 704*), empezando por Ortega, que desempeñaba un papel de absoluto protagonismo en la vida cultural española, y continuando, del lado americano, por la figura de Jorge Luis Borges.

Las fechas de la publicación de los textos de Kafka en la *Revista de Occidente* son muy tempranas, teniendo en cuenta que la traducción de su obra al francés, al inglés y al italiano no comenzaría hasta 1928. Fue ese el año de la aparición de la versión francesa de *Die Verwandlung* (*La Métamorphose*), novela que no se podría leer en

italiano ni en inglés, respectivamente, hasta 1934 (*La metamorfosi*) y 1937 (*The Metamorphosis*).⁵⁰ Por tanto, España abrió, en 1925, el camino de la transmisión internacional de una de las narraciones más célebres de Kafka y pudo haber generalizado la traducción del título como *La metamorfosis* —y sus equivalentes en otros idiomas— de un modo hoy cuestionado, frente a *La transformación*.

En cuanto a «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio», se trataba de dos relatos consagrados por Kafka a sendos tipos de artistas circenses dentro de su último libro preparado en vida, que llevaba el título de uno de ellos: *Un artista del hambre*, publicado en Berlín por la editorial Die Schmiede en 1924. Atendiendo a la bibliografía recopilada por Caputo y Herz (2000), «Un artista del hambre» (1927) sería la primera traducción de «Ein Hungerkünstler», anterior a las versiones checa (1932) e inglesa (1938). Se trate o no de la primera traslación del cuento a otro idioma —pues todo catálogo bibliográfico de estas dimensiones presenta inevitables lagunas—, lo cierto es que su fecha es indudablemente precoz. El relato «Erstes Leid» —literalmente, ‘Primer sufrimiento’—, por su parte, fue vertido al francés (1930) y al checo (1931) antes de aparecer en la *Revista de Occidente* como «Un artista del trapecio» (1932). La revista parisina *Commerce* publicó ambas prosas en su número de invierno de 1930, traducidas como «Un champion de jeûne» («Ein Hungerkünstler») y «Premier chagrin» («Erstes Leid»). La literalidad de la versión francesa de este título, frente al paralelismo que estableció entre los nombres de ambas narraciones el traductor al español («Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio»), junto a otros claros indicios textuales —divergencias en la puntuación, en la división de los párrafos, en las estructuras gramaticales y en la elección del léxico—, descartan la procedencia francesa de «Un artista del trapecio» tal y como se tradujo en España.

La precocidad de la *Revista de Occidente* en el contexto internacional resulta, por tanto, llamativa. Se trataba, como es sabido, de una publicación muy atenta a las más innovadoras corrientes del pensamiento y la creación artística y literaria, que actuó como vehículo difusor de la cultura europea en el mundo hispánico. Mostraba un especial interés por la producción intelectual en lengua alemana, impulsado por la

⁵⁰ Vid. Goth (1956), Jakob (1970), Hösle (1979) y Tabery (1991).

inclinación personal de Ortega, aunque se relativice su tan traída y llevada «germanización» (vid. López Campillo, 1972: 33). Francisco Ayala recordaba el papel fundamental de los vínculos con Alemania en aquellos años:

Sí; culturalmente España había vuelto a ponerse en el mapa de Europa, y para conseguir este resultado el contacto con Alemania había sido decisivo. Es un proceso que se inicia con Sanz del Río a la conquista del vellocino de oro krausista, y que terminaría con los últimos becarios a quienes sorprendió la guerra civil española cuando estudiaban en Alemania. (Ayala, 1991b: 146).

Según evocaba Ayala, España estaba intelectualmente a la altura de cualquier país del mundo y muy por encima de la mayor parte, como mostraban las tempranas traducciones al castellano de obras extranjeras (Ayala y Fernández-Braso, 2016: 60-61). La efervescencia cultural española propiciaba la apertura al exterior, de modo que resultaba posible estar al día de las novedades procedentes de Europa. Por tanto, la presencia pionera de textos kafkianos en las páginas de la *Revista de Occidente* no resulta extraña, a la luz del ambiente cultural de la época y de las características de la publicación.

Gonzalo Torrente Ballester recordaba así la lectura de aquellas narraciones, que aparecían desnudas, sin ninguna contextualización ni dato acerca de su autor:

Nos enteramos de que existía Kafka en 1925, cuando *Revista de Occidente* publicó, repartida en dos de sus números, *La metamorfosis*. Y no nos enteramos, entonces, de que ya no existía, porque a la versión publicada no acompañaba explicación alguna. [...] *Revista de Occidente*, al publicar *La metamorfosis*, cumplía ya con la obligación que se había impuesto de enterarnos a los españoles de los nombres nuevos que corrían por Europa. (Torrente, 1964: 17).

Tampoco aparecía indicado el nombre del responsable de la traducción, de la que se hablaba en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense ya en los años 1934 y 1935, según el testimonio de Emilio Lorenzo Criado, quien sería catedrático de Lingüística Germánica e Inglesa y, posteriormente, de Filología Moderna, además de académico de la Real Academia Española (en Fernández Huéscar, 1990: 543).

La autoría de las traducciones publicadas por la *Revista de Occidente* es incierta y controvertida. Durante mucho tiempo se atribuyeron a Jorge Luis Borges, ya que se trata exactamente de las mismas versiones contenidas en el libro *La metamorfosis* publicado por Losada en Buenos Aires por primera vez en 1938, con prólogo del escritor

argentino, a quien asimismo se atribuía la traducción del conjunto. Junto a los textos procedentes de la revista española, el volumen contenía «La edificación de la Muralla China», «Una cruz», «El buitre», «El escudo de la ciudad», «Prometeo» y «Una confusión cotidiana». Incluso personas cercanas vincularon a Borges con esa traducción, según muestra la declaración de Francisco Ayala a Miguel Fernández-Braso en 1970: «*Revista de Occidente* publicó *La metamorfosis* en una versión que, creo, hizo Borges» (Ayala y Fernández-Braso, 2016: 60). El propio Borges —que no siempre se tomaba la molestia de contradecir a sus interlocutores— mantuvo silencio al respecto hasta que fue interrogado abiertamente por el asunto. En una de las entrevistas recogidas en el libro *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (Buenos Aires, Casa Pardo, 1974), Fernando Sorrentino no quiso desaprovechar la oportunidad de preguntarle sobre este punto, ya que —como comentaba años después (1998)— sospechaba que *La metamorfosis* no era una traducción borgiana:

F. S.: Me pareció notar en su versión de *La metamorfosis*, de Kafka, que usted difiere de su estilo habitual...

J. L. B.: Bueno: ello se debe al hecho de que yo no soy el autor de la traducción de ese texto. Y una prueba de ello —además de mi palabra— es que yo conozco algo de alemán, sé que la obra se titula *Die Verwandlung* y no *Die Metamorphose*, y sé que hubiera debido traducirse como *La transformación*. Pero, como el traductor francés prefirió —acaso saludando desde lejos a Ovidio— *La métamorphose*, aquí servilmente hicimos lo mismo. Esa traducción ha de ser —me parece por algunos giros— de algún traductor español. Lo que yo sí traduje fueron los otros cuentos de Kafka que están en el mismo volumen publicado por la editorial Losada. Pero, para simplificar —quizá por razones meramente tipográficas—, se prefirió atribuirme a mí la traducción de todo el volumen, y se usó una traducción acaso anónima que andaba por ahí. (Sorrentino, 1998).

Cabe apuntar que, como queda dicho, la versión de *Die Verwandlung* publicada por la *Revista de Occidente* en 1925 antecedió a la versión gala, de 1928. Sin embargo, en 1938 la editorial Losada pudo tener en cuenta las traducciones a otros idiomas para mantener el título *La metamorfosis*, por el que, de cualquier manera, se había optado antes en español que en francés o en inglés. Dejando este asunto de lado, lo que aquí resulta relevante es la declaración explícita de Borges de no haber traducido *Die Verwandlung*. Lo cual —desgraciadamente— no prueba nada y menos tratándose de alguien de los hábitos lúdicos de Borges. De hecho, el mismo Sorrentino reconoce que «sin duda, Borges siempre supo cuál era y dónde estaba» la «traducción acaso anónima

que andaba por ahí» a la que se refería en la entrevista, puesto que se trataba de la que había publicado la *Revista de Occidente*.

Por su parte, el investigador uruguayo Juan Fló (2013) dice haber interrogado a Borges sobre el particular pocos años después:

Alrededor de 1981, le pregunté a Borges en Buenos Aires por la autoría de esa traducción. El diálogo fue algo extraño porque durante algunos minutos Borges evitó responder la pregunta y derivó sobre otros temas acerca de los cuales ya antes había dicho lo mismo, en particular sobre la inadecuación de la expresión «metamorfosis» para trasladar *Verwandlung*, puesto que en alemán se dispone del término de origen griego y también del término germánico, y que la elección de Kafka podía ser respetada en español en tanto disponemos también del término «transformación». [...] Me explicó que se mantuvo el título, a pesar de su desacuerdo, por la insistencia del editor en aplicar el mismo criterio que siguieron las traducciones francesa e inglesa, olvidando que la española era anterior y llevaba ese título. El otro desvío para no responder directamente a mi pregunta tuvo que ver con su conocimiento temprano de Kafka y de la literatura alemana de vanguardia a través de la suscripción a publicaciones expresionistas en sus tiempos juveniles de Suiza. Solo cuando insistí me contestó, algo alterado, que la traducción de *La metamorfosis* no era suya, y sí en cambio la de los otros breves relatos incluidos en el libro de 1938 tantas veces reeditado. Y no me atreví a preguntarle, dada la molestia que le causaba el asunto, por qué razones había amparado con su nombre el conjunto de las traducciones incluidas en el libro y cómo a lo largo de tantos años había dejado correr ese malentendido. (Fló, 2013: 228).

Por las mismas fechas en las que tuvo lugar el diálogo entre Borges y Juan Fló, Edna Aizenberg (1982: 4, 10) señalaba, sin insistir en el tema ni precisar su fuente de información, que Borges había realizado «*most of the translations*» de la colección de cuentos de Kafka editada por Losada, sin ser obra suya la traducción de *Die Verwandlung*. Y en 1983, con ocasión del centenario del nacimiento de Kafka, Borges reiteraba su desacuerdo con el título de un volumen cuya traducción sí se atribuía, si bien con cierta ambigüedad con respecto al relato que daba nombre al conjunto:

Yo traduje el libro de cuentos cuyo primer título es *La transformación* y nunca supe por qué a todos les dio por ponerle *La metamorfosis*. Es un disparate, yo no sé a quién se le ocurrió traducir así esa palabra del más sencillo alemán. Cuando trabajé con la obra el editor insistió en dejarla así porque ya se había hecho famosa y se la vinculaba a Kafka. (Borges, 1983: 3).

En otro momento del mismo año, evitó corregir el supuesto error de su entrevistador Alastair Reid:

Reid: Borges, you, after all, translated Kafka. You translated *The Metamorphosis*. What was the experience of translating Kafka like?

Borges: I was full of envy. I would have liked to have written the text. I was chuck full of envy. Yes. [laughter]

Reid: Did he prove difficult to translate?

Borges: No, I don't think so, because, after all, he writes in a crystal clear style and does not weave metaphors, I mean, he avoids purple patches quite easily, nor purple patches could have him, happily. (Reid, 1983: 23).

Sin embargo, aprovechó un momento posterior de la conversación para transmitir su opinión sobre la traducción correcta del título:

Reid: What do you think about Kafka's *Metamorphosis*?

Borges: I don't think it is his best story. The title is "The Change." In German it is "Die Verwandlung." And that means "The Change."

Beicken: The transformation.

Borges: Transformation, of course. (Reid, 1983: 26).

Como afirma Juan Fló, esta tendencia de Borges a desplazar el tema de la traducción al de la adecuación del título puede considerarse «una forma metonímica de desvincularse de la traducción del todo mediante el expediente de exhibir su disconformidad con la traducción de la parte» (2013: 229).

Pese a este tipo de declaraciones por parte de Borges, con frecuencia se le continuaron atribuyendo las traducciones de la *Revista de Occidente* (por ejemplo, Boegeman, 1987; Fernández Huéscar, 1990; Podlubne, 2005). Sara Luisa del Carril las incluyó en la bibliografía borgiana de su edición de los *Textos recobrados* de Borges (Borges, 1997a: 45), si bien anotando la existencia de «una controversia acerca del autor de estas traducciones» y citando las *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* de Fernando Sorrentino. Cristina Pestaña Castro, por su parte, aseveraba por las mismas fechas que «ya en 1938, doce años tan solo después de la muerte de Kafka, Borges traduce al castellano *La Metamorfosis*» (1997), frase que dio lugar a una polémica con Sorrentino en la revista electrónica *Espéculo*. El artículo que Sorrentino publicó como reacción a la afirmación de Pestaña no era sino una nueva versión —corregida y levemente ampliada— de un trabajo que había aparecido el 9 de marzo de 1997 en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, bajo el título de «*La metamorfosis* que Borges jamás tradujo». En él mostraba que la traducción de *Die Verwandlung* no responde a las costumbres léxicas y sintácticas de Borges, sino que ciertos rasgos lingüísticos apuntan

a un traductor español y de gustos algo anticuados: el uso de pronombres enclíticos («encontrese»), la presencia de léxico o giros no argentinos («de ordinario», «ha poco», «de todo punto», «las manecillas», «sin pararse en barras»), la incursión en el leísmo. Las mismas peculiaridades presentaban «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio», con tal evidencia que Sorrentino se maravillaba de que la falsa autoría de Borges no hubiese sido advertida con anterioridad:

No se trataba solo de la inevitable presión que el texto original ejerce sobre la tarea del traductor, obligándolo a adecuarse, en mayor o menor medida, a las características del autor traducido. No: era una divergencia estilística tan evidente, que lo extraño no consiste en que yo la hubiera advertido (digamos, unos veinticinco años después de su primera edición, de 1938): lo extraño resulta que —en ese cuarto de siglo en que tantos y tan espectables intelectuales se dedicaron a hablar y/o escribir sobre Borges y los diversos aspectos de su actividad literaria— nadie, que yo sepa, se haya dado cuenta de que tal traducción no era obra, ni podía ser, de nuestro mayor escritor del siglo xx. (Sorrentino, 1998).

Fernando Sorrentino considera, por tanto, que los indicios reunidos son suficientes para desechar definitivamente la autoría de Borges de la traducción de los tres textos de Kafka publicados por la *Revista de Occidente*: las divergencias estilísticas entre las narraciones en cuestión y el resto de relatos contenidos en el libro de Losada, la taxativa negación de Borges de haber traducido *Die Verwandlung*, la ratificación ulterior de Miguel de Torre (hijo de Guillermo de Torre y sobrino de Borges), más el hecho de que la edición española de Alianza Editorial reprodujese las mismas versiones sin atribuírselas al prestigioso escritor argentino, permiten a Sorrentino concluir: «Con estas precisiones, tan fáciles de verificar, ya no será razonable seguir diciendo que Borges tradujo al español *Die Verwandlung*, “Ein Hungerkünstler” y “Erstes Leid”, afirmación errónea que se repite, con inmerecido éxito, desde hace sesenta años» (1998).

La polémica con Pestaña Castro continuó, puesto que, aunque esta asumió que Borges jamás tradujo *Die Verwandlung*, sostuvo que este quiso usurpar la versión española: «Borges, consciente de la caótica situación de la época, que conoce la pérdida de los archivos y el fin de la *Revista de Occidente*, se aprovecha de la situación, porque lo más seguro es que guardase celosamente esa traducción de 1924 [sic] en Buenos Aires» (1999). En un último artículo («Algunas precisiones adicionales»), Sorrentino

realizó ciertas correcciones de detalle a Cristina Pestaña y reaccionó con vehemencia contra su acusación de plagio a Borges:

Imaginar que Borges, ese enorme escritor, esa fortísima personalidad literaria, que se hallaba en continuo estado de ebullición creadora, quisiera «plagiar» a alguna persona de este triste mundo (y «aprovecharse de la situación» y firmar como propia una traducción ajena, totalmente extraña a sus hábitos artísticos, y que, seguramente, despreciaba) no deja de ser un ejercicio de literatura fantástica, aderezado con alguna truculencia policíaca. Que guardase «celosamente» una versión quizá no inolvidable, cuando podía leer con completa facilidad el original alemán, es una imposibilidad absoluta.

Lo que ha ocurrido, en verdad, es algo frecuente en la industria del libro: a veces, por razones torpemente prácticas, de simplicidad editorial, de simple haraganería o de la habitual ineptitud que suele adornar al ser llamado humano, no se especifica, en un libro que contiene varios trabajos (estamos hablando de un libro de difusión popular, no de una edición filológica), a quién pertenece la paja y a quién el trigo, y se prefiere entonces, desaprensivamente, poner todos ellos bajo el nombre del más notorio de los autores, quien, además, en este caso ha escrito el Prólogo. Borges no ha sido el beneficiado de este descuido, sino la víctima: a nadie le conviene que le atribuyan cosas inferiores a sí mismo.

¿Por qué, además, incurrir en estas hipérboles fantásticas, cuando el mismo Borges —como ya lo cité en trabajos anteriores— ha declarado de manera taxativa no tener el menor interés en que le adjudiquen tal traducción? (Sorrentino, 1999).

Sorrentino apuntó, además, que no era necesario guardar «celosamente» ningún ejemplar de la *Revista de Occidente*, dado que la publicación era de circulación difundidísima en Argentina: cualquier persona podía adquirir los ejemplares que quisiera y en el departamento de producción de la Editorial Losada se encontraban, sin duda, la mayor parte de los números.

Poco a poco, a partir de los esfuerzos de Sorrentino, se ha ido difundiendo la tesis de que Borges no tradujo *La metamorfosis*, «Un artista del hambre» ni «Un artista del trapecio». Carlos García (2006) consideró el tema como absolutamente demostrado y zanjado, citando para ello, junto a los trabajos de Sorrentino, el testimonio del propio Borges y la investigación de Juan Fló en Uruguay.⁵¹ Pero cuando por fin parece generalizada la convicción de que Borges no fue el autor de los tres textos de Kafka publicados por la *Revista de Occidente* y posteriormente recogidos por Losada y Alianza,

⁵¹ El artículo de García «Borges y Kafka» fue publicado por la *Revista de Occidente* en 2006, pero está disponible en línea desde el año 2004 en el sitio web de Mauro Nervi *The Kafka Project* (<www.kafka.org/index.php?id=194,237,0,0,1,0>) y se reprodujo, con algún añadido y actualización bibliográfica, dentro de su ensayo *El joven Borges y el expresionismo literario alemán* (Universidad Nacional de Córdoba, 2015).

en 2014 Marietta Gargatagli da otra vuelta de tuerca al tema lanzando la pregunta: «¿Y si *La metamorfosis* de Borges fuera de Borges?». Llama la atención Gargatagli sobre la cautela con que deben ser acogidas las declaraciones de los escritores, que forman parte de su obra literaria, especialmente en el caso de Borges, pues este «solía construir una suerte de verosimilitud retórica tan interesante como sus textos». Por otra parte, la pretendida españolidad textual no era —según Gargatagli— sino el uso estandarizado del idioma propio de la época, uniforme porque en España y en América se accedió a la escritura al mismo tiempo, de forma ya masiva a finales del siglo XIX, empleando unos mismos modelos lingüísticos contemporáneos:

Lo que se describe como *españolidad* no es un síntoma: era lo normal. No porque no existieran diferencias dialectales: porque esas variaciones diatópicas no se trasladaban a la escritura y en algunos casos todavía no se trasladan [...]. Tampoco existían entonces traducciones argentinas o chilenas o mexicanas o españolas que pudieran identificarse por la lengua. Se traducía del mismo modo en cualquier lugar del orbe castellano porque la lengua que se usaba para traducir era una forma conservadora de una tradición verbal compartida. (Gargatagli, 2014).

La versión castellana del texto de Kafka —especula Gargatagli— pudo haber sido escrita por Borges con argentinismos y adaptada posteriormente para su publicación por la *Revista de Occidente*, o bien haber sido redactada directamente por Borges en unos años en los que su lengua escrita adoptaba de manera no infrecuente los modos españoles. No pretende la autora adjudicar a Borges la primera traducción hispánica de *La metamorfosis* con total certeza, pero sí demostrar que esa posibilidad no está descartada, como tampoco puede afirmarse, a su juicio, que el anónimo traductor fuese necesariamente español.

Como alternativas a Borges se han barajado como hipotéticos autores de la traducción de *La metamorfosis*, sin más indagaciones ni indicios, nombres como el de Ramón María Tenreiro —escritor, traductor y político gallego que fue autor de la primera reseña de las novelas de Kafka en español— (López Campillo, 1972: 222; Fernández Huéscar, 1990: 94); el de la reconocida escritora y política Margarita Nelken (Pestaña, 1999);⁵² el de Julio Gómez de la Serna —quien solía traducir del francés, del

⁵² Nelken (1896-1966), hija de judíos alemanes emigrantes en España, tradujo obras del inglés y del alemán y fue diputada socialista durante la Segunda República, tras la cual hubo de emigrar a México,

inglés y del alemán— (Sorrentino, 1999); el del propio Ortega (Llovet, 2003: 989; Hernández, 2015), y el del entonces secretario de redacción de la *Revista de Occidente*, Fernando Vela (Llovet, 2003: 989). Se podrían sugerir otras posibilidades, pero lo cierto es que, a falta de una investigación concienzuda al respecto, hoy por hoy se desconoce la identidad del autor de la versión española más leída de una de las obras fundamentales de la literatura universal. Tampoco sabemos si fue la misma persona quien tradujo las otras dos narraciones de Kafka difundidas por la *Revista de Occidente*, o alguna de ellas. Su traducción permanece, asimismo, anónima.

También vio la luz en la *Revista de Occidente* la primera reseña conocida de textos de Kafka escrita en castellano: la que dedicó a *El castillo* y *El proceso* Ramón María Tenreiro, que había reseñado previamente la novela de Max Brod *Leben mit einer Göttin* en marzo de 1925.⁵³ Se ocupó de Kafka dos años después, en junio de 1927, en el número inmediatamente posterior a aquel que contenía «Un artista del hambre». En su crítica a las novelas kafkianas, no oculta Tenreiro la opinión desfavorable que le causan, pues las considera llenas de «negruras y caliginosos vapores» (1927: 387).⁵⁴ Para empezar, le produce lástima su carácter inacabado, que provoca en el lector impresiones que poco tienen que ver con lo estético. Los escritos póstumos difundidos sin que su autor los haya dado por finalizados —entre ellos, los de Kafka— se le antojan «pobres criaturitas espirituales, a medio vestir o totalmente desnudas, no solo de ropa, sino de carne a veces: pobres fetos informes, trágicamente ridículos en la monstruosidad de su interrumpida formación» (p. 386). Por otra parte, y en un sentido más positivo, la publicación de textos inconclusos permite asomarse al proceso, habitualmente secreto, de la creación artística. Tenreiro da por conocido «el consabido encargo» (p. 386) de Kafka de quemar todos sus manuscritos —cuando las novelas aún no se habían

país en el que murió. Cristina Pestaña (1999) parte para esta hipótesis de la opinión de José Ortega Spottorno, hijo de Ortega y Gasset, responsable de la editorial *Revista de Occidente* en la posguerra y fundador de Alianza Editorial. Esta propuesta, asumida sin más como probable por Gustavo Perednik (2012: 122), dada por cierta por Nina Melero (2006) y considerada atractiva por Pilar Benito (2016), es rechazada por poco creíble por Fló (2013: 221-222), Gargatagli (2014) y García Ros (2017), pues no hay ningún indicio que apunte en esa dirección y Nelken nunca reclamó la autoría.

⁵³ «Annemarie von Puttkamer: *Die Schwestern* (novela). Max Brod: *Leben mit einer Göttin* (novela). München, Kurt Wolff Verlag», *Revista de Occidente*, n.º 21, marzo de 1925, pp. 381-384.

⁵⁴ Todas las citas de este artículo proceden de Tenreiro (1927).

publicado en lengua española— y anuncia que, probablemente, muchos otros escritos inéditos de Kafka habrán de divulgarse de la mano de Max Brod.

A continuación, pasando ya al análisis de *El proceso* y *El castillo*, señala la hermandad de ambos libros, que componen una «perfecta pareja» en cuanto a la comunidad de su idea fundamental, los procedimientos narrativos empleados, el ambiente evocado y el tipo psicológico de sus personajes. Como era frecuente hasta que se generalizó, mucho después, el conocimiento de la biografía de Kafka, Tenreiro lo identifica con el ámbito alemán, al considerar alemana la aldea de *El castillo*. Destaca la apreciación temprana, por parte del crítico español, de la distancia en ambas novelas entre una técnica naturalista —puesta de manifiesto en lo que percibe como detallismo psicológico y descriptivo— y la opacidad de la idea que sustenta los argumentos, circunstancia que no valora positivamente:

[...] hay un tremendo contraste —y no sé si feliz— entre el procedimiento realista con que están pintados los sucesivos cuadros y el recóndito y enigmático fundamento ideal que debe prestarles unidad a todos ellos. Si no logramos penetrar en este, los personajes se mueven ante nosotros de modo inexplicable, como si desde lejos viéramos danzar las parejas de un baile cuya música no llegara a nuestro oído. (Tenreiro, 1927: 387).

Tenreiro concibe las novelas de Kafka, en el plano realista, como «una clara mofa de los lentos y casuísticos procedimientos burocráticos y judiciales», «una sátira de la administración del Estado y de los tribunales de justicia» (p. 387), en la línea de una lectura político-sociológica. En el plano ideal sitúa la propuesta mística planteada por Max Brod en sus epílogos a *El proceso* y *El castillo*, es decir, su concepción de las narraciones kafkianas como expresión de la acción de la divinidad sobre el destino de los hombres, como manifestación del sometimiento de la vida humana a incomprensibles potencias supraterráneas. Con todo, Tenreiro no parece del todo conforme con aquello que «pretende ver» (p. 387) Brod en las novelas, pues el crítico gallego insiste en el aspecto irracional e inexplicable de los argumentos de Kafka, el cual diríase que le irrita. Sostiene que la morosidad detallista de las ficciones kafkianas contrasta con su carácter onírico más que simbólico —«lo que ocurre tiene un carácter totalmente simbólico o se realiza en el irrazonable imperio de los sueños» (p. 388)—, siguiendo así una veta crítica iniciada ocasionalmente en la primera recepción de Kafka en lengua alemana y defendida en el ámbito hispánico singularmente por Borges en los

años treinta: la de vincular la técnica narrativa kafkiana con la elaboración de los sueños. Pero no se trata, según Tenreiro, de sueños maravillosos, sino de pesadillas basadas en la fea realidad cotidiana, a la que superan en crueldad:

Ambos libros, casi de 500 páginas cada uno, nos dejan la impresión de una pesada pesadilla, densa de turbios vahos de sexualidad y pereza. Y para acentuar más su carácter de sueño, no tiene final ninguno de los dos, como si nos hicieran despertar violentamente, en el instante en que el ícubo nos oprimiera con mayor fiereza.

Los sueños van teniendo cada día mayor importancia en la literatura. Pero ya no suelen desenvolverse en el libre reino de la fantasía, en las encantadas selvas o en las quiméricas islas de Shakespeare, sino que su ambiente viene a ser el de la misma realidad cotidiana que nos esclaviza, pobre, vil, repugnante, feo, al cual dota el poeta como de una nueva dimensión con lo que las cosas vulgares y corrientes llegan a adquirir un sentido nuevo. En la única obra de otro malogrado escritor, *Le grand Meaulnes* de Alain Fournier, también, como en estos libros, con los datos concretos de la diaria realidad, se teje un vasto sueño. Pero este es un sueño juvenil y primaveral, lleno de frescura y optimismo, en el que cada cosa del mundo nos revela su más bello y consolador aspecto, mientras que los sueños de Franz Kafka son lacerantes pesadillas, seniles e invernizas, llenas de oscuridad y congoja, en las que la vida se nos aparece como infinitamente más turbia, más cruel, más bochornosa, de lo que puede llegar a serlo, aun en las más desdichadas circunstancias. (Tenreiro, 1927: 388-389).

Tenreiro parece haber leído a Kafka con el fastidio de quien presencia un espectáculo innecesariamente negro e incomprensible. Cuatro décadas después, en el monográfico que el diario *Arriba* dedicó a Kafka, Torrente Ballester reprochaba al crítico el no haber sido «un modelo de perspicacia, sino más bien de miopía» (1964: 17), aunque comprendía que el contexto de los años veinte era distinto:

Quien hubiera leído *La metamorfosis* sabía ya que Kafka era un autor difícil, quizá incomprensible, pero que el contenido de sus obras no se agotaba en el texto. ¿Por qué Tenreiro, que era un hombre culto, no pasó de él? Se me ocurre pensar que porque estaba habituado a la literatura de su tiempo, in-significante o de significación clara y limitada, referida siempre al contexto de ideas vigentes entonces, siendo así que la literatura de Kafka era, ante todo, significativa, de significación amplia y equívoca, y referida a unas experiencias que todavía no eran comunes. (Torrente, 1964: 17).

Para el horizonte de expectativas de Tenreiro —y de tantos otros lectores de aquella época e incluso posteriores—, el modo de narrar de Kafka resultaba molesto por desconcertante. Y es que, como señala Pierre Bourdieu, los autores que acaban consagrados no lo hacen de un día para otro, sino que «tienden a ir imponiéndose poco a poco en el mercado, volviéndose cada vez más legibles y aceptables a medida que se banalizan a través de un proceso más o menos largo de familiarización» (2002: 240). Esa

es la evolución que experimentó la recepción de Kafka a lo largo de las décadas. Al comienzo de este proceso, la reseña de Ramón María Tenreiro ilustra las reticencias iniciales ante una obra innovadora. Evelyne López Campillo situó esta dificultad para apreciar plenamente el valor de la literatura kafkiana en el marco del pensamiento estético de la *Revista de Occidente*, publicación con una amplitud de miras tal que, «sin compartir el sistema de valores de ciertos autores como Joyce o Kafka, es capaz a pesar de todo de discernir su carácter innovador y, por lo tanto, su importancia en la evolución literaria» (1972: 231):

Lo que sienten los críticos ante este tipo de obras es textualmente *asco*. No hay en Kafka una fusión entre la idea infinita y el significado literal de la frase, está ausente el símbolo. Kafka busca la alegoría, la parábola, el acertijo, pero ninguno tiene una clave; en definitiva, es la literalidad la que queda victoriosa. De ahí el escándalo, el choque que produce Kafka sobre sus críticos: no pueden calcular la distancia que les separa del texto; algunos, como Tenreiro, procuran eludir el problema concediendo a la obra la categoría de *sueño*, o de pesadilla. Pero Kafka toma sus sueños «al pie de la letra», lo cual obliga al crítico a adoptar también, si quiere acercarse a ellos, el método literal: la racionalidad liberal (analítica) del crítico se quiebra sobre Kafka, o le quiebra. Tal es el caso aquí de R. M. Tenreiro: no puede soportar el escándalo de un arte que rechaza la conciliación y los controles «rationales» y, del mismo modo que los críticos de la revista negaban categoría artística al Surrealismo, Tenreiro niega al universo kafkiano la calidad de revelador de una realidad que todavía se nos escapa. (López Campillo, 1972: 228).

Se ha llegado a suponer que la valoración negativa de Tenreiro habría generado una pausa en las traducciones de Kafka en el ámbito hispánico (Caeiro, 1979: 705). Parece una hipótesis algo exagerada, considerando la aparición de «Un artista del trapecio» cinco años después en la misma *Revista de Occidente*. Sin embargo, resulta ciertamente significativo que la publicación de Ortega dedicase, en aquella época, más atención a otro escritor praguense contemporáneo de Kafka, al que este admiraba: Franz Werfel. De Werfel se difundieron varios textos, con un ritmo más regular y sostenido: «El alejamiento» (1928), «La muerte del pequeño burgués» (1929), «El esnobismo como fuerza espiritual en el mundo» (1930), «Casa de tristeza» (1931) y «Secreto de un hombre» (1933).

En cualquier caso, es necesario situar la crítica de Tenreiro en la fecha en la que fue escrita y admirar el papel pionero de la *Revista de Occidente* como primer vehículo divulgador de la obra de Kafka en castellano, lo cual, por otra parte, no es de extrañar, dada su vocación europeísta y atenta a las corrientes más innovadoras. Tampoco

sorprende que otra publicación de miras internacionales, *La Gaceta Literaria*, diese a su vez noticia de la publicación de las novelas de Kafka, las cuales —recordemos— estaban viendo la luz en Alemania de la mano de Max Brod: *El proceso* en 1925, *El castillo* en 1926 y *América* en 1927.

La Gaceta Literaria (1927-1932) fue fundada por Ernesto Giménez Caballero (director) y Guillermo de Torre (codirector y secretario sobre el papel hasta 1928, si bien en realidad se había trasladado a Buenos Aires en 1927), dos personajes que habrían de vincularse con Kafka. Giménez Caballero presentaba su libro de corte vanguardista *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) como una inmersión a las profundidades del abismo. En esa caída vertical aseguraba haberse topado con otros inspectores de alcantarillas, entre ellos, Kafka, en una mención llamativamente temprana: «En la zona abisal tropecé amigos que buscaban sus naufragios como yo los míos, con andaduras fantasmales de medusas de plomo (Joyce, Éluard, Ernst, Unamuno, Ray, Gracián, Kafka, Joan Miró)» (1975: 27). Pero, más allá de estos contactos fugaces —«Nos tocamos con roces de caucho, sin detenernos unos en otros» (1975: 27)—, el libro revelaba, según confesó su autor y resulta claramente perceptible en sus páginas, «un influjo freudiano muy de moda en 1927» (1980). Por su parte, Guillermo de Torre no solo reflexionó sobre la obra kafkiana en distintos momentos de su vida, sino que participó en la fundación de la editorial argentina Losada, donde fue director de las colecciones en las que aparecieron *La metamorfosis* (1938) —La Pajarita de Papel— y *El proceso* (1939) —Las Grandes Novelas de Nuestra Época—. Si en su influyente monografía *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) —escrita antes de la publicación de los primeros textos de Kafka en España— el autor praguense no era mencionado, De Torre incluyó el ensayo «Kafka y el absurdo verosímil» en la versión ampliada del libro —*Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, Guadarrama, 1965)— y le dedicó un temprano artículo en 1934.

La Gaceta Literaria acogió la segunda reseña de una obra de Kafka en lengua española el 1 de septiembre de 1927, tan solo tres meses después de la aparición de la de Ramón María Tenreiro. Su autor fue Máximo José Kahn, crítico a cargo de la sección «Libros alemanes», que seguiría refiriéndose a Kafka en los años siguientes desde las páginas no solo de *La Gaceta Literaria*, sino también de las publicaciones de Nicolás María de Urgoiti *El Sol*, *Crisol* y *Luz*. Nacido en Fráncfort del Meno en 1897, Kahn llegó a

España en 1921, donde manifestó interés por el judaísmo (religión que profesaba), se encargó de la difusión de la cultura alemana, ejerció labores de traductor y entabló amistad, entre otros intelectuales, con Ortega y Gasset, de cuya *Revista de Occidente* fue también colaborador. En palabras del investigador de su figura y de su obra Mario Martín Gijón, «su labor de intermediario entre las culturas de España y de la República de Weimar resulta destacadísima» (2012: 17). Además, hay constancia de que poseía libros de Kafka: en el fondo «Máximo José Kahn» de la Biblioteca de Castilla-La Mancha se encuentran los cuatro volúmenes de las obras completas (*Gesammelte Schriften*) publicados por la editorial Schocken en Berlín en 1935.

Con una lectura en clave religiosa, deudora del epílogo que Max Brod adjuntó a *El castillo*, Kahn mostró una mayor comprensión que Tenreiro hacia el valor literario de Kafka y se atrevió a pronosticar: «*El Castillo* pertenecerá a las obras eternas de la literatura» (1927a: 4).⁵⁵ El crítico alemán dedicó buena parte de su artículo a comentar el hecho de que el escritor contemporáneo, a diferencia del de épocas pasadas, suele tener una ocupación para ganarse la vida y trata de alejar su mundo literario de su experiencia laboral. Kafka, en cambio, no distinguía los días «de tiendas abiertas o cerradas», juzgó Kahn partiendo de la información parcial disponible que Brod había aportado hasta el momento, por lo que desconocía la animadversión que el escritor sentía hacia su puesto de trabajo y llegó a afirmar: «El instituto de seguros para obreros figura como una hora de su vida, de su vida de poeta. No veía en ella lo feo; entendía lo banal-divino como divino, sin que se perdiese lo banal. Descubre que el cielo semeja a la tierra».

Siguiendo a Brod, Kahn entendía *El Proceso* y *El Castillo* —escritos con una inicial mayúscula que invita a la abstracción— como «las dos formas de apariencia de la divinidad (en el sentido de la Cábala): Juicio y Perdón». La imagen central de cada una de las novelas constituiría la expresión terrenal de una autoridad celestial, invisible, que opera a través de una «escandalosa» burocracia, mientras el pueblo de *El castillo* no sería sino «el guiar divino del destino humano». Ya sin citarlo, Kahn se refería a Brod cuando afirmaba que muchos llaman a *El castillo* «un *Fausto*». A juicio de Kahn, en las

⁵⁵ Todas las citas de la reseña proceden de Kahn (1927a: 4).

obras de Goethe y de Kafka se muestra la lucha por la redención, por una meta que es en el primer caso, el camino y en el segundo, el final del camino. Brod, por su parte, encontraba la gran diferencia entre ambas creaciones en que mientras Fausto aspiraba a acceder a los últimos objetivos y descubrimientos de la humanidad, K. se conformaría con ver cubiertas las necesidades vitales más básicas: el arraigo por medio de una profesión y un hogar, la integración en una comunidad (Brod, 1996: 347-348).⁵⁶

Otro aspecto tratado por Brod y retomado por Kahn es la cuestión del carácter inacabado de las novelas kafkianas. Si Brod advertía que su conclusión externa no es necesaria una vez establecido firmemente su planteamiento, Kahn reparaba en la inconclusión como una propiedad de la novelística kafkiana: «como es el sentido de la obra presentar lo quizás acabado como inacabado, figura lo inacabado solamente como rasgo en la fisonomía de su obra».⁵⁷ También citaba Kahn el carácter utilitario que tienen para K. sus vínculos con el género femenino: «busca la amistad de las mujeres (que tienen relaciones con el castillo...) para poder quedar [sic] en el pueblo», aspecto más elaborado por Brod, que curiosamente considera un apoyo a su lectura religiosa.

Por último, Kahn esbozaba el espinoso asunto del simbolismo en Kafka: «A pesar de que *El Castillo* es una obra simbólica, no hay en él simbolismo». En cierto modo, subrayaba la misma distancia entre el detallismo y la claridad de estilo, de un lado, y el símbolo ideal, de otro, que desconcertaba a Tenreiro:

El idioma esmerado de Kafka, idioma de abogado de la Roma antigua, se dedica a un solitario objeto. La parte terminada de la obra alcanza 500 páginas. En esta extensidad [sic] se basa la fuerza simbólica del libro. Es la minuciosidad del espejo que, mostrando el objeto en cada posición, de cada lado, completo, muestra su símbolo. (Kahn, 1927a: 4).

⁵⁶ En una línea similar se sitúan las palabras de Borges referidas al tipo de hombre que retrata Kafka en su obra, el *homo domesticus*, «ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel» (1965: 11). Y Milan Kundera (1987: 125) puntualizaría que K. no ansiaba ser aceptado por una comunidad, sino por una institución.

⁵⁷ Borges adoptaría sarcásticamente una perspectiva similar en su prólogo a *La metamorfosis* de Losada de 1938, al referirse a la infinitud de las novelas kafkianas: «Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. [...] Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno» (1965: 11). A este tipo de alusiones irónicas a Kafka por parte de Borges me referí en «Una letrina sagrada llamada Qaphqa. (El humor en la recepción borgiana de Franz Kafka)», *Eclipse: Revista Literaria Universitaria*, Zaragoza, n.º 6, 2006, pp. 51-63.

En el mismo número de *La Gaceta Literaria* volvía Kahn sobre Kafka en su *postal alemana* dedicada al escritor suizo Jakob Schaffner, que pocos años después se convertiría en vocero del nacionalsocialismo. Al hilo de la relación de la narrativa de Schaffner con la de Adalbert Stifter, maestro de la figura del *Wanderer*, típica del romanticismo alemán y antecedente del *flâneur*, comentaba Kahn:

Stifter ha sido el autor predilecto de Franz Kafka, del —como le llama Hermann Hesse— secreto maestro y rey del idioma alemán. El silencio, la santa precisión en la obra de Kafka, armonizan con la manera de trabajar sensitiva y minuciosa de Stifter. Pero la transformación del extraño ser de Stifter en Kafka se ha logrado por completo; está cubierto como por el lienzo de la pintura. (Kahn, 1927b: 5).

Insistía, pues, Kahn en la precisión idiomática de Kafka, además de señalar a Schaffner como más abiertamente continuador de la línea de Stifter que el autor de *El castillo*.

Algunos meses después, en mayo de 1928, *La Gaceta Literaria* dedicó un monográfico a una exposición de libros alemanes celebrada en el Retiro de Madrid, en cuya organización participó Giménez Caballero. Máximo José Kahn intervino en el número especial, titulado *Ante una exposición: el libro alemán en España*, con el artículo «El libro alemán contemporáneo». En él observaba que la vertiente de la producción intelectual germánica más conocida por el público español era la filosófica, mientras que la presencia literaria alemana, concentrada en la *Revista de Occidente* y su editorial, se reducía prácticamente a algunas obras aisladas de Gerhart Hauptmann, Leonhard Frank y los hermanos Thomas y Heinrich Mann. Y continuaba:

En cambio, ha sido reconocido en España plenamente el genio de Franz Kafka. «Un artista del hambre» y *La metamorfosis* aparecieron en la *Revista de Occidente*. Sus novelas *Das Schloss (El Castillo)* y *Der Prozess (El Proceso)*, sin ser traducidas, se leen aquí mucho. Existe gran interés por conocer su última obra, *Amerika*. (Kahn, 1928: 2).

Sorprende el juicio del pleno reconocimiento de Kafka en España, cuando sus novelas todavía no habían sido vertidas ya no al castellano, sino tampoco al francés, al inglés ni al italiano.⁵⁸ Por tanto, quienes las leían tenían que hacerlo en alemán. Parece, pues, un tanto exagerado el aserto de Kahn —«sin ser traducidas, se leen aquí

⁵⁸ Las traducciones inglesas datan de 1930 (*The Castle*), 1937 (*The Trial*) y 1938 (*America*), y las francesas, de 1933 (*Le Procès*), 1938 (*Le Château*) y 1946 (*L'Amérique*). *Il processo* italiano apareció en 1933, mientras *Il castello* no vería la luz hasta finales de los años cuarenta (1948), después de la publicación de *America* (1945).

mucho»—, si bien puede ser un indicio del prestigio que el nombre de Kafka había comenzado a adquirir gracias a la *Revista de Occidente*. El romanista Hellmuth Petriconi comentaba en el mismo número de *La Gaceta Literaria*, en un texto dedicado a «La nueva literatura alemana», que Franz Kafka era «ya conocido» del público español y que, como Musil, no había logrado destacarse con el relieve que justamente le correspondía (1928: 3).

El mismo año 1928, Giménez Caballero realizó una gira cultural por Europa. En uno de sus artículos dedicados en *La Gaceta Literaria* a la «etapa alemana» de su viaje, repasaba lo que había sido el expresionismo, movimiento que consideraba ya concluido y que, a su juicio, había contado con rasgos propios junto a otros compartidos con otros ámbitos europeos, como sería, a su entender, el caso del «psicologismo» cultivado por Kafka, Proust y Joyce (1928: 7).

Por lo demás, en aquella época el nombre de Kafka aparecía en ocasiones al reproducir las revistas españolas el índice de contenidos de algunas publicaciones extranjeras. Así, en 1928 se anunciaron en la sección «Memento de revistas» de la *Revista de Occidente* dos traducciones de Kafka en el extranjero. En noviembre (n.º 65, p. 255), se dio noticia de la aparición en el octavo número de la revista milanesa *Il Convegno* del artículo de Silvio Benco «Franz Kafka», texto de presentación de algunas prosas de *Ein Landarzt* traducidas por Giuseppe Menassé. Y en marzo (n.º 57, p. 438), se había informado de la publicación de *La Métamorphose* en *La Nouvelle Revue Française*, primera traducción francesa de Kafka, dada a conocer por la revista gala entre enero y marzo de 1928. La sevillana revista mensual *Mediodía* había incluido ya en febrero a Kafka entre los autores del número 174 de *La Nouvelle Revue Française*.

También el diario *El Sol*, fundado por Nicolás María de Urgoiti, difundió alguna noticia sobre Kafka en aquellos años. El 23 de octubre de 1929, aludía en su segunda página al artículo «Über Franz Kafka» ('Acerca de Franz Kafka'), recogido en la revista berlinesa *Die Literarische Welt* y firmado por Willy Haas, director de la publicación y conocido de Kafka. Un año más tarde, Máximo José Kahn comentaba, también en *El Sol*, la aparición del «tomo de ensayos espléndidos» de Haas titulado *Gestalten der Zeit*, cuya línea «conduce desde Franz Kafka hasta Ludendorff» (1930: 2). En *Crisol* —segundo periódico fundado por Urgoiti— informaría el mismo Kahn del manifiesto firmado en

1931 por algunos intelectuales europeos, a instancias de Max Brod, con la intención de promover la publicación de las obras completas de Kafka:

André Gide, Thomas Mann y cuatro literatos más,⁵⁹ han publicado un llamamiento para despertar el interés del público culto sobre las obras póstumas de Franz Kafka, quizá el más genial y el más misterioso autor de la última generación. Es conocido en España por traducciones de sus cuentos, publicados en la *Revista de Occidente*. (Kahn, 1931a: 4).

En *Crisol* apareció también, pocos meses después, la segunda reseña de Kahn dedicada a un libro de Kafka, en este caso, a *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (*Durante la construcción de la Muralla China*), conjunto de textos reunidos por Max Brod y publicados el mismo año 1931 por la editorial Kiepenheuer, ubicada entonces en Berlín. Bajo el título «La herencia de Kafka», Kahn consideraba el volumen, curiosamente, un libro ensayístico que incluía una serie de «tratados sutilísimos», además del conjunto de aforismos y «observaciones» que Brod tituló *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero* (*Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*). Esta confusión receptiva entre narrativa y ensayo pone sobre la pista del papel de Kafka en la mezcla de géneros que también cultivó y difundió Jorge Luis Borges. Kahn insiste en el carácter simbólico de la literatura kafkiana, en este caso, del tema de la muralla, «digno para ser elevado por un Kafka al rango de símbolo. La muralla, que, en vez de amparar, cautiva; en vez de fortalecer, oprime. En este ensayo se declara en toda su integridad el dualismo sobrehumano, que, si fuese comprendido por la Humanidad, otorgaría equilibrio a nuestro caos» (1931b: 2).

Por otra parte, resultan reveladoras, a la luz de la historia posterior de la recepción internacional de Kafka, las líneas en las que el crítico describe su situación receptiva en aquel momento, cuando el escritor era admirado por múltiples individuos aislados, pero no se dejaba adscribir a corrientes enteras de pensamiento:

Respecto a Kafka, se dijo lo mismo que se pronosticó hace un siglo refiriéndose a Stendhal: que se necesitaría cien años para comprenderle. Yo no creo eso. Kafka, el orbe espiritual de Kafka, se mece en medio de la creación sin estar ligado de algún modo: el pensar de Kafka no tienta ninguna apariencia determinada; ni tendencia, ni nación, ni dogma, ni ambiente lo apoya: intangible como el móvil de la creación, quizá uno con él,

⁵⁹ Se trataba del propio Brod, Franz Werfel, Hermann Hesse y Heinrich Mann, además del filósofo Martin Buber.

no es capaz ni el espacio ridículo de un siglo de arrancarle de la incomprendibilidad hacia lo incomprendible.

Ahora bien: siempre hubo amigos de Kafka que no mintieron al declarar: le entendemos; y siempre los habrá. A eso voy: lo que escribió Kafka no es para lectores, sino para el lector. Esparcidos entre la muchedumbre roma viven los amantes apasionados de la mente de Kafka; son muchos, pero no se cierran a un cuerpo compacto; son muchos, pero forman solo una red, fina como la tela de araña. Ahora: esa tela de araña cubre nuestro esferoide... (Kahn, 1931b: 2).

Como es sabido, a lo largo de las décadas siguientes diversas tendencias y dogmas sí se esforzaron, en vano, por arrancar a la obra de Kafka de esa «incomprendibilidad».

En otra ocasión, con motivo de su comentario de la comedia de Victor Wittner *Ein Herr Herbst*, Kahn se referiría en el periódico madrileño *Luz* —sucesor de *Crisol*— al ambiente de «misticismo burocrático» iniciado por «el infortunado Franz Kafka» y realizado por Wittner (1933: 10). También apareció en *Luz*, dentro de la sección «Correo literario» de Guillermo de Torre, el artículo «Conmemoración del extraño Franz Kafka» (27 de julio de 1934), que incluía una fotografía y trataba varios aspectos relevantes, pese a lo que no se recoge en la bibliografía sobre la recepción hispánica de Kafka existente hasta el momento. Siguiendo el tópico del Kafka enigmático y de «posteridad involuntaria», De Torre daba breve noticia de la celebración del décimo aniversario de la muerte de Kafka en Centroeuropa y Norteamérica. Citaba en concreto el homenaje, coordinado por el portorriqueño Ángel Flores, que le dedicó su revista *The Literary World* («Homage to Franz Kafka», Nueva York, 3 de julio de 1934), número para el que Flores había propuesto a De Torre una colaboración que no se llegó a consumir (Ródenas, 2016: 5-6).

De Torre se refiere, pues, muy tempranamente, a la reciente bibliografía internacional sobre Kafka, aludiendo —entre otros asuntos— a la plasticidad descriptiva atravesada de metafísica de su prosa, analizada por el francés Félix Bertaux. Pero, ante todo, el crítico español llamaba la atención sobre la peculiaridad de lo fantástico cotidiano en la obra kafkiana, frente a la tradición fantástica de origen romántico, antes de que Borges comenzase a publicar sus ensayos sobre el tema: «La singularidad de su arte estriba en cómo sabe hallar las raíces de lo fantástico en lo más trivial y cotidiano. En cómo llega a aclimatar y naturalizar lo irreal en el fondo de la más compacta y menuda realidad» (1934: 9). Las paradójicas conexiones entre lo cotidiano y lo fantástico emparentan su técnica narrativa con el mecanismo de los sueños, según ocurre en *El*

proceso: «Todo lo que sucede, aunque no deje de ser usual y sencillo, va cobrando un aire extrañísimo, que llega a producir en el lector el efecto de una pesadilla» (1934: 9). Kafka estaba dotado de «aquella suerte de imaginación que no es inventiva episódica ni alarde de trucos, sino que se concreta en intuiciones pasmosas de un mundo sonambúlico o supernatural, a mitad del camino entre la poesía y el misterio» (1934: 8). Este onirismo, esta apariencia absurda de la literatura kafkiana que De Torre llama «desrazonamiento» e «ilogismo», es, a su juicio, una expresión anticipada del surrealismo, al que, sin embargo, Kafka supera: «¿dónde quedan al lado de libros como *El Proceso* las hojas descosidas de *Nadja*, con ser esta la flor del superrealismo?» (1934: 9). Así pues, De Torre introdujo muy pronto en España la lectura surrealista de Kafka, sin por ello perder la perspectiva del valor de Kafka por encima de la moda francesa ni olvidar el parentesco de esta corriente y del propio Kafka con el expresionismo. Además, proponía recuperar *La metamorfosis*, «cuya traducción castellana debemos hacer años a la *Revista de Occidente*, y que esta misma editorial o alguna otra debiera recoger en volumen» (1934: 9), como efectivamente ocurriría más de un decenio después, en 1945. Antes, en 1938, el primer número de la colección La Pajarita de Papel de la editorial argentina Losada, dirigida por De Torre, reunió en el libro *La metamorfosis* las tres narraciones de Kafka publicadas en España, junto a otras prosas kafkianas traducidas por Jorge Luis Borges.

También apuntaba De Torre la importancia que tenía para la difusión de las novelas de Kafka —que entonces comenzaban a llegar «a núcleos más vastos y de todos los países»— su traducción emprendida por Alexandre Vialatte para las ediciones de *La Nouvelle Revue Française*. La editorial derivada de la prestigiosa revista cultural francesa, que adquirió el nombre del editor Gallimard, había publicado *Le Procès* en 1933, varios años antes de la edición argentina de la editorial Losada, de 1939. Desde Madrid, la próxima publicación de la versión gala había sido anunciada en el periódico *Luz* el 12 de abril de 1932 (p. 6). Por otro lado, el *Almanaque Literario* del año 1935, editado por el propio De Torre junto con Miguel Pérez Ferrero y Ernesto Salazar y Chapela, saludaba dentro de «El año literario en el extranjero» —en referencia a 1934, con un año de retraso— la incorporación al catálogo de la editorial de *La Nouvelle Revue*

Française de dos «admirables escritores», cuyo pesimismo había saboreado Francia: Faulkner y Kafka (Parrot, 1935: 230-231).

Por su parte, *Le Château* (Gallimard, 1938) antecedió en más de un decenio a la edición argentina de *El castillo* (Emecé, 1949), mientras que las traducciones de *Amerika* aparecieron en ambos casos ya en los años cuarenta: *América*, en 1943 y *L'Amérique*, en 1946. Por tanto, Francia sería la principal vía de entrada de las novelas extensas de Kafka en España durante buena parte de la década del treinta. La circulación de las versiones francesas permitió que el público capaz de leer la obra de Kafka fuese ampliándose, si bien siempre, por supuesto, limitado a unas elites cultas. Además, los acercamientos franceses a la literatura kafkiana, tanto desde perspectivas surrealistas como, sobre todo, desde enfoques existencialistas, tuvieron repercusión en España. Esta deuda de la recepción hispánica de Kafka con las traducciones e interpretaciones galas ha sido puesta de relieve reiteradamente en la bibliografía específica sobre el tema (Caeiro, 1979; Fernández Huéscar, 1990; Calvo Carilla, 2005a).

Ante la lectura de *Le Procès* reaccionaría Ricardo Gullón, que había residido en Francia y cuyo madrugador interés por Kafka se mantendría a lo largo de las décadas. En 1934 publicó un artículo revelador en la revista albaceteña *Ágora*, titulado «Presencia de espíritu». Destacaba allí varios aspectos fundamentales de los textos kafkianos: el efecto que producen en el receptor («Al finalizar la lectura de una obra de Kafka, la impresión del lector es que viene de un mundo extraño en el que todo le es ajeno»), su comicidad («¡Cómo reiría Nietzsche leyendo *El proceso* de Franz Kafka!») y su carácter ilimitado y espiritual, a la vez que lúdico:

Hay alguien que sabe dónde se encuentra ese juez misterioso, y el cómo de este proceso, y de su final, que es no tenerlo nunca. Ese alguien es Kafka: tiene el secreto, encontró la clave precisa para descifrar este lenguaje extraño buscando en el trasmundo la risa del muerto y el suspiro de nadie. Por eso su tono burlón, distanciado, ligero, como de hombre que está viendo los afanes estériles de otro que imagina salidas a un laberinto hermético. Y por algo más: por ser profundamente espiritual sabe lo que el espíritu es en última instancia, un juego, un sutil y maravilloso juego que como un trompo gira sobre sí mismo, que salta y sobresalta sin quebrar las reglas del arte.

La obra resulta, pues, en un sentido, ilimitada por imaginativa y por poética. (Gullón, 1934: 19-20).

Gullón puso tempranamente el acento sobre el humor de Kafka y vinculó su literatura, antes que Borges, con el concepto del laberinto. Por otra parte, destacó la

predominancia en las narraciones kafkianas del espíritu, lo instintivo y lo intuitivo por encima del intelecto; se trata, pues, de «obras de espíritu»:

Obras de espíritu serían aquellas en que los periodos van de tal manera enlazados que no es posible alcancen valor si no es al extremo, con relación a algo que aparece como objeto total desde antes de escribir la primera línea; no quiere decir esto que no tengan valor en sí, ni que los vocablos no estén cuidadosamente elegidos, pues que en toda obra importante han de estarlo, sino que lo que importa en definitiva es el tono último, que no es en ellos donde carga el acento sino en el soplo vital que los anima, no tanto por lo que se dice como por lo que se insinúa. ¿Método? No lo hay, puesto que la intuición no tiene esta categoría: con ella basta. Tras de este género de obras se adivina un hombre completo y no solo una cabeza. Leyendo *El proceso* conocemos a Kafka, a su humor jubiloso, exigente para sí mismo, contemplando el mundo con un ojo divertido de aviador, alegre del camino por recorrer, espiritual porque hombre de instinto y de esperanza. (Gullón, 1934: 20-21).

Ese «objeto total» al que remite la obra kafkiana, el «tono último» o «soplo vital» que la anima, aquello que «se insinúa» en lugar de explicitarse se corresponde, en cierto sentido, con el «fundamento ideal» del que hablara Ramón María Tenreiro, o el «solitario objeto» mostrado por Kafka al que se refería Máximo José Kahn. A juicio de Gullón, este concepto es lo que —sin desdeñar los valores literarios— aporta su auténtica dimensión a la literatura de Kafka, en la que percibe, todavía, un aire de esperanza.

Nos acercamos, finalmente, a los momentos previos a la Guerra Civil. En abril de 1936, una reseña aparecida en el diario *El Sol* subrayaba ciertas semejanzas entre *La metamorfosis* y el libro *El hombre que no tuvo ángel de la guarda*, del turolense Antonio Cano (J. S.: 1936). El mismo diario publicó, poco después, un «Homenaje a Freud» elaborado por Guillermo de Torre, en cuya segunda parte —titulada «Psicoanálisis y creación artística»— volvía el crítico a enlazar el aspecto onírico de la prosa kafkiana con el surrealismo, además de relacionarlo con el psicoanálisis. Siguiendo a Freud, vinculaba los sueños y la creación literaria, y afirmaba: «Con excepción de Franz Kafka, no estudiado tampoco que yo sepa hasta la fecha por ningún psicoanalista, ignoro ningún otro escritor que, como Breton, haya sabido encontrar lo fantástico en un mundo real de contornos tan alucinantes y precisos al mismo tiempo» (1936a: 2).

Concluía así la primera fase de la recepción de Kafka en España, que se interrumpió —hasta donde tenemos noticia— durante la contienda bélica. En algo más de una década, se habían traducido varias narraciones de Kafka, incluida *La*

metamorfosis, Kafka fue el tema central de un puñado de artículos y su nombre se mencionaba ocasionalmente tanto en revistas culturales y literarias como en la prensa generalista. Tuvieron cierta resonancia, desde el extranjero, la publicación póstuma de las novelas y de prosas breves por parte de Max Brod y la edición francesa de *Le Procès* en 1933. Teniendo en cuenta que fueron las narraciones extensas las que impulsaron la fama de Kafka, si la aparición de «Un fraticidi», *La metamorfosis*, «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio» en España fue extraordinariamente temprana en el contexto internacional, el hecho de no haberse editado ninguna novela de Kafka en español a mediados de los años treinta suponía un cierto estancamiento con respecto a lo que estaba ocurriendo en otros ámbitos lingüísticos: *The Castle* había aparecido en 1930 y *Der Prozess* se tradujo tanto al francés como al italiano en 1933.

Con todo, el prestigio de la *Revista de Occidente* y de *La Gaceta Literaria* permite suponer que el nombre de Kafka comenzaba a resultar familiar entre la intelectualidad española de los años veinte y treinta. Junto a las publicaciones de Ortega y Gasset y Giménez Caballero, otros órganos de difusión de Kafka fueron los periódicos fundados por Nicolás María de Urgoiti (*El Sol*, *Crisol* y *Luz*) y, fuera de Madrid, las revistas *La Mà Trencada* y *Ágora*. Un número, pues, limitado, como también lo fue el de las personalidades que concentraron la atención a Kafka, todas ellas con miras al exterior: Ramón María Tenreiro, Máximo José Kahn, Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre y Ricardo Gullón. Estos nombres protagonizaron la primera recepción crítica de Kafka en España, atenta a algunas características de su narrativa que acabarían siendo recurrentes en la bibliografía internacional, como sus rasgos oníricos y enigmáticos, causados por un peculiar simbolismo de difícil traducción, en contraste con el detallismo descriptivo y la precisión idiomática; o la condición inacabada e ilimitada de las novelas, como consecuencia inevitable de su formación interrumpida (Tenreiro) o como propiedad estructural (Kahn, Gullón). Sin apenas datos biográficos sobre Kafka —salvo alguna alusión puntual a la voluntad de destruir su obra y a su profesión—, las primeras aproximaciones críticas a Kafka desde España partieron de la perplejidad inicial de Tenreiro y de la lectura religiosa de Máximo José Kahn, para posteriormente realizar apreciaciones tempranas sobre aspectos como las conexiones de Kafka con el psicoanálisis, el surrealismo y el expresionismo (De Torre), la peculiaridad de su

tratamiento cotidiano de lo fantástico (De Torre) o la importancia del humor en su obra (Gullón). Pero este prometedor panorama quedó interrumpido: muy pronto la experiencia de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial iba a mostrar que, frente a la opinión de Tenreiro, la vida podía llegar a ser ciertamente tan turbia, cruel y bochornosa como la había imaginado Kafka. Nació, así, una nueva concepción de lo kafkiano, que conviviría con otras lecturas: la del Kafka existencial.

2. 3. MIENTRAS EL MUNDO HABLABA DE KAFKA: LA RECEPCIÓN DE KAFKA EN ESPAÑA DURANTE EL FRANQUISMO (1940-1965)

Años cuarenta: del Kafka fantástico al Kafka existencial

Sorprende la publicación del primer libro de Kafka en España durante los inicios del régimen franquista, en 1945, cuando cobraban fuerza en el Occidente postbélico las lecturas políticas de la literatura kafkiana, significativamente repudiada por todo tipo de totalitarismos. Si el régimen nazi había prohibido la publicación de sus escritos, el semanario comunista francés *Action* lanzó una encuesta en torno a la pregunta «¿Hay que quemar a Kafka?», ante la cual denunciaba el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen en 1947: «El arte de Kafka, como cualquier otra expresión artística elevada, no puede ofender sino a quienes pretenden rebajar la dignidad humana y someterla a una u otra tiranía» (2013: 174). En palabras de Oscar Caeiro, «la obra de Kafka ha sido siempre sospechosa e indeseable a los que imponen las soluciones violentas, a los que pasan por encima de la pequeña pero sagrada libertad del individuo humano» (2003: 16).

Con todo, algunos factores permiten explicar la aparente paradoja. El libro no era más que la reunión por parte de la editorial de la *Revista de Occidente* de los tres textos que había sacado a la luz previamente —*La metamorfosis*, «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio»—, bajo el título general del primero. Únicamente se reeditaron, pues, las narraciones de Kafka publicadas con anterioridad y no se llegó a traducir *El proceso*, novela clave que permitió que oprimidos por diversos sistemas de

organización del Estado en distintos lugares del mundo se sintieran identificados con Josef K. Además, la posible carga crítica se diluía con la inclusión del libro en la colección *Novelas Extrañas*, gesto que lo adscribía a la literatura fantástica, caracterizada por su condición ficcional e irreal y su predominante propósito de evasión.

Esta categorización de lo kafkiano dentro de los géneros fantásticos llevaba algunos años promoviéndose desde el otro lado del Atlántico, donde Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares habían incluido prosas de Kafka en su *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940). En España, la misma lectura puede inferirse de las reflexiones de Augusto Cagigal en torno a «La novela y sus problemas», recogidas en el semanario barcelonés *Destino* en diciembre de 1943. Según el diagnóstico de Cagigal, la novela contemporánea solo interesa si crea ya no un ambiente, sino un mundo, «y un mundo que, por su geología poética, nada tiene que ver con la realidad, aunque sus personajes anden por las calles de la Tierra». Ejemplificando esta tendencia, afirmaba: «Dostoievski, Joyce, Kafka, están en un orden mágico, a tientas siempre con la verdad *no real*, esto es, poética, con los fantasmas y las sombras de un orbe fabuloso que no imita a nada. Gente, en fin, sin *patrón* novelesco, sin esa ortodoxia que, según André Gide, sea del tipo que sea, es perjudicial a la obra de arte» (Cagigal, 1943: 10). Situaba Cagigal así, en cierto modo, a Kafka —junto a los otros grandes renovadores de la narrativa europea— en el ámbito mágico-fantástico reivindicado por la línea borgiana de las lecturas hispanoamericanas de Kafka.

La metamorfosis salió de la Imprenta de la Viuda de Galo Sáez dentro de la colección *Novelas Extrañas* el 16 de febrero de 1945. Frente a la petición del propio Kafka a su editor Kurt Wolff de que el insecto no apareciese en portada,⁶⁰ ocupa la de

⁶⁰ Este deseo fue expresado por Kafka en una carta fechada en octubre de 1915:

Recientemente me comunicaba Vd. que Ottomar Starke dibujará una portada para la *Verwandlung*. Esto me ha producido un pequeño sobresalto [...]. Pues se me ha ocurrido, dado que Starke en efecto ilustra las obras, que tal vez podría querer dibujar el insecto en cuestión. ¡Eso de ninguna manera, por favor! No pretendo coartar su libertad de expresión sino que se lo pido desde mi condición de —obviamente— mejor conocedor de la historia. El insecto en sí no puede ser dibujado. Ahora bien, ni siquiera puede mostrarse desde cierta distancia. [...] Si yo mismo tuviera oportunidad de hacer alguna sugerencia para una ilustración, escogería escenas como, por ejemplo, los padres y el procurador ante la puerta cerrada o, mejor aún, lo padres y la hermana en la estancia iluminada mientras se ve la puerta abierta que da al cuarto vecino, completamente a oscuras. (Kafka en Wolff, 2010: 172-173).

esta edición la fotografía de una araña. El error al determinar el género del animal —que el texto nunca concreta y que el escritor y entomólogo Vladimir Nabokov identificó como un escarabajo— sería reiterado por algunos críticos incluso mucho tiempo después y se repite en la semblanza del autor que aparece en una de las guardas anteriores del libro:

Nace en Praga en 1883 y muere, tuberculoso, en Viena en 1924. Su vida, agria, desolada y difícil, se ha reflejado en su obra, que es una grande y genial pesadilla. Contrasta el éxito actual de este autor con la falta de acogida que tuvo en vida, consiguiendo publicar tan solo unos pocos cuentos que pasaron desapercibidos. Si sus escritos, hoy día traducidos a todos los idiomas, han llegado a nosotros, se debe a la cariñosa deslealtad de un amigo que no fue capaz de destruir los manuscritos como Kafka le pedía al morir. Autor de *El Castillo* y de *El Proceso* —que preparamos también para esta colección— imagina en *La metamorfosis* un ambiente ciertamente *extraño*, donde un pobre corredor de comercio se despierta transformado en araña. La rara fantasía de Kafka, según algunos cargada de alegoría, producirá en el lector un auténtico estremecimiento.

El redactor de estas líneas refuerza el concepto fantástico de la obra, al describirla como una extraña pesadilla que estremece al lector, si bien apunta la existencia de lecturas alegóricas. Por otro lado, el texto destaca el éxito internacional de que por aquel entonces gozaba Kafka, en contraste con la discreta acogida en vida de las narraciones que llegó a publicar y de su petición de destruir sus manuscritos. A efectos de la recepción española de Kafka, es muy interesante el dato de que la editorial de la *Revista de Occidente* preparaba asimismo la edición de *El proceso* y *El castillo* para la misma colección, proyectos que desgraciadamente nunca se materializaron, de modo que el lector español siguió accediendo durante otras dos décadas a las novelas extensas de Kafka por medio de las ediciones argentinas y francesas.

Aunque la edición de *La metamorfosis* especificaba los años durante los que transcurrió la vida del autor, no se tenían noticias sobre su contexto biográfico ni literario. Y es que la literatura extranjera se recibía en la España de los años cuarenta de un modo descontextualizado, como evocaba una década más tarde Gonzalo Torrente Ballester:

España recae en uno de sus frecuentes periodos de receptividad que, en muchos aspectos, adolece [...] de improvisación, porque las promociones jóvenes que han participado en la Guerra, pero que no han pasado por la Universidad, carecen, por jóvenes y por insuficientemente cultivadas, de criterio selectivo y valorativo. La cultura europea posterior a 1936, así como la americana, entran, no encauzadas, sino en

balumba. Como lo que llega es *distinto* de lo que hay aquí, se recibe en su conjunto, sin la mínima preocupación ordenadora y jerárquica, ni siquiera cronológica. Todo aparece como actual, la serie de *Les chemins de la liberté* lo mismo que *Ulysse*, el primer Faulkner y el último, Virginia Woolf y Kafka. (Torrente, 1956: 442-443).

El escritor Pío Baroja dejó testimonio de haber leído *La metamorfosis* en el séptimo volumen de sus memorias *Desde la última vuelta del camino*, titulado *Bagatelas de otoño* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1949). Citaba el nombre de Kafka entre los novelistas contemporáneos que había leído durante aquella época (1949: 207) y, algo más adelante, le dedicaba un texto específico, dialogado y titulado «Kafka», dentro de la sección «Conversaciones en París en el año 39». Allí decía de su obra: «creo que leí algo en la *Revista de Occidente*: una novela en que un hombre cree que se convierte en una araña» (1949: 209). Pese a la ubicación temporal en 1939, la referencia a la araña indica que Baroja tenía en mente la versión en forma de libro de 1945. Sin embargo, se situaba en una línea de lectura de Kafka enmarcada en el psicoanálisis y el surrealismo, más propia de los años treinta. Y lo hacía desde su habitual posición provocadora y políticamente incorrecta:

—¿Ha leído usted algo de Kafka?

—Sí, algo he leído. Primeramente, creo que leí algo en la *Revista de Occidente*: una novela en que un hombre cree que se convierte en una araña.

—¿Y qué le parece a usted?

—Me parece un Dostoievski muy en pequeño. Es un representante de la histeria⁶¹ judía. No va, como Dostoievski, a las grandes locuras humanas por atracción espontánea, sino por el psicoanálisis, dirigido por mistificaciones de Freud y de los surrealistas.

Kafka debía de ser un judío enfermo, tuberculoso, exaltado: un visionario. Tuvo, al parecer, el entusiasmo místico de pensar en la sinagoga, y después creyó como en un artículo de fe en el psicoanálisis, invención de otro judío, Freud, y mezcló esto con el surrealismo, superrealismo o como se llame.

Se ve que los judíos, con un sentido comercial, lo mismo explotan la voluntad que la neurastenia. La sinagoga sirve para todo: para la salvación y para hacer nuevos negocios; es la Bolsa de la historia del judío.

Kafka parece que acepta con entusiasmo dos teorías modernas: una, completamente judía, el psicoanálisis de Freud, y la otra, a medias, el superrealismo.

⁶¹ En la edición exenta de *Bagatelas de otoño* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1949), en lugar del sintagma «histeria judía» se imprimió «historia judía». Confirman que se trata de una errata la siguiente alusión, pocas páginas posterior: «En Max Jacob se nota también la histeria judía» (1949: 213), así como la edición de la obra dentro del séptimo tomo de las obras completas de Baroja (*Obras completas*, tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 1312) y sus sucesivas reediciones.

Llevado por estas corrientes, en parte falsas, y por su carácter de hombre débil y neurótico, se trastorna por completo, y sus obras son interesantes como fruto patológico del tiempo. (Baroja, 1949: 209-211).

Continuaba Baroja achacando a la persecución europea del judío su conversión en un tipo exaltado e intransigente, que puede ser un buen científico —como Einstein—, pero no un gran político, literato o artista, «porque se siente perseguido y tiene que dar una nota estridente y colérica» (1949: 210).

A pesar de la publicación del primer libro español con escritos de Kafka en 1945, no era fácil acceder a la literatura kafkiana durante el primer franquismo. Así lo ponen de manifiesto testimonios como el del crítico teatral de origen murciano Ricardo Doménech (1938-2010), quien recordaba a finales de la década del cincuenta que cuando «era un lampiño estudiante de bachillerato en una ciudad de provincias» resultaba «fácil leer a Chateaubriand en una biblioteca pública, pero ya no lo era tanto leer a Kafka, a Proust o a Pirandello» (1959: 3). De hecho, como ya hemos señalado, no se volvió a imprimir ningún libro de Kafka en territorio español nada menos que hasta 1966.

En su investigación en torno a la recepción española de Kafka, Eva Fernández Huéscar (1990) definía los años cuarenta como la etapa del aislamiento internacional. La escasez de divisas, la acción de la censura y el pretendido carácter autárquico de la cultura española limitaron la publicación de traducciones (Larraz, 2010: 55-59). Como consecuencia de esta política editorial, las miras de la intelectualidad española tuvieron que volverse hacia Francia y hacia Argentina, dos de los lugares preferentes del exilio español. Para acceder a las obras de Kafka desde España —más allá de *La metamorfosis*— seguía siendo necesario echar mano a las ediciones argentinas y francesas (*vid.* Fernández Huéscar, 1990: 138 y ss.).

Aunque el aparato censor franquista no actuó, aparentemente, de forma directa contra la publicación de libros de Kafka,⁶² sus novelas debían ser leídas únicamente por «lectores de mucha precaución y criterio», según advertía el jesuita guipuzcoano

⁶² Entre otros estudiosos que han tratado el tema, Manuel L. Abellán citó en su ya clásico estudio *Censura y creación literaria en España* (1980) varios autores extranjeros vetados por el régimen, entre los que no nombraba a Kafka. Y Eva Fernández concluyó en su tesis doctoral que «la censura franquista no puso obstáculos a la traducción y edición de las obras de Kafka en nuestro país» (1990: 590).

Antonio Garmendia de Otaola en el primer suplemento, de 1950, a las *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, publicadas un año antes sin mención a Kafka. A su juicio, en *América* —que cita por una edición bonaerense de 1950, es decir, la segunda edición de Emecé, tras la de 1943—, se repite «la manoseada tesis del autor: la importancia de una culpa de la que no se es responsable». Y presentaba *El castillo* como una obra «de grandes pretensiones, pero aburrida, con ideas poco ortodoxas y escenas apasionadas. Para adultos» (1950: 81). Lectura poco recomendable, pues, la de Kafka, lo que por otro lado confirma que sus novelas publicadas en el extranjero eran ya accesibles por aquel entonces en España.

El espacio de las tertulias literarias permitió hablar con menos remilgos sobre la literatura extranjera, incluida la de Kafka. Fernández Huéscar recogió el siguiente testimonio del periodista y narrador filokafkiano José Luis Castillo-Puche, que dedicaría un artículo a Kafka en 1955:

En el año 1945 [...] leí por primera vez a Kafka en *La metamorfosis* que acababa de publicar la editorial de la *Revista de Occidente*. En los años 45, 46, 49, estaba yo entre los miembros del recién creado Instituto de Cultura Hispánica, donde yo estaba encargado de la prensa hispanoamericana, y entonces tuve la oportunidad de leer trabajos sobre Kafka en revistas de América. De los años 49 a 53 compré todos los libros de Kafka que publicó Emecé de Buenos Aires [...]. Estaba por esos años obsesionado con Kafka. Por esto mismo, fui de los primeros escritores que en la tertulia que teníamos en el Café Gijón hablé de Kafka. Recuerdo que otro escritor compañero que estaba también interesado y que tenía un conocimiento bastante grande del escritor checo era Rafael Sánchez Ferlosio, que lo leía vorazmente. Rafael y yo discutíamos a menudo sobre el enigma kafkiano. (Castillo-Puche en Fernández Huéscar, 1990: 159).

También Antonio Buero Vallejo rememoraba aquellos años:

En 1946 pasé de la prisión a la libertad condicional. No tardé mucho en leer, creo recordar que en aquella remota edición de la *Revista de Occidente*, *La metamorfosis*. Mi impresión fue profunda. Por aquellos años los jóvenes escritores hablaban con frecuencia de Kafka; en la desaparecida tertulia del desaparecido Café Lisboa o en el Café Gijón [...]. Comprábamos o nos prestábamos los libros, y así fui leyendo lo principal de su obra. (Buero en Fernández Huéscar, 1990: 160-161).

Pero Kafka no solo era objeto de conversación en las tertulias literarias madrileñas. Por ejemplo, en Santander, poetas y artistas se reunían hacia 1945 en la cervecería La Mundial. Allí, quien «ejercía entonces un cierto magisterio como jefe de filas era Ricardo Gullón, fiscal de 37 años que hablaba al resto de tertulianos de autores

como Faulkner, Kafka o la nueva narrativa inglesa» (González Fuentes, 2005: 141). Tras su citado artículo de 1934, Gullón volvería sobre Kafka en varios de sus ensayos. En un texto dedicado precisamente a Faulkner en los *Cuadernos de Literatura* del Instituto Antonio de Nebrija del CSIC (Gullón, 1947: 270), mostró la relevancia que concedía a Kafka al presentar a ambos novelistas —junto con Joyce— como valerosos exploradores de las posibilidades aún ocultas del género. Centrándose en Kafka, Gullón (1945a y 1945b) redactó en diciembre de 1945, para la sección de «Libros» de *Alerta: Diario de Falange Tradicionalista y de las JONS*, sendas reseñas a las ediciones argentinas de *El proceso* (Losada) y *América* (Emecé). Estas le pudieron haber llegado a través de Guillermo de Torre, quien le mantenía al corriente de las novedades editoriales que iban apareciendo en Buenos Aires (Bravo, 1985: 30).

Aunque presentaba los escritos de Kafka como enigmas que la crítica se empeña en descifrar de un modo habitualmente insatisfactorio, puesto que no llega a «iluminar suficientemente los distintos estratos de que están compuestos» (1945b: 3), Gullón no renunciaba al intento de acceder al propósito que albergaba Kafka con sus creaciones, más allá de «la relación de un suceso raro» (1945b: 3), esto es, de la mera interpretación fantástica. Si *El proceso*, con su abstracto Josef K., nos habla del ser humano en general y su angustiosa búsqueda vana de libertad, *América* —como toda la narrativa de Kafka— muestra a «seres que caminan incansablemente hacia la verdad eterna» (1945b: 4), de un modo intemporal y no realista. Junto a estas claves interpretativas, no evitaba Gullón tratar algunos aspectos formales y técnicos de la literatura kafkiana: el contraste entre la minuciosidad del relato con lo absurdo y arbitrario de los sucesos narrados, la anécdota basada en una situación anómala, la actitud equívoca de unos personajes aparentemente normales y corrientes, condenados a la tragedia, y el carácter no solo inacabado sino también inacabable de las novelas, dada su estructura ilógica y su presentación de mundos incongruentes y aparentemente arbitrarios. En la España de posguerra no queda rastro, pues, de la exaltación del humor y el ludismo kafkianos que firmara Gullón una década atrás y, aunque no desatendió importantes aspectos de la construcción narrativa, las reseñas que dedicó a *El proceso* y *América* en 1945 corresponden, a grandes rasgos, a una veta de lectura existencialista y metafísica.

De hecho, las escasas menciones críticas a Kafka en la España de aquella época pueden clasificarse, en líneas generales, por su posicionamiento con respecto al existencialismo, especialmente durante la segunda mitad de la década del cuarenta. Esta dicotomía —el empleo o no del paradigma existencialista como marco receptivo— se inscribe dentro de una división mayor, con dos grandes modos de aprehensión de lo kafkiano presentes tanto en la América hispánica (*vid.* Yelin, 2010; Martínez y Yelin, 2013) como en el resto del territorio internacional por donde se propagó la fama de Kafka. Por un lado, se daba la percepción, minoritaria durante el *boom* Kafka, de su obra como artefacto puramente literario. Frente a ella, imperó durante mucho tiempo una vía hermenéutica de asimilación, basada en claves exegéticas que trascienden los textos. En esta segunda vertiente se sitúan todo tipo de interpretaciones semánticas, incluidas las directa e indirectamente relacionadas con el existencialismo. Por supuesto, no se trata de opciones excluyentes: una lectura interpretativa puede contemplar aspectos formales, del mismo modo que una lectura literaria no ha de renunciar a servirse de elementos extraliterarios. Pero, aun con estas salvedades, lo cierto es que esta división vertebró la recepción de Kafka, permitiendo apreciar variables fundamentales en el proceso de su evolución.

Significativo a este respecto es el artículo «Salvamento de Kafka», incluido en el n.º 18 de la entonces joven revista *Ínsula*⁶³, en junio de 1947. Fernando Puig se alzaba allí como voz defensora en España del Kafka escritor, cuando esta condición no resultaba tan evidente y era mantenida, al otro lado del océano, por figuras como Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera. Puig llamaba la atención sobre el contraste entre las escasas ventas de las primeras ediciones de las novelas de Kafka —en concreto, de *The Castle* en Reino Unido— y su popularización tras la Segunda Guerra Mundial, que se le hizo evidente al escuchar por una radio extranjera un *Omaggio a Kafka* «entre un cuarto de hora de música “brillante” y la retransmisión de una apacible *commedietta*»:

¿Qué había sucedido en estos años de guerra para que Kafka pudiera ser lanzado al aire abierto de una emisión de radio ordinaria, destinada al gran público, al de conjunto y no a algún pequeño núcleo de recogidos o de raros o de snobs [...]? [...] Y el público de Kafka

⁶³ *Ínsula* pronto se convirtió en una revista cultural de primer orden con miras al exterior, tras su fundación en 1946 como boletín literario de la librería del mismo nombre que había creado Enrique Canito.

había sido —tal vez lo será siempre— solo este: el refinado o el curioso o el que nutre de él sus excentricidades. De todos modos, poca gente. (Puig, 1947: 3).⁶⁴

Lo que había ocurrido era el existencialismo, cuya afinidad con Kafka destacaba la emisión radiofónica. Puig no denunciaba la expansión de la fama de Kafka, sino que esta viniese de la mano de la moda existencialista, como un «clavo ardiendo al que ya están agarrados los públicos de la postguerra», los cuales «se han familiarizado ya con esta palabra, que circula por todas partes y que todo lo contagia, aunque, como si se tratase de una creación de Kafka, no lleguen a tener conciencia de en qué consiste y del sentido en que está actuando». Puig se rebela ante la etiqueta existencialista y ante la consideración filosófica del literato, llámese Kafka o Sartre, pues entiende la novela como poesía, como creación, y no como teoría ni plasmación de una verdad ya dada. En la obra de Kafka se mezclan —dice— «los relatos morosos de lo que todos reconocen como realidad» —lo que Tenreiro calificaría de técnica naturalista— «con la novela de lo que él, con sus lectores, han hecho verdadero» y no admite, por tanto, el calificativo de absurdo. Curiosamente, ejemplifica su postura con el relato «Josefina, la cantante», todavía no publicado en España, pero traducido en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Ocampo (1940) como «Josefina la cantora».

En el polo opuesto en cuanto a la consideración existencialista de Kafka, se encontraba Guillermo de Torre con su *Valoración literaria del existencialismo*, publicada el año siguiente en Buenos Aires por la editorial Ollantay. Pasadas las décadas, desarrollaría la misma postura en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965). En 1948, todavía en la época de apogeo del existencialismo, De Torre seguía a Albert Camus en *Le mythe de Sisyphe* para sostener que los grandes novelistas —Kafka entre ellos— son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis, y afirmaba:

[...] es en las novelas de Franz Kafka —como se sospechará— donde la filosofía del absurdo adquiere su más perfecta y obsesionante corporización. De hecho ninguna de las creaciones existencialistas supera el horror viscoso de *La metamorfosis*, la angustia suspenso de *El proceso*, ni el sentimiento de la infinitud insalvable que desprende *El*

⁶⁴ Todas las citas de este artículo proceden de Puig (1947: 3).

castillo. No es extraño, pues, que las obras del genial precursor checo alcancen cada vez mayores influjos y promuevan exégesis inacabables.⁶⁵ (Torre, 1948a: 51-52).

En su reseña a la *Valoración literaria del existencialismo*, aparecida en *Ínsula*, Ricardo Gullón lamentaba que el desarrollo francés de esa corriente intelectual no hubiese hallado un eco inmediato en suelo español:

En España se ha escrito poco sobre el existencialismo literario. Apenas se ha estudiado el tema. Se desconocen sus precedentes, el curso de su desarrollo, su significación y alcance y sus limitaciones. Se desconocen (esa es la verdad) las obras más importantes de esta escuela, cuyo interés —según creo— se funda principalmente en el considerable talento y dotes de escritor de su Gran Maestro, Jean Paul Sartre. Esta ignorancia, lamentable, se debe en mucha parte a la mera dificultad material de procurarse libros extranjeros y singularmente libros franceses. Pero también hincan sus raíces en el desdén, malamente disimulado, del buen ibero, para las novedades de ultrapuertos; desdén que le lleva a no discriminar cuál puede ser la verdadera importancia de los movimientos estéticos, que si no nacen en París, allí al menos se desarrollan y propagan, sirviéndose para su rápida difusión del excelente altavoz constituido por la capital francesa. (Gullón, 1948: 4).

Como atendiendo a esta reivindicación, la editorial de la *Revista de Occidente* publicó el año siguiente la traducción española de la *Introduction aux existentialismes* de Emmanuel Mounier, editada en París por la casa Denoël en 1947, que también presentaba a Kafka como existencialista. Al hablar de la división entre existencialismo cristiano y existencialismo ateo, Mounier situaba a Kafka en una zona indefinida: «No clasificamos a Kafka por ser inclasificable. Nadie como él nos deja tan totalmente suspendidos en la angustia del abandono; nadie como él, por otra parte, nos da el sentimiento tan agudo de una trascendencia y de una posible esperanza. Solo posible...» (1949: 9). Más adelante, al referirse a la idea existencialista del fracaso de todo proyecto y vida humana, afirmaba:

Todos tenemos presente en nuestro espíritu la imagen alucinante de este universo del fracaso que Kafka nos presenta en el *Castillo* o en el *Proceso*, la marcha interminable y agotadora hacia un objetivo, del que cada paso nos aleja. En Kafka también se extremaba la pasión del misterio del mundo hasta un punto en el que ella misma estorba

⁶⁵ Como muestra de estas «exégesis inacabables» se refería De Torre a la compilación crítica internacional *The Kafka Problem* (New Directions, Nueva York, 1946), coordinada por Ángel Flores, cuyo «Homage to Kafka», publicado en la revista *The Literary World*, había citado De Torre en su primer texto dedicado a Kafka (1934).

lo serio que suscita y desarrolla una especie de impotencia de alta categoría. (Mounier, 1949: 145).

La percepción existencialista de Kafka se deja ver, asimismo, en testimonios como una carta publicada en los *Cuadernos Americanos* por Max Aub. En ella, el escritor negaba su conexión ideológica con el existencialismo, citando en su argumentación el nombre de Kafka:

La tragedia de Kierkegaard y sus afines, Unamuno, Kafka, y aun Pirandello y Sartre, se resuelve en literatura, generalmente buena, pero literatura. No es una concepción del universo sino del hombre perdido, sin más asidero que su propia vida. El paso de la conciencia a los sentimientos, de lo hecho a los hechos ha llevado a los existencialistas a olvidarse de la condición honrosa del hombre, empeñados en no ver más allá de los árboles, sin querer admitir la existencia del bosque. (Aub, 1949: 54).

Aub enviaba esta carta desde su exilio en México. Una vez más, las conexiones de Kafka con el existencialismo se percibían en esos años desde el exterior más que generarse dentro de España: si Fernando Puig (1947) reaccionaba contra la asunción italiana de Kafka como existencialista, la *Valoración literaria del existencialismo* de Guillermo De Torre (1948) se publicó en Argentina y la *Introducción a los existencialismos* de Mounier (1949) no dejaba de ser una traducción del francés.

Relacionada con el existencialismo, la consideración de Kafka como visionario de los desastres de la guerra y la posguerra mundial encontró su hueco en la prensa española. En 1947, el corresponsal de ABC Miguel Moya Huertas describía la situación de miseria del París posbélico recurriendo al profetismo de Kafka:

El espectro de la burocracia se ha adueñado de París. Proyecta su sombra, avanza invasor. Ese malestar de la colectividad atomizada fue el tema favorito del novelista judío-alemán Kafka, cuyas obras están en boga. Los libros sádicos y «complejos», que hace años atemorizaban al hombre medio, al sencillo ciudadano, resultan hoy sobrepasados, envejecidos, y de cada una de sus páginas desagradables se ha desprendido el cumplimiento fatídico de una predicción. (Moya, 1947a: 17).

El mismo corresponsal daría noticia, una semana después, de la progresiva fama del actor, director y escenógrafo Jean-Louis Barrault, que llevó a las tablas *El proceso* (Moya, 1947b: 19-20). Comenzaba así la difusión específica de Kafka a través de los medios teatrales, que se desarrolló en España en las décadas siguientes y a la que dedicaremos,

más adelante, un apartado específico. Pero antes nos detendremos en la recepción crítica de Kafka en la España del medio siglo.

Años de profundización: la década del cincuenta

En 1950 se reeditó por tercera vez la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat. En esta actualización de su obra enciclopédica, el historiador literario reconocía la actitud filosófica existencialista en una serie de escritores (como Sartre, Gabriel Marcel, Unamuno), entre cuyas obras destacaba «la viscosidad obsesionante de las novelas de Kafka —hoy las más leídas—» (1950: 770). Llama la atención el apunte sobre el éxito de las narraciones extensas de Kafka, así como su conexión explícita con el existencialismo. La expansión de la concepción existencialista de Kafka en España se deduce, asimismo, del alegato antisartriano titulado «Se han pasado de moda Sartre y el existencialismo», publicado en el diario *ABC* el 5 de julio de 1952. Quien sería director del medio, Luis Calvo, hacía allí suyas unas terribles palabras de Michel Mourre, miembro del movimiento letrista, que en una acción agitadora había proclamado en 1950 la muerte de Dios desde el púlpito de Notre-Dame. Ahora, sin embargo, escribía: «No veo más que un remedio: que arrojemos al fuego las obras retrógradas de Sartre, Camus, Kafka y Compañía» (Calvo, 1952: 13).

Históricamente, el cambio de decenio vino marcado por un acontecimiento relevante: en 1950 fue revocada la resolución de 1946 que limitaba las relaciones de los miembros de las Naciones Unidas con España. Como consecuencia, «las fronteras abiertas, los embajadores reinstalados, y en general, la reanudación del contacto con el exterior, influyeron en la vida cultural española» (Bravo, 1985: 91). El aumento de los vínculos con Europa y la recepción de filosofías ajenas a lo que se respiraba en España sirvió, según Fernández Huéscar (1990: 190-199), como caldo de cultivo para una más profunda comprensión de Kafka, que acabó siendo «leído con fruición» al final del decenio por una minoría intelectual inquieta.

La expansión de Faulkner y Kafka en España ya en los primeros años de la década puede deducirse del alegato contra al hermetismo de la literatura moderna lanzado desde las páginas de *Ateneo* por el periodista Juan Fernández Figueroa, director de la revista *Índice*, quien sentenciaba: «la complejidad narrativa y el oscurecimiento de la expresión no son dos timbres de gloria de la novela contemporánea —incluidos los

nombres de Kafka y Faulkner—, sino su mancilla» (1953a: 7). Pese a que admitía haber leído «solo algún cuento» de Kafka, Figueroa se atrevía a afirmar:

¿Por qué son confusos, casi inextricables Faulkner y Kafka? Porque no pueden ser, supongo, más claros. El laberinto está en sus almas y en su cabeza. Pero, justamente, la valía de un escritor se mide por cómo saca el ovillo por el hilo, por cómo reduce a unidad lo que en la vida se nos aparece como vario y múltiple, por cómo descifra el misterio... Si lo que a los ojos de quien lee se ofrece como un pozo oscuro y sin fondo, el autor, después de escribir, lo sigue dejando insondable y turbio, no hemos adelantado nada. (Fernández Figueroa, 1953a: 7).

Este artículo sería reproducido en la revista *Índice*, junto con una réplica elaborada por Manuel J. Sánchez de Celis⁶⁶ y un texto introductorio, donde Fernández Figueroa reafirmaba su concepción del hermetismo moderno como «hijo de la indigencia ideológica de los autores»: «el paisaje que ellos “ofrecen” confuso lo ven turbio sus ojos, como con gafas ahumadas». Y concluía: «Sé por anticipado que en esta partida, para el común de los “kafkistas” y “faulknerianos” —inmensa minoría hoy—, llevo las de perder» (1953b: 7).

Como prueba del crecimiento de esa «inmensa minoría», a partir del ecuador de la década distintos narradores premiados destacarían a Kafka como uno de sus referentes, lo cual —más allá de posibles ecos literarios— evidencia el prestigio del que ya gozaba el autor en ciertos círculos. Declararon su inclinación hacia Kafka Antonio Prieto, distinguido con el Premio Planeta en 1955 por *Tres pisadas de hombre*; Vicente Carredano, que obtuvo el Premio Sésamo de Novela Corta en 1956 con *No quiero quedarme solo*; José Vidal Cadellans, ganador del Premio Nadal en 1958 por *No era de los nuestros*, y Andrés Bosch Vilalta, Premio Planeta del año 1959 con *La noche*.⁶⁷ Ya en 1960, Federico Sainz de Robles se lamentaba de la impureza de la cultura española diciendo: «Leed, leed a nuestros más prometedores novelistas; en ellos encontraréis a Kafka, a Faulkner, a Saroyan, a Proust, a Virginia Woolf, a Graham Greene» (1960: 13).

⁶⁶ «Los motes de la novela moderna», *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 67, 30 de septiembre de 1953, pp. 7-8.

⁶⁷ Así lo fue consignando el diario *ABC* en los siguientes artículos y entrevistas: «El Premio “Planeta” 1955: lo ha ganado el joven escritor granadino Antonio Prieto» (16 de octubre de 1955, p. 69), «Vicente Carredano, Premio “Sésamo”, de novela corta» (16 de noviembre de 1956, p. 48) y, dentro del suplemento *Blanco y Negro*, «José Vidal Cadellans —Premio Nadal 1958— No podría ser otra cosa que escritor» (firmado por César González-Ruano, 10 de enero de 1959, pp. 30-38) y «*La noche*, de Andrés Bosch Vilalta, Premio “Planeta” 1959: 200.000 pesetas» (por José Medina Gómez, 24 de octubre, pp. 81-87).

El nombre de Kafka se introdujo asimismo en los ambientes universitarios (Fernández Huéscar, 1990: 171) y, aunque la crítica específica todavía resultaba insignificante en comparación con lo que ocurría en otros países, los artículos se multiplicaron en número y diversificaron, asimismo, las perspectivas de aproximación. Así queda de manifiesto en la lista cronológica de «Bibliografía española sobre Kafka hasta 1965» que se incluye en el apartado bibliográfico de esta tesis doctoral, cuyo contenido repasamos a continuación.

La figura de Ricardo Gullón continuó siendo muy activa en el proceso de difusión de Kafka en España. Fue el responsable, en primer lugar, de dos notas tituladas «Un nuevo Kafka», aparecidas en la sección «La flecha en el tiempo» de la revista *Ínsula*, respectivamente en febrero (n.º 62, p. 8) y septiembre (nº 69, p. 8) de 1951. La primera de ellas informaba de unas declaraciones recientes de Max Brod a una publicación italiana, en las que el albacea insistía en una lectura religiosa y optimista de Kafka, no carente de humorismo, frente a la interpretación existencial que se había generalizado y frente a la consideración del autor como simbolista o esteta. Daba así cuenta Gullón de la tensión receptiva entre humorismo y existencialismo que había marcado, en cierto modo, la evolución de su propia visión de lo kafkiano. En la segunda nota, la expresión «un nuevo Kafka» se aplicaba no ya a una renovada concepción de su universo literario, sino a la frecuente consideración en Francia de distintos escritores (Rex Warner, Albert Camus, Maurice Blanchot y, en esta ocasión, Samuel Beckett) como encarnaciones del propio Kafka, como «nuevos Kafkas». «Demasiados Kafkas», sentencia Gullón, quien, sin embargo, entiende que todos ellos se adscriben «al mundo inhumano y sin sentido del novelista checo-alemán», tomando así partido por la interpretación existencialista de su obra.

Las dos notas de *Ínsula* mantenían el perfil de los artículos sobre Kafka publicados hasta el momento en España, en el sentido de que hasta entonces se había tratado en general de breves noticias o reseñas, con mayores o menores implicaciones teóricas, pero que rara vez superaban las dos páginas de extensión. El primer intelectual en dedicar un ensayo de mayor calado a Kafka desde dentro del país fue el filósofo José Luis López-Aranguren: a él se debe un sólido trabajo, titulado sencillamente «Franz Kafka», publicado el mismo año 1951 dentro de la sección «Información cultural del extranjero»

de la revista oficial *Arbor*, fundada en 1944 de la mano del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El texto sería recogido pocos años después dentro de la recopilación de ensayos de Aranguren titulada *Catolicismo día tras día* (Barcelona, Noguer, 1955).

Partiendo de la estimación de Kafka como «el gran renovador de la novela» (p. 222)⁶⁸, abría el artículo una breve semblanza biográfica, que en su precisión nada tenía que ver con las evocaciones poéticas de Eduardo Mallea (1937, 1941) o Gómez de la Serna (1945), publicadas en Argentina con anterioridad. Y es que Aranguren manejaba la edición inglesa de los *Diarios* de Kafka (Secker & Warburg, 1948), antes de que fuesen traducidos al castellano por Emecé en 1953. Apoyado en bibliografía internacional en varios idiomas —aludía, entre otros, a Jorge Luis Borges, Nathalie Sarraute, Max Brod, Jean-Paul Sartre, Charles Neider, Albert Camus y Bernard Groethuysen—, se situaba a la altura de la crítica más reciente, al percibir como indicio de la polisemia de los textos kafkianos la multiplicidad de interpretaciones existentes, desde la psicoanalítica freudiana, hasta la religiosa, teológica y «casi mística» (p. 223), pasando por la «social-revolucionaria» (p. 227). Sostenía Aranguren que la escritura «criptográfica» de Kafka admite diversas lecciones, «todas ellas justificadas, al menos parcialmente, pues nos encontramos ante una palabra poética y, por tanto, inagotable en los múltiples planos de su sobrecogedora simbolización» (p. 223). Y continuaba:

Con respecto a esta disparidad de exégesis debe decirse que una obra de arte, cuando como la que comentamos, asume un carácter de totalidad, tolera y aun exige diversas lecturas según distintos niveles de profundidad existencial; y así aparecería testificado, en un plano, el drama de *situación* en sentido estricto (es decir, de situación frente a los otros hombres: poder paterno, poder social, poder político); en otro el drama de la *condición* del hombre (es decir, de su situación frente a Dios) (Aranguren, 1951: 227-228).

En lugar de recaer en el escepticismo de equiparar las interpretaciones como igualmente válidas, Aranguren se sentía autorizado por la apertura significativa de la obra kafkiana para proponer su propia lectura. Se alejó de las explicaciones psicológicas, que estimaba irrelevantes; no en vano, Kafka inauguró y llevó al extremo, frente a la novela psicológica, la novela de situación. Propuso, en cambio, una lectura filosófico-

⁶⁸ Todas las citas del ensayo proceden de Aranguren (1951).

teológica: «Que nos encontramos ante una simbología referida a las ultimidades de la existencia, parece indudable» (p. 226). Consideraba el conflicto de Kafka con su padre como «figuración de todo poder humano y hasta sobrenatural» (p. 228), es decir, divino. Y, si otros elementos de la vida de Kafka pueden explicar parcialmente su obra —sus estudios de jurisprudencia, su trabajo dentro de un entramado burocrático, su doble segregación por checo y por judío—, lo que para Aranguren resulta fundamental es su concepción judaica de la existencia, en contacto con la concepción occidental, de modo que su mensaje trascendente es «el punto de desembocadura en el mundo moderno de una mentalidad y una sensibilidad judías [...] secularizadas» (p. 229). Así, Kafka muestra —por medio de una técnica onírica y de unos personajes reducidos a la pura exterioridad de sus movimientos— la distancia infinita que separa a la humanidad de Dios, cuya verdad es impenetrable, lo cual explica el escepticismo kafkiano. No hay posibilidad de comunicación ni con Dios ni entre los hombres, pero los personajes no se dan por vencidos: cerramos *El castillo* y dejamos a K. «luchando para siempre por librarse de la Culpa desconocida, por entrar en el inaccesible Paraíso» (p. 233). En esa actitud encuentra Aranguren, en un sentido próximo a Camus, una «alta lección de paciencia y esperanza» (p. 233), por lo que su imagen del autor resulta moderadamente positiva.

En marzo y mayo de 1952 —es decir, pocos meses después de la publicación del ensayo de Aranguren— verían la luz dos artículos referidos a Kafka dentro de los *Cuadernos Hispanoamericanos*, fundados en 1948 bajo la dirección de Pedro Laín Entralgo y patrocinados por el Instituto de Cultura Hispánica. En el primero de ellos, titulado «El caso clínico de Kafka en *La metamorfosis*», el patólogo Wilfredo Dalmau Castañón trataba de ofrecer, desde una perspectiva inédita en España, una explicación médica a la transformación de Gregor Samsa, entendiéndola como manifestación de la sintomatología de la tuberculosis pulmonar de su creador. Por peregrino que hoy pueda parecer un intento de este tipo, se trata de una muestra de las lecturas biográficas que proliferaron especialmente a raíz de la divulgación de los diarios y la correspondencia de Kafka a comienzos de la década del cincuenta.⁶⁹

⁶⁹ Los *Diarios* —aparecidos parcialmente con anterioridad—, las *Cartas a Milena* y la *Carta al padre* fueron publicados en Alemania entre 1951 y 1952, y traducidos al español desde Hispanoamérica en los años siguientes (1953-1955).

El segundo artículo sobre Kafka recogido en los *Cuadernos Hispanoamericanos* —«Recuerdos de Kafka»— era una nueva reseña de Ricardo Gullón, en esta ocasión a la traducción al castellano, por parte de Carlos F. Grieben, del libro de Max Brod *Franz Kafka: eine Biographie* (Kafka, Emecé, 1951). Gullón reiteraba aquí su admiración hacia Kafka, en concreto por su afán de perfección literaria y su concepción casi sagrada del acto de escribir. En cuanto al género del ensayo reseñado, el crítico no lo consideraba una biografía, pese a que así lo definía el subtítulo original, sino un libro de recuerdos, dados su carácter fragmentario y parcial y las importantes lagunas en torno a la vida y la persona de Kafka que dejaba sin cubrir. Llamaba la atención Gullón sobre la sorprendente disparidad entre la imagen de Kafka que emana de sus narraciones y la sugerida por Brod, que lo presentaba como un hombre hostil a lo misterioso, sin curiosidad por las zonas oscuras del ser, inclinado a lo sano, lo sencillo, lo natural y lo positivo. En ningún caso sería Kafka, según su albacea, un precursor del surrealismo, pues la aparente rareza de sus escritos procedería de un anhelo de llegar al fondo de la verdad de las cosas.

También recogía el artículo la importancia concedida por Brod a la disyuntiva kafkiana entre el deseo de soledad y el deseo de comunidad, así como su interpretación judaizante de la obra de Kafka. Pero Gullón matizaba que el alcance de esta literatura se debe al carácter universal de los problemas planteados:

La interpretación de *El castillo*, partiendo de que en K. quiso personificar al pueblo judío, no parece desacertada, pero sobre este acierto conviene destacar el hecho de que las situaciones descritas por Kafka van más allá y —superando cualquier particularismo de tiempo o de raza— afectan a la humanidad entera, al peculiar y común destino de cada uno de nosotros. Por eso su obra está adquiriendo tan amplias, sensibles y apasionadas resonancias. (Gullón, 1952: 217).

En relación a la historia receptiva de Kafka, destacaba Gullón la disponibilidad en español de la práctica totalidad de sus textos, traducidos en Argentina, y registraba la consolidación de su fama: «Un cuarto de siglo escaso ha necesitado la obra del novelista checo Franz Kafka para ganar a las minorías literarias y artísticas del mundo entero y para conquistar algunas sólidas cabezas de puente en los reductos mayoritarios» (1952: 215).

En 1953 volvería a referirse Gullón a Kafka, esta vez desde las páginas de la barcelonesa *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras* (n.º 58), en una nueva reseña de un libro extranjero sobre Kafka: en esta ocasión, *Kafka m'a dit* (1952), versión francesa de las *Conversaciones con Kafka* de Gustav Janouch, aún no disponibles en España y que dos años después, cuando estaban siendo traducidas del alemán por el lector de la Universidad de Fráncfort Jaime Ferreiro, reseñaría Javier Muguerza (1955) para *Ínsula*. Gullón se dejaba llevar en su artículo, titulado «Conversaciones con Kafka», por una concepción profética del escritor: «Franz Kafka fue profeta. Profeta del mundo mecanizado y cruel; del mundo de la madriguera y la colonia penitenciaria; del hombre en permanente proceso; del extraño personaje que no logra acceso al lugar donde se le ha convocado; de las increíbles metamorfosis y las máquinas destructoras» (1953: 11).

Pocos años después, desde Puerto Rico, acometería Gullón su edición de la novela galdosiana *Miau* (Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1957), de la que destacaba provocadoramente ciertas concomitancias con *El castillo* kafkiano, no siempre comprendidas, como pone de manifiesto la reacción del escritor gallego afincado en Buenos Aires José Blanco Amor desde las páginas de la revista *Sur*: «Carecen de lógica las referencias a Kafka y al absurdo. [...] No soporta un análisis serio la relación entre Kafka y Galdós, por lo menos en *Miau*» (1960: 65-66).

Cerrando este recorrido por las referencias a Kafka por parte de Gullón, su *Balance del surrealismo* (Santander, La Isla de los Ratones, 1961) concluía acentuando la relevancia del autor en un plano más existencialista que surrealista, línea de lectura en la que se había mantenido desde 1945: «Y no se olvide que la obra novelesca más importante de este siglo, la de Franz Kafka, está enteramente compuesta bajo el signo de la desesperación». Finalizaban con estas palabras casi tres decenios de atención a lo kafkiano, particularmente activa entre 1945 y la primera mitad de los años cincuenta. Ricardo Gullón se alza, así, como una de las voces fundamentales de la introducción de Kafka en España, a través de sus reseñas de ediciones francesas y argentinas, de sus notas informativas sobre lo que ocurría en el extranjero, de su dinamización de tertulias y de su reconocida admiración por Kafka.

Volviendo a comienzos de la década del cincuenta, en 1952 vio la luz el *Índice de la Revista de Occidente*, elaborado por Enrique Segura Covarsí, que daba breve noticia

de los textos publicados por la revista orteguiana, incluidas las narraciones de Kafka y la reseña de Ramón María Tenreiro. Describía *La metamorfosis* como una novela «de asunto fantástico basada en la transformación en extraño insecto que experimenta Gregorio, el protagonista, y viajante de una casa» —adscribiéndola así, como la edición de 1945, al género fantástico—, resumía «Un artista del hambre» como un «relato literario sobre un ayunador» y presentaba «Un artista del trapecio», todavía más escuetamente, como un relato «breve circense» (1952: 95). Al ocuparse de la nota de Tenreiro, se centraba Segura Covarsí en *El proceso* y *El castillo* en lugar de en el punto de vista del reseñador: señalaba el carácter póstumo de estos dos «inacabados y largos relatos» (1952: 159), así como la existencia de los epílogos de Max Brod, e incurría en algún error al considerar a Kafka un escritor alemán y afirmar que las novelas vieron la luz gracias a su testamento.

Por las mismas fechas, el ámbito catalán volvía a publicar la traducción de un relato de Kafka, casi tres décadas después de la aparición de «Un fratricidi». En esta ocasión se trataba de «Un metge de poble» («Un médico rural»), ilustrado por Guansé y presentado por Jacques Mettra, «profesor de origen francés con notable influencia en los círculos intelectuales de la Cataluña de estos años» (Fernández Huéscar, 1990: 193). El texto formó parte del único número, de abril de 1952, de la revista barcelonesa *Aplec*. Mettra, cuyo conocimiento de Kafka pasaba lógicamente por Francia, resaltaba el prestigio póstumo del autor, desde poco antes de la Segunda Guerra Mundial, como artífice de una de las expresiones más vivas del siglo. Según era habitual en la época, no discernía del todo el plano biográfico del literario, pero apuntaba algunos elementos fundamentales de la obra kafkiana: su simbolismo polisémico —que no impidió al crítico inclinarse por la lectura existencialista—, el estilo onírico de su cultivo de lo fantástico —especialmente agudo en el relato «Un médico rural»— y el carácter irremediable del fracaso como una de sus obsesiones vertebradoras más habituales.

Pocos meses después, verían la luz dos brevísimas prosas de Kafka en castellano en la revista alicantina *Sigüenza*, dirigida por Vicente Ramos y Manuel Molina. En el primer número de su segunda época, correspondiente a noviembre de 1952, se incluyeron los textos «El puente» y «Los árboles», bajo el título «Dos parábolas de Franz Kafka», invitando, por tanto, a la búsqueda de una clave interpretativa. Procedían,

respectivamente, del volumen póstumo *Descripción de una lucha* (1936) y del primer libro publicado en vida por Kafka, *Contemplación* (1913), en traducciones no coincidentes con las argentinas de Alejandro Ruiz Guiñazú y J. R. Wilcock, que fueron recogidas por las mismas fechas en las colecciones de Emecé *La muralla china* (1953) y *La condena* (1952).

En junio de 1952, el hispanista Gonzalo Sobejano había dedicado unas reflexiones al tema de «La profesión en los personajes de Kafka» dentro de la revista universitaria *Alcalá* (n.º 11), inspiradas por la lectura del ensayo de Günther Anders *Kafka, pro und contra* (Múnich, 1951). Sobejano —que se encontraba en Heidelberg como lector— partía de una apreciación concreta del filósofo polaco: la identificación de los personajes kafkianos con una profesión absurda, de modo que su esencia queda reducida a esa profesión. Lo que Sobejano califica de «prejuicio antifascista» habría conducido a Anders a suponer y criticar en la obra de Kafka la defensa de ese sometimiento ciego al deber. Sobejano, por su parte, se basaba en aspectos biográficos —vinculando el ámbito vital con el literario— para concluir que lo expresado en la narrativa de Kafka no era más que la manifestación de «un caso personal»: el escritor, obligado dolorosamente a una profesión inconforme con él y entregado a una vocación cuyo desmesurado ideal era de antemano inalcanzable, se agarraba a esa obediencia «como a una boya el náufrago». Esta lectura, apoyada en la historia individual de Kafka, no le impide advertir que la literatura kafkiana muestra no ya la evidencia de lo absurdo de cualquier profesión, sino lo absurdo del hombre mismo. Acaba, pues, desembocando en una lectura existencialista frente a la lectura política de Anders, pero, como este, asume que Kafka se posicionaba a favor de la entrega al deber de muchos de sus personajes, algo que no puede deducirse de los textos.

Abundaba la novelista Elena Soriano, indirectamente, en esta concepción existencialista de la narrativa kafkiana en un artículo de carácter más general titulado «La angustia en la novela moderna», publicado en la revista *Índice* (n.º 64) en junio de 1953. Soriano se sirvió de la obra de Kafka para ejemplificar dos tipos de novela angustiosa: la que lo es por su argumento (*La metamorfosis*), con un estilo «simple, discreto y elemental», y aquellas novelas que resultan angustiosas por su técnica formal, como *El castillo* y *El proceso*, con una acción que apenas avanza, situaciones absurdas,

caminos laberínticos, corredores interminables, puertas y techos bajísimos y un estilo cerrado, monótono «y hasta pedestre». Así pues, pese a su concepción alegórica de las narraciones de Kafka, Soriano presta atención a su forma. En cuanto a los detalles que se desprenden de su ensayo con respecto a la percepción de Kafka en la España de la época, es revelador, por una parte, que considere que el insecto en el que se transforma Samsa es una araña —mediatizada, muy probablemente, por la portada de la edición de *La metamorfosis* de la editorial de la *Revista de Occidente*—, así como que se refiera a *El castillo* y *El proceso*, respectivamente, como la «obra fundamental» y la «novela más célebre y conocida» de Kafka, en un momento en que solo se podía acceder a ellas desde España en ediciones extranjeras.

Frente a la concepción del universo kafkiano como absurdo y angustioso, deudora del existencialismo, la pervivencia de la interpretación religiosa queda representada por un artículo del escritor José Luis Castillo-Puche, en el que defendía el carácter simbólico y teológico de la obra kafkiana: «Kafka, *in statu naturae lapsae*», recogido en 1955 en un número cuádruple de la revista *Ateneo* (n.º 73-76, p. 75). Si Castillo-Puche es ya muy consciente de que «Kafka está de moda evidentemente, y los escritores que intentan imitarle son legión», se lamenta de que la mayoría de ellos se queden con la forma de sus textos y prescindan del fondo, reduciendo su creación a una obra simplemente absurda. Le resulta inconcebible a Castillo-Puche «no ver en toda la literatura de Kafka una intencionalidad de tipo simbólico», que apunta a «una representación ultraterrena e incommunicable». Lo cual no implica que pueda ni deba descifrarse cada detalle, cada objeto:

No creo que sea muy fácil dar con la interpretación exacta de estos extremos, porque pudiera ser que en muchísimos casos tampoco Kafka lo supiera; pero lo que sí sabía muy bien, y a ello se ordenaba con un rigor penosamente inflexible, es que con las cosas, machacando las cosas cotidianas, triturando de un modo constante, uniforme e inaudito los usos diarios, disolviendo la realidad en descripciones aparentemente triviales, aburridas y vagas, a la larga, el lector sobrenadará todas estas situaciones y conceptos hechos y buscará por sí mismo una explicación trascendental a la pugna que el autor se ha planteado. (Castillo-Puche, 1955: 75).

Siguiendo la veta brodiana, Castillo-Puche presenta a Kafka explícitamente antes como teólogo que como novelista, como autor de escritos destinados a «aquellos que tienen una preocupación que va más allá de lo literario». Los personajes kafkianos,

marcados por la culpa y «traspasados de una incertidumbre de orden metafísico y de una soledad más bien mística», encarnarían el esfuerzo desesperado del ser humano por alcanzar la trascendencia. Por tanto, según Castillo-Puche, Kafka plantea «un problema de fe y de esperanza». Todas sus novelas serían instigaciones, pesquisas, arranques, para llegar al amor filial de Dios, por medio de una dialéctica sencilla y directa: la búsqueda de un contrato de trabajo, la palabra pronunciada a tiempo ante un juez distraído. El camino, aun largo y lleno de distracciones y seducciones, ofrece signos de esperanza. Pero Castillo-Puche se aleja de Brod al adoptar una perspectiva cristiana: «Kafka ha luchado trágicamente como nadie por apoderarse del secreto del Cristianismo» y, si no llegó a un estado de calma interior, fue por haberse negado el acceso a «un estado de suma felicidad en que ponemos nuestra confianza los cristianos».

En noviembre del mismo año, 1955, se publicó el texto «Singularidad de Kafka», no por breve menos lúcido, firmado por el valenciano Joan Fuster en las páginas del diario *Levante-El Mercantil Valenciano*. Frente a la proliferación de análisis biográficos y hermenéuticos, Fuster se centra en el procedimiento narrativo kafkiano, basado no en el relato de aventuras o en el análisis psicológico de los personajes, sino en la presentación de una situación, cuya apariencia absurda contrasta con el rigor realista con el que es descrita:

Una idea centra la entera novelística de Kafka: sus protagonistas viven la tragedia de hallarse irremediabilmente condenados a no lograr, a no alcanzar una meta que eligen o se les impone. Es esencial en su contextura la «inasequibilidad» de lo que buscan: ellos no cejan para conseguirlo, pugnan con denuedo, se obstinan de manera absurda; los obstáculos se alzan y se repiten no menos obstinadamente, hasta que, por su insistencia, se revelan tan absurdos como la voluntad que los quiere vencer. Kafka describe todo esto con la puntualidad rigurosa que para sí recababan los novelistas del realismo; quizá incluso con menos patetismo que aquellos; pero nada tan poco realista, tan poco verosímil a veces, como el planteamiento de los sucesos narrados. (Fuster, 1995: 134).

De este tipo de situaciones se desprende una consecuencia de tintes existencialistas: el inútil esfuerzo humano por superar unas barreras inexplicables:

La quiebra del hombre, su condición desolada, no procede, según Kafka, de que aquellos obstáculos sean invencibles, sino de la impotencia humana, de un no poder intrínseco en nosotros. «Moisés no entró en Canaán, no porque su vida fuese demasiado corta, sino porque era una vida humana», escribe. Kafka quiere convertir en «novela» esta intuición, esta vivencia —¿la llamaremos filosófica?—, y para ello necesita arbitrarse un

arte narrativo nuevo. Tanto lo uno como lo otro perdurarán como un testimonio punzante del drama moral de nuestro tiempo. (Fuster, 1995: 134-135).

Por tanto, sin renunciar al horizonte filosófico, Fuster fue capaz de apreciar el elemento estructural fundamental de la narrativa kafkiana y su pertinencia como expresión de la situación del ser humano en la contemporaneidad. En este sentido, su contribución sobresale entre las publicadas en España durante las primeras décadas de la recepción de Kafka.

Desde una periferia todavía más lejana, también tomó distancia de las habituales aproximaciones simbólicas a la obra de Kafka el escritor canario Isaac de Vega, miembro destacado del llamado *grupo fetasiano*. Su artículo «Franz Kafka» apareció el 27 de febrero de 1958 en la *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife. No es difícil aplicar —como hace Rodríguez Padrón (1984: 22-23)— su concepción de la literatura kafkiana para caracterizar su propia creación literaria, vinculada en alguna ocasión con Kafka, como se verá en el apartado de esta investigación dedicado a su recepción productiva.

Isaac de Vega denunciaba la gratuidad de la interpretación simbólica de narraciones como las de Kafka, que tienen un valor intrínseco y una lógica coherente, pese a las apariencias. Kafka habría ideado algunas de sus tramas bajo la presión de estados preculturales, «estados que vagamente, con una fuerza de seguro inconsciente para el autor, actúan como una energía freudiana en busca de su libertad o manifestación» (Vega, 2005: 12). Si estos estados resuenan en el lector, la obra «se acepta sencillamente sin precisión de recurrir a claves interpretativas, convencionales» (2005: 13). Pero en muchos casos la comprensión queda oscurecida, tanto para el lector medio como para los imitadores, que incurren en el fracaso o la mediocridad al no seguir los dictados de su propia lógica o genialidad. En la línea defendida por Borges del otro lado del Atlántico veinte años atrás, Isaac de Vega no negaba la existencia de simbolismo en los textos kafkianos, sino la necesidad de su recepción simbólica:

No existe en Kafka una intención netamente preconcebida de simbolizar un determinado estado de ideas históricas o sociales, ni tampoco la concreción de sus vivencias. Ello aparece accidentalmente, pero no esencialmente. Lo simbólico en Kafka, como obra puramente literaria, no interesa, es perfectamente prescindible. Para entenderle se precisa únicamente una situación de simpatía: la interpretación es

innecesaria. Fríamente, sin comprensión íntima, como obra simbólica, su obra no sería nada más que una serie de bellos acertijos. (Vega, 2005: 13-14).

La notable aportación de Isaac de Vega en 1958 quedó confinada al ámbito canario. Paralelamente, puede apreciarse en la segunda mitad de los años cincuenta un cierto retroceso de la atención crítica peninsular a Kafka, mientras comenzaban a traducirse ensayos procedentes del exterior. Por otra parte, la aparición ocasional de su nombre en la prensa española de carácter generalista se acentuó durante este periodo, si bien todavía de un modo muy esporádico, frecuentemente relacionado con representaciones teatrales y gracias a corresponsales en el extranjero.

Desde finales de los cincuenta, la publicación cultural del régimen, *La Estafeta Literaria*, comenzó a incluir artículos referentes a Kafka, especialmente a partir de su tercera época, más receptiva a las letras foráneas, con el poeta Rafael Morales como director. Todavía en la segunda época, la revista informaba de un «notable cambio» en la línea intelectual del partido soviético en Checoslovaquia, que se mostraba más abierto a ciertos escritores hasta entonces repudiados, en una nota que llevaba por título «Los rusos “rehabilitan” a Franz Kafka»:

Hasta ahora, nombrar a Franz Kafka era cosa enteramente prohibida. El autor de la *Metamorfosis* estaba considerado por los rojos como «el novelista maldito» y «el poeta del absurdo». Sin embargo, hace unos pocos números, la revista de la Unión de Escritores de Praga, *Novy Život*, que fue en tiempos uno de los órganos del jdanovismo checo, le ha dedicado 25 páginas, publicando en ellas un ensayo de bastante objetividad, cuatro textos antológicos y dos fotografías, rehabilitando de tal manera a Kafka con todos los honores. (Gondomar, 1957: 3).

Como se verá más adelante, durante el decenio siguiente reaparecerían en la prensa española comentarios de este tipo, referidos a la postura antikafkiana del comunismo soviético, que permitió un progresivo acercamiento y una mayor simpatía hacia Kafka desde posiciones afines al franquismo.

Ya en la tercera época de *La Estafeta Literaria*, en enero de 1958, José Grañena redactaba una crítica elogiosa de una temprana adaptación cinematográfica de *La metamorfosis*, que había realizado pocos años antes la joven directora italiana residente en Inglaterra Lorenza Mazzetti. Aparte de algunas consideraciones interesantes sobre la película *K* —su carácter experimental; su conservación de la figura humana de Samsa tras la transformación, con posiciones y actitudes propias de un insecto—, el artículo

permite deducir una recepción de Kafka mediada por Francia —se llama al protagonista *Gregoire*—, así como una lectura existencialista y sociológica de la obra kafkiana. Se destaca el sentimiento de soledad y angustia sorda que emana de ella, su contenido metafísico y su expresión del drama cotidiano de un hombre de hoy dentro de una sociedad que le vuelve la espalda. Una vez más, como probable consecuencia de la portada de la edición de la *Revista de Occidente*, Grañena toma a Samsa por una araña. Pero si hay un dato revelador en el artículo es la realización en España de otra adaptación fílmica de *La metamorfosis*, dado que el crítico comenta: «No conozco la que, basada en el mismo relato, se ha realizado en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid este año, y, por tanto, no puedo compararlas» (1958: 11). Se trata, seguramente, según recordaba años después Luis Gómez Mesa (1964: 10) en el diario *Arriba*, de la versión libre de *La metamorfosis* dirigida en 1957 por el pintor Miguel Herrero, con Enrique Torán como operador y la interpretación de Miguel Ángel Saravia y Javier Loyola.

También el escritor José María Souvirón dedicó algunas reflexiones a Kafka a finales de la década del cincuenta. En el artículo «Henry James y el misterio», publicado en *ABC*, comparaba el diferente tratamiento del misterio por parte de ambos autores: si en la obra de James desemboca en una manifestación de terror o de agonía, en la de Kafka concluye en una muerte prematura, «casi un nacimiento-muerte, de hombre que llega a la vida cansado y no sabe adónde va ni de dónde viene» (1959b: 3). La posibilidad de una solución en James queda, por tanto, abortada en Kafka, que lleva el sentido del misterio del primero a «callejones sin salida». Sintiendo siempre castigado, la única intención vital de Kafka habría sido —según Souvirón— la de justificarse, pero en sus novelas esta justificación no es nunca alcanzada, siempre se queda a medio camino:

Lo mismo en *El castillo*, que el protagonista no llega a visitar, que en *El proceso*, que nunca se termina ni resuelve. Por esto, al no hallar medios de justificarse, intenta dejar de ser humano. La pesadilla de *La metamorfosis* no es más que un intento de abandonar lo humano para transformarse en otra cosa, en cualquier clase de bicho. (Souvirón, 1959b: 3).

Esta misma idea reprodujo Souvirón casi literalmente en su ensayo *Compromiso y deserción: el hombre actual y las artes* (1959), donde dedicó unas páginas a Kafka. El propósito fundamental de Kafka, plasmado en sus narraciones, habría sido el de ser

justificado —no perdonado, «porque no creía mucho en el perdón»—, incluso antes de saber que había hecho algo malo. Partiendo de una concepción de su figura como extraña, magnífica, monstruosa, extraordinaria, genial e inclasificable, Souvirón presentaba sus novelas entre las de aquellos escritores que contemplan la realidad y los problemas humanos indirectamente, a través de una lente de magia, por lo que su literatura se rodea de un halo de *sobrerrealidad* o *extrarrealidad*. Por otro lado, el crítico se hacía eco del cuestionamiento internacional de la arbitrariedad editora de Max Brod, así como de las aproximaciones a la personalidad de Kafka desde el punto de vista psicoanalítico. Aludía a los *Diarios* y, sobre todo, a las *Cartas a Milena*, que citaba por la traducción de Juan Rodolfo Wilcock publicada por la editorial argentina Emecé. Pero, ante todo, su lectura de la obra kafkiana es religiosa: vincula el concepto que Kafka tenía de su propio padre con su visión de un Dios también duro y dominante, que Souvirón considera anacrónica desde un punto de vista cristiano —en la misma línea que Castillo-Puche—, «porque la Promesa se había realizado y él no había sentido sus efectos» (1959a: 161). Los protagonistas kafkianos se sumen en la indecisión, en la irresolución, en «lo aplazado indefinidamente» (1959a: 166) —probable eco de la «postergación infinita» difundida por Borges (1944)— y Kafka se convertiría, así, en símbolo del hombre moderno, que, buscando por caminos equivocados, es incapaz de alcanzar la tierra prometida. Entendiendo a Kafka como signo de un estado de confusión literaria y filosófica, cuya desesperanza no puede ser aceptada por la perspectiva comunista ni por la capitalista, Souvirón —deudor, tal vez, del ensayo *Literatura del siglo xx y cristianismo* de Charles Moeller— afirma en *Compromiso y deserción* que únicamente los cristianos pueden comprender a Kafka, por la vía de la compasión.

También adoptó una perspectiva católica el bibliotecario de Lérida Luis Rubio García, dentro de sus reflexiones sobre el género novelístico recogidas en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, donde proclamaba el carácter simbólico de los textos kafkianos: «Pocos habrán llegado en la novela moderna al simbolismo de Kafka. En Kafka hay que buscar no tanto lo que dice como lo que pretende decir» (1959: 746).

Por su parte, la perspectiva psicológica, fomentada por la difusión de los escritos autobiográficos de Kafka, no tuvo eco en esta etapa receptiva dentro de España. Cabe citar, con todo, una conferencia titulada «Carta al padre», pronunciada por el psiquiatra

Juan José López Ibor el 1 de diciembre de 1959 en el Instituto Municipal de Educación de Madrid, dentro del curso «Familia y educación». A juzgar por los fragmentos reproducidos por el diario *ABC* el día siguiente (López Ibor, 1959), aunque el doctor comenzó refiriéndose al texto de Kafka —aún no publicado en España, pero sí en Francia e Hispanoamérica—, la disertación consistía en realidad en una defensa del papel paterno en la educación de los hijos. López Ibor repitió la conferencia —o dictó otra muy similar— en el Colegio Mayor Covarrubias en abril de 1961.⁷⁰

Recapitulando, la crítica sobre Kafka producida en la España de los años cincuenta, aun siendo escasa, fue mucho más frecuente que en los periodos anteriores y, junto a notas informativas y reseñas de libros aparecidos en el extranjero (la biografía escrita por Max Brod y las *Conversaciones con Kafka* de Janouch), Kafka suscitó la reflexión detenida de pensadores como Aranguren (1951), Castillo-Puche (1955), Fuster (1955), Isaac de Vega (1958) y —desde el ámbito teatral, como veremos— Enrique Sordo (1955a, 1955b). La perspectiva más o menos implícitamente afín al existencialismo (Valbuena Prat, Gullón, Sobejano, Soriano, Fuster, Grañena) convivía con las interpretaciones religiosas de Aranguren, Castillo-Puche y Souvirón, en un marco de lectura frecuentemente simbólico o alegórico (explícito en los trabajos de Aranguren, Soriano, Castillo-Puche y Rubio García), que no implicaba desatender aspectos formales y estéticos (tratados por Aranguren, Mettra, Soriano y Fuster). Algunos autores comenzaban a subrayar el simbolismo polisémico de Kafka (Aranguren, Mettra), mientras Isaac de Vega se distinguía, desde la periferia canaria, por reivindicar la ausencia de necesidad de acometer interpretaciones simbólicas de una obra de inspiración inconsciente. Los elementos biográficos permeaban con frecuencia el análisis literario (como se aprecia en los casos de Dalmau, Mettra, Sobejano y Souvirón) y tampoco estaba del todo ausente la alusión al componente fantástico de lo kafkiano (Mettra). Por último, destacan por su lucidez aquellas perspectivas que contemplaban la idea vertebradora fundamental de la narrativa de Kafka, expresada como el carácter irremediable del fracaso (Mettra) o la búsqueda de una meta inasequible (Fuster).

⁷⁰ «Conferencia del doctor López Ibor», *ABC*, Madrid, 16 de abril de 1961, edición de la mañana, p. 93.

Junto a la crítica producida en lengua castellana, el lector español pudo acceder en los años cincuenta a las traducciones de algunos ensayos que trataban con cierta extensión la obra del escritor praguense. En 1956, la editorial Taurus publicó *La logia de los bustos* de Giovanni Papini —reeditada en 1959—, que apareció también, en 1957, dentro del segundo tomo de las *Obras* del autor italiano reunidas por la editorial madrileña Aguilar. *La logia de los bustos* contenía el ensayo «Kafka o el castillo del aburrimiento», donde Papini se mostraba implacable con la literatura kafkiana, en un texto muy jugoso que no puede por menos que causar la hilaridad del lector actual:

En mi vida he leído libros más largos, más abstrusos, más profundos, más sustanciosos que el *Castillo*, de Franz Kafka, pero raras veces he tenido que habérmelas con un libro más pesado, más molesto, más aburrido, más cansado y tedioso que este. Conocía las otras obras de Kafka [...] y aun cuando me parecían parto de las musas del absurdo y de la prolijidad, no suponía que la absurdidad de lo inútil pudiera llegar a la perfección aburrida y molesta alcanzada en el *Castillo*. (Papini, 1956: 175).

En esta novela, «la obra de arte no se ha logrado» (p. 180), sentenciaba Papini, que, frente a los admiradores de Kafka a toda costa, se vanagloriaba con orgullo patrio de que los italianos «no toman gato por liebre» (p. 181). En la misma línea de lo que en España había incomodado a Ramón María Tenreiro casi tres décadas atrás, afirmaba: «La vida de los hombres es muchas veces afanosa y trágica, pero nunca está tan carente de alegrías, de satisfacciones, de victorias, de ideales, como esta vida que llevan los tétricos y sucios habitantes del pueblecito de Kafka» (p. 179). Pese a su manifiesta incompreensión ante lo kafkiano, Papini apuntaba aspectos interesantes, como el carácter potencialmente infinito de *El castillo* —que su autor dejó «sin terminar, por dicha nuestra» (p. 176)— y un lúcido rechazo de las lecturas simbólicas, ya sean religiosas o existencialistas. Si ha de haber algún símbolo —concluye— consistirá en la sátira de la burocracia austriaca, pero «este simbolismo contingente parecerá demasiado modesto a los astrólogos de la crítica sonámbula» (p. 180).

Su incomodidad con respecto a la literatura kafkiana no había impedido a Papini redactar el relato «El regreso (de Franz Kafka)», contenido en *Il libro nero* (1951), cuyo narrador —que se había sentido hastiado y entusiasmado al leer *El proceso*— reproduce el contenido del borrador inédito de un cuento de Kafka. *El libro negro* fue incluido dentro del primer tomo de las *Obras* de Papini (1957a) publicadas por Aguilar. Dentro

del mismo volumen, aparecía citado Kafka, además, en el texto «Hombres y bestias» (1957a: 1292), dedicado al tópico literario de la transmutación de seres humanos en animales. En el artículo «La zorra y el gusano», procedente de la compilación *La spia dil mondo* (1955) y traducido al castellano en el tomo tercero de las *Obras*, confrontaba Papini más detenidamente el tratamiento del tema en *Lady into Fox* de David Garnett y *La metamorfosis* de Kafka:

En la breve novela de Garnett asistimos a la transformación de la mujer del protagonista en una elegante y vivaracha zorra y a la convivencia de los dos esposos aun después de aquel prodigioso cambio de uno de ellos. [...] Kafka ha elegido, en cambio, un gris hombre cualquiera, mediocre y soltero, y lo ha envilecido hasta el punto de convertirlo en uno de los animales que más fácilmente inspiran asco.

En la obra inglesa nos acompaña la gracia de la fantasía y de los caprichos del humor, mientras que en la obra del hebreo enfermo nos vemos obligados a reflexionar sobre aquello que hay de más desagradable y tétrico en la vida de los animales, no siempre lejana y desemejante de la de los hombres. La antigua Biblia había comparado ya al hombre con un insecto, pero el moderno poeta tiene la trágica temeridad de poner en evidencia el insecto en el hombre, no el insecto imaginario y simbólico, sino un auténtico gusano débil y sucio que se arrastra por el suelo de una habitación de soltero y que al final, después de muerto, es arrojado furtivamente en el cubo de la basura.

Garnett juega y, en el fondo, se divierte; Kafka encarna el tétrico milenarismo pesimismo oriental y ante su creación tan fríamente escrita se estremece y sufre, pero al mismo tiempo se venga de la opaca miseria de su existencia de solitario alucinado y condenado. (Papini, 1957b: 774).⁷¹

⁷¹ El mismo año vio la luz la traducción del prestigioso ensayo *The Outsider*, de Colin Wilson (*El desplazado*, Madrid, Taurus, 1957). Aunque Kafka no formaba parte de la nómina de autores analizados a la luz del concepto que daba título al libro —el de los hombres situados aparte de la sociedad aun viviendo dentro de ella, los que luchan consigo mismos y con el mundo en que viven—, su nombre aparecía al paso en varias ocasiones y con algo más de detenimiento en el siguiente pasaje:

El lector no dejará de sorprenderse ante la semejanza existente entre la obra de Camus y la de Franz Kafka. En Kafka, el sentido de irrealidad se transmite mediante el empleo deliberado de una técnica-de-sueño. En *La Metamorfosis* el héroe se despierta una mañana para hallarse metamorfoseado en un escarabajo gigante; en *El proceso* es detenido, y finalmente ejecutado sin que se sepa por qué. El destino parece haber llegado con la pregunta: ¿Si cree que la vida es irreal, qué me dice de esto? Su imperativo parece ser: Reclame su libertad, o bien otra cosa... Para los hombres que reclaman su libertad existe la catástrofe repentina, la náusea, el juicio y la ejecución, el deslizarse a una forma inferior de vida. *La Metamorfosis*, de Kafka, sería una parábola de sentido común para un tibetano budista. (Wilson, 1957: 35).

Más comprensivo con Kafka se mostró Georges Bataille, cuyo conocido y sugerente ensayo *La literatura y el mal*, publicado por Gallimard en 1957, apareció en España —de nuevo gracias a la editorial Taurus— en 1959. En el prólogo a la segunda edición española, de 1971, el crítico literario Rafael Conte recordaba la «impresión singular» que le había producido el libro en su día, «tanto por su tema como por el examen de una serie de escritores poco frecuentes en España en los años cincuenta» (Conte, 1971: 14), entre los que se encontraba Kafka. A partir de la polémica lanzada por el semanario comunista *Action* tras la Segunda Guerra Mundial en torno a la pregunta «¿Hay que quemar a Kafka?», el pensador francés se refería al equívoco deseo del propio autor de hacer destruir sus escritos, «libros para el fuego, objetos a los que en realidad parece que les falta estar en llamas, que están ahí pero para *desaparecer*; como si estuvieran ya destruidos» (1971: 111).⁷² Bataille se explicaba la animadversión comunista hacia Kafka por encarnar su literatura el extremo opuesto a la voluntad de acción y de cambio que propugnaba el realismo socialista: para Kafka, una vida humana, trágicamente temporal, no era suficiente para alcanzar ningún fin, la idea de rebelión está ausente de narraciones como *El castillo* y la obra kafkiana «da testimonio, en su conjunto, de una actitud completamente infantil» (p. 113). Este infantilismo no tiene cabida en las sociedades comunistas: en un mundo de «donde está desterrada la individualidad burguesa, no puede ser defendido el humor inexplicable, pueril, del adulto Kafka» (p. 124). Bataille parte del supuesto de que toda la humanidad es infantil y se centra en el desprecio familiar que sufrió Kafka por su inclinación hacia la escritura. Su tesis es que el padre de Kafka representaba para él la subordinación adulta del presente a un fin, cuando él quiso permanecer —«como todo escritor auténtico» (p. 115)— bajo la pueril primacía del deseo actual, en la puerilidad del sueño. De ahí que se sintiese rechazado por una sociedad que consideraba un infantilismo lo que para él era su esencia: la escritura. No pretendía evadirse, sino entrar en la sociedad paterna sin renunciar a seguir siendo un niño irresponsable. Aspiraba a la soberanía de un mundo sin razón, pero sabía que era imposible y emprendió, como sus personajes, una lucha angustiada, obstinada y culpable —vale decir, pueril— por la pureza. Kafka «quiso ser

⁷² Todas las citas de *La literatura y el mal* proceden de Bataille (1971).

desgraciado para satisfacerse a sí mismo» (p. 119), puesto que la misma desgracia le generaba, paradójicamente, alegría y un excedente de fuerzas que transformar en literatura. Y sabía que la única solución era la muerte, donde no hay servidumbre, según reza uno de los epígrafes escritos por Bataille: «La feliz exuberancia del niño se vuelve a encontrar en el movimiento de libertad soberano de la muerte» (p. 121). Esa muerte feliz se aprecia en el desenlace de *La condena*, relato citado aquí, siguiendo la versión francesa, como *El Veredicto*.

Junto a *La literatura y el mal* de Bataille, si hubo un texto que despertó interés por Kafka y otros autores extranjeros en la España de la época fue la voluminosa obra en varios tomos *Literatura del siglo xx y cristianismo*, del teólogo belga Charles Moeller. La editorial Gredos comenzó a publicarla en español a mediados de los años cincuenta. Su tercer volumen —aparecido en 1957 y reeditado de forma ampliada en 1960— incluía un extenso ensayo dedicado a Kafka.⁷³ El enfoque cristiano permitió que se tradujese y reeditase con frecuencia un estudio de envergadura que incluía a autores poco queridos por el catolicismo y el franquismo, como Sartre, Camus y el mismo Kafka. En este sentido, resultan reveladoras las palabras de Manuel Alvar en su reseña al primer tomo:

Es ejemplar la valoración desde nuestra ladera de hombres que nunca llegaron a ella o que, decididamente, marcharon a la de enfrente. Al leer estas páginas de un sacerdote católico pensamos con cuánta frecuencia olvidamos la fe, la esperanza o la caridad. [...] Libro que es —tácitamente— una severa admonición contra todas las intransigencias o contra todas las tiranías del espíritu. (Alvar, 1955: 8).

Otro testimonio interesante es el de Cristóbal Sarrias en la nota necrológica que dedicó a Moeller a su muerte, donde escribía sobre su figura y su obra monumental:

[...] en la década de los sesenta fue para muchos españoles una ventana a la esperanza y el único camino de conocer los *textos prohibidos* de autores que eran patrimonio común del mundo literario e intelectual de fuera de nuestro país. [...] Charles Moeller [...] era un gran desconocido para los estudiantes de la Universidad del cincuenta y tantos español, apagada por los tabúes y las prohibiciones, al socaire de los ecos de las «lecturas buenas y malas» que eran la guía de muchos consejeros mal preparados para abrirse a los riesgos del pensamiento contemporáneo. [...] Para los universitarios

⁷³ Tras la publicación del cuarto volumen (*La esperanza en Dios*) en 1960, habría que esperar a 1975 para poder leer el quinto (*Amores humanos*). El sexto y último (*Exilio y regreso*) fue editado póstumamente y traducido en 1995.

españoles constituyó, ante todo, una antología de textos prohibidos. (Sarrias, 1986: 11-12).

El filósofo José Antonio Marina recordaba, en una línea similar, su primer contacto con la obra:

En la universidad, leí con gran interés *Literatura del siglo xx y cristianismo*, de Charles Moeller, que me pareció fascinante. He de reconocer, sin embargo, que leía las páginas dedicadas a los autores, pero me saltaba las que hablaban de teología. [...] Fue un gran intento de hacer un catolicismo ilustrado. Moeller fue para nosotros una colosal fuente de información literaria. [...] se convirtió en una clara referencia de otro modo de tratar la cultura contemporánea desde la religión. (Marina, 2006: 40-41).

En 1955 vieron la luz en España los dos primeros volúmenes: *El silencio de Dios* (dedicado a Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green y Bernanos) y *La fe en Jesucristo*, donde Moeller analizaba, entre otras, la obra de Jean-Paul Sartre, que vinculó reiteradamente con Kafka a partir de la edición ampliada de 1961 (1961: 114, 118, 154, 158, 164-165). El teólogo distinguía dos tipos de escritores según su relación con la fe: aquellos que presentan el sentimiento de lo pleno y quienes, como Sartre y Kafka, experimentan la vida ante todo como una nada o vacío y, por tanto, desconfían de la religión (1961: 154). La concepción de Kafka que se desprende del ensayo es, por tanto, existencialista. Otra coincidencia entre Sartre y Kafka señalada por Moeller es la importancia concedida por ambos a una ley paterna inaccesible, apoyándose en la siguiente declaración de Simone de Beauvoir:

Kafka nos hablaba de nosotros; nos descubría nuestros problemas frente a un mundo sin dios, donde, sin embargo, se jugaba nuestra salvación. Ningún padre había encarnado la ley para nosotros; pero la ley estaba inscrita en nosotros inflexiblemente; no se dejaba descifrar a la luz de la razón universal; era tan singular, tan secreta, que ni siquiera llegábamos a deletrearla, sabiendo al mismo tiempo que, si no la seguíamos, estábamos perdidos. Andábamos a tientas, tan extraviados, tan solos como José K. y como el agrimensor, entre las brumas donde ningún lazo visible une los caminos y las metas. La muerte surgiría brutal, como la de José K., sin que hubiera sido pronunciado ningún veredicto; todo quedaría en suspenso. (Beauvoir en Moeller, 1961: 164).

También aludió Moeller brevemente a Kafka en los volúmenes cuarto (1960b: 49, 360) y sexto (1995: 71, 103, 292), pero fue en el tercer tomo (*La esperanza humana*), reeditado en varias ocasiones, donde incluyó un amplio capítulo dedicado al escritor checo: «Franz Kafka o la tierra prometida sin esperanza» (1957: 263-431), el primero de

esta extensión publicado en territorio español. Moeller se mostraba riguroso y al día al advertir de la poca fiabilidad de las ediciones de Brod, preferir el uso de textos autobiográficos dados a conocer recientemente (*Diarios, Carta al padre, Cartas a Milena*) y repasar distintas teorías interpretativas aplicadas a Kafka: desde las aproximaciones religiosas de Robert Rochefort y Max Brod, hasta la visión profana de Jan Molitor, pasando por la exégesis filosófica de Wilhelm Emrich y la lectura psicoanalítica de Guy-Fernand Mounier. También se refirió Moeller a la polémica encuesta «¿Hay que quemar a Kafka?», así como a la voluntad del escritor de destruir su obra.

Moeller resumió su tesis con respecto a Kafka en una nota del citado capítulo dedicado a Sartre, en la edición ampliada del segundo volumen de *Literatura del siglo xx y cristianismo*:

He intentado detallar la dialéctica de Kafka, que es una especie de «Moisés laico» que mostró la tierra prometida sin entrar personalmente en ella [...]. Tengo a Kafka por uno de los principales testigos de nuestro tiempo: en el terreno mismo de la fenomenología y de la literatura existencial, del lado de acá de toda creencia en Dios, restaura el sentido del «suelo» y de la «ley», de la paternidad y del engendramiento. Uno se asombra al ver el obstinado error que cometen la mayoría de los críticos en cuanto al sentido de esta obra, que, según testimonio de Kafka mismo, gira en torno a la *Carta al Padre* [...]. (Moeller, 1961: 164-165).

En efecto, el sacerdote belga descartaba las interpretaciones a lo divino iniciadas por Brod y concedía, desde una lectura existencialista, una gran importancia a la relación de Kafka con su padre, origen de su sentimiento de culpa. Concebía el «mesianismo» de Kafka como terrenal (1957: 276), ya que su tierra prometida no estaba en el otro mundo, sino en este:

Temo desconcertar a los lectores que consideran a Kafka como el creador de mitos en los que ven —siguiendo a Max Brod, cuyos «postfacios» han leído— la búsqueda del absoluto divino: van a escandalizarse al ser invitados a abandonar esas «cumbres» para caminar pedestremente en pos de un hombre que solo pretendió vivir *aquí abajo*. Precisamente porque la esperanza de Kafka se refiere a *este mundo* —no digo que niegue el otro, sino tan solo que peregrina *ante todo* hacia el de aquí abajo—, es por lo que el escritor checo figura en este libro, consagrado a la esperanza de los hombres. (Moeller, 1957: 271).⁷⁴

⁷⁴ A partir de aquí, cuando no se especifique lo contrario, las citas procederán de Moeller (1957).

Moeller sostenía que el anhelo kafkiano de un advenimiento secreto, pero vivo, solo podía entenderse en un alma judía, aunque esta hubiese perdido toda fe religiosa (p. 430). Pero no llegó a afirmar el ateísmo de Kafka, puesto que consideraba que para él había «algo, y no la nada» en el otro lado (p. 418).

El sentimiento de no pertenencia de Kafka se debería en primera instancia, según Moeller, al contexto de triple desarraigo que sufrió —como judío, como hablante de la lengua alemana frente a los checos y sin tampoco formar parte de la comunidad alemana de Bohemia—, desarraigo acentuado por la burocracia austrohúngara. Pero circunstancias tan concretas adquieren universalidad al proyectarse sobre ellas la imagen del padre, que determinó la constelación de aislamiento y soledad frente a una tierra prometida, ansiada pero inalcanzable, presente en la obra de Kafka. Para sustentar su tesis, Moeller incluyó amplias citas de la *Carta al padre*, texto aún no publicado en España.⁷⁵

Kafka era consciente de la existencia de una ley paterna inaccesible, que le excluía y torturaba, pero que en ningún momento negó: «En medio de los horrores del “interrogatorio”, en medio de las torturas de la “inquisición de familia” que fue su visión del padre y de la vida, Kafka eligió afirmar los derechos del juez, la primacía de la verdad objetiva» (p. 412). El autor de *La condena* no trató, pues, de *matar* al padre, lo que llevó a Moeller a deducir una imagen positiva del escritor: «Kafka *creyó en el amor*, a pesar de sus amarguras; *creyó para los otros*, mientras que él mismo se veía excluido» (p. 412); prefirió acusarse a sí mismo antes que poner al mundo en tela de juicio y maldecir el universo, y optó «*por su propia culpabilidad*, no por la de quienes le mataban» (p. 414), algo digno de admiración y señal de humildad, según Moeller. La imposibilidad de rebelión por parte de Kafka supone, según el teólogo, una muestra de respeto hacia el mundo del padre, cuando resulta más verosímil —a mi entender— interpretarla como la incapacidad de superar una fase psicológica infantil. En cualquier caso, a pesar de esta visión amable, Moeller cuestionaba la lectura esperanzada de Kafka presente en *El mito de Sísifo* de Camus, quien empleaba la figura del héroe clásico —condenado a subir una

⁷⁵ A través del ensayo de Moeller pudieron leerse, además, comentarios sobre la vida sexual de Kafka y de sus personajes (pp. 342 y ss.) en una época en la que la censura española acostumbraba a poner trabas a este tipo de temas.

roca a una cumbre, dejarla rodar ladera abajo y empezar de nuevo una y otra vez— para ilustrar el absurdo del mundo y la dicha de quienes, como los personajes kafkianos, se entregan a esa falta de lógica. Moeller discrepa y sostiene que, para Kafka, Sísifo nunca podría ser dichoso, puesto que cargaría sobre sus espaldas con la responsabilidad de su situación.

Finalmente, concluye: «Lo asombroso es que, tomando como punto de partida una experiencia personal morbosa, Kafka haya llegado a lo universal y haya creado una moderna mitología de la desesperación que, desde 1920, queda vinculada a la situación europea» (p. 365). Pero, aunque le sorprende ese «algo de perspicacia profética» (p. 396) de Kafka con respecto a la burocracia comunista, se muestra contrario a las interpretaciones de los relatos de Kafka como «una especie de descripción anticipada de la situación europea después de la segunda guerra mundial» (p. 371), dado que «suponen la *inocencia* de los personajes de Kafka, que se compara con la de las víctimas de los regímenes totalitarios. Ahora bien, la culpabilidad de los personajes de Kafka es *tomada completamente en serio* por su creador» (p. 372). Su sagacidad crítica permite a Moeller, además, identificar una serie de mitos en la obra de Kafka (la metamorfosis, el castillo, la madriguera), que entiende como símbolos prolongados en la narración y no como alegorías en las que cada detalle deba corresponderse con un elemento de la realidad. Por último, resulta interesante comprobar cómo la palabra francesa *kafkaïen* del original francés se tradujo como *kafkaiano* (pp. 267, 281, 354, etc.), algo que tampoco se corrige en la versión de 1960 (1960a: 226, 238), prueba de que por aquel entonces todavía no se había extendido el uso español de *kafkiano*.

En definitiva, el ensayo de Charles Moeller, que rezuma simpatía hacia Kafka, contribuyó a su difusión en España: estimuló el interés hacia su figura, disminuyó los recelos católicos hacia su obra, posibilitó el acceso a parte de sus textos y a su biografía, dio noticia de los distintos tipos de exégesis que se le consagraban en el extranjero —especialmente en el ámbito francófono— y ofreció, desde premisas religiosas, una visión más sugerente y atinada que la procedente de Max Brod.⁷⁶

⁷⁶ Cabe anotar aquí que Moeller fue el director de la tesis doctoral del filósofo catalán Octavi Fullat, cuya publicación resumida en forma de libro prologó (*La moral atea de Albert Camus*, Barcelona, Pubul, 1963). Fullat señalaba en esas páginas a Kafka entre las influencias recibidas por el autor de *La chute*, sin desarrollar el tema.

Otro hito de la recepción de Kafka en la década del cincuenta fue la publicación de las *Conversaciones con Kafka* de Gustav Janouch. Se trataba de la reconstrucción, a partir de anotaciones y recuerdos, de los encuentros del joven Janouch con su admirado doctor Kafka en Praga a partir de 1920. La posibilidad de asistir al discurso oral y los gestos cotidianos de alguien convertido en mito y cuyos escritos autobiográficos comenzaban a difundirse ampliamente por aquellas mismas fechas favoreció el éxito internacional del libro. Avalado por Max Brod, fue editado por Fischer en 1951 y pronto vertido al francés (1952) y al inglés (1953), además de ser reseñado en España por Ricardo Gullón (1953) y Javier Muguerza (1955). La traducción española de Jaime Ferreiro Alemparte apareció en 1956 en la madrileña editorial Puerta del Sol. Años después, Janouch elaboraría una versión ampliada, publicada en alemán en 1968, en un momento en el que Kafka estaba ya consagrado también en España. Fue traducida al castellano por Barbara Wickers y publicada en 1969 por la editorial Fontanella. Con el tiempo, fue cuestionada la veracidad de las *Conversaciones*, especialmente a partir de esta segunda versión (*vid.* Binder, 1979b; Goldstücker, 1980; Čermák, 2008).

Como ha quedado de manifiesto en las páginas precedentes, el interés español por Kafka se vio estimulado, durante la segunda mitad de los años cincuenta, por la edición de ensayos de prestigio traducidos desde otros idiomas: junto a las *Conversaciones con Kafka*, de Gustav Janouch, destacan por su impacto *La literatura y el mal*, de Georges Bataille, y *Literatura del siglo xx y cristianismo*, de Charles Moeller. Pero las menciones a Kafka se dieron, asimismo, dentro de libros de un género más específico, ya estuviesen escritos originalmente en castellano o fuesen traducciones procedentes del exterior: el de las historias literarias y las obras de referencia. Iba gestándose, así, la progresiva canonización de Kafka en España.

Kafka en historias literarias y obras de referencia publicadas en España

Ya fuesen traducciones o libros de producción autóctona, contenían información sobre Kafka desde los años treinta, pero especialmente a partir de la década del cincuenta, algunos manuales de temas literarios, así como obras de carácter enciclopédico, de los que repasamos a continuación una serie de muestras. La más temprana es el sexto apéndice a la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* de Espasa-Calpe, publicado en 1932, que incluía la voz «KAFKA (FRANCISCO)» (p. 660). La enciclopedia presentaba a Kafka —cuyo nacimiento se ubicaba en Praga— como «una de las figuras más curiosas e interesantes de la literatura alemana contemporánea», aun habiendo permanecido «alejado de los centros literarios» y deseado que sus escritos fuesen destruidos. Su estilo se calificaba de «denso, apretado, lleno de alusiones y reticencias», creador de una atmósfera de «misterio e inquietud, reflejo de la atormentada vida interior del novelista», y se destacaba su simbolismo y su fuerza de evocación visionaria. El anónimo autor de la entrada nombraba —con alguna errata— las novelas *Das Schloss* y *Der Prozess* y la recopilación póstuma de textos *Beim Bau der Chinesischen Mauer*.

Todavía en la década del treinta aparecía Kafka en la *Historia de la literatura* de Klabund —pseudónimo del escritor expresionista alemán Alfred Henschke—, redactada en los años veinte y publicada en Barcelona por la editorial Labor en 1937, con una segunda edición de comienzos de los cuarenta.⁷⁷ En el apartado consagrado a Alemania dentro del capítulo dedicado a la «Literatura de los últimos tiempos y de la actualidad», recogía Henschke a los autores austríacos, entre los que consideraba a su vez a los praguenses. Una única oración resume la vida y la obra de Kafka: «Franz Kafka (1883-1924), muerto muy joven, autor de severo estilo, como lo patentizan su cuento *El fogonero* y la novela *El castillo*, obra que recuerda las piezas de fantasía de Strindberg» (1937: 350; [s. a.]: 294). Se situaba, así, en la vía que condujo al expresionismo.

⁷⁷ Esta segunda edición, en la que ya figura como autor Henschke y no Klabund, se imprimió sin fecha y es datada por la Biblioteca Nacional de España en 1942, mientras las universidades de Las Palmas de Gran Canaria, Santiago de Compostela y Zaragoza estiman que apareció en torno a 1940. Como curiosidad, el ejemplar zaragozano procede del legado del escritor Miguel Labordeta y lleva su firma.

También ocupaba un breve espacio Kafka en la *Enciclopedia universal Herder*, adaptación al ámbito hispánico del *Herders Volkslexikon* publicado en Friburgo de Brisgovia (Alemania) en 1951. La edición española —de 1954, reeditada en 1955 y 1957— incluía la traducción de una sucinta entrada dedicada a Franz Kafka: «Escritor austr., 1883-1924. Judío observante. Personificación de la angustia en una creación sin redimir. Novelas: *América*, *El Proceso*, *El Castillo*» (1954: 1325). Tan escasas palabras permiten destacar varios aspectos de interés. El primero de ellos es la fluctuación en la asignación de una identidad nacional a Kafka. Firmas como las de Tenreiro (1927), Miguel Moya (1947a) y Segura Covarsí (1952) lo presentaban como alemán, debido a la lengua en la que escribía. Pero, desde Alemania, tanto Henschke como la *Enciclopedia universal Herder* lo consideraban austríaco, por la pertenencia de Praga al Imperio austrohúngaro durante su nacimiento y la mayor parte de su vida. En segundo lugar, se define la literatura de Kafka en relación al judaísmo, de donde procedería su angustia por la ausencia de redención, lectura que no sorprende, dada la orientación cristiana de la editorial Herder. Por último, en una enciclopedia de carácter generalista como esta, las obras que se nombran son únicamente las novelas, muestra de que sin su publicación jamás habría alcanzado Kafka la fama póstuma que adquirió.

Kafka fue citado, también, dentro de historias literarias elaboradas en España. Ya se ha mencionado la breve alusión de Ángel Valbuena Prat a «la viscosidad obsesionante de las novelas de Kafka —hoy las más leídas—», en la tercera actualización de su conocida *Historia de la literatura española* (1950: 770). El año siguiente vería la luz la segunda edición de la *Historia de la literatura universal en cuadros esquemáticos* de Consuelo de la Gándara y Ángel Álvarez de Miranda, que ya incluía en su contenido la centuria en curso y pronto sería reeditada. El cuadro LVII, dedicado al siglo xx en Alemania, ubicaba a Kafka en la *Neue Sachlichkeit* o *nueva objetividad*, identificada con el realismo mágico, en término acuñado por Franz Roh en 1925 para referirse al postexpresionismo, dentro de un célebre ensayo recogido por la *Revista de Occidente* en 1927. En esta ocasión, los autores consideraban a Kafka un escritor checo y seguían la línea interpretativa difundida por Max Brod, al afirmar que su obra «tiene una profunda significación religiosa, girando en torno al tema de la gracia» (Gándara y Álvarez, 1951: 126).

Desde el ámbito francés, la *Historia de la literatura universal* del comparatista Paul van Tieghem fue traducida y ampliada hasta el presente, tras su fallecimiento, por el escritor y crítico catalán Rafael Tasis en 1953, para el editor Miquel Arimany. El capítulo añadido —«La literatura de hoy (1941-1952)»— ponía de relieve la acentuación del influjo de determinados literatos a lo largo de la década del cuarenta, entre ellos, Kafka. Tasis señalaba, además, el simbolismo y onirismo de unos textos que habían suscitado multitud de interpretaciones y cuyo absurdo se había conectado con el mundo moderno de la posguerra, en el marco de la moda existencialista.

Otra *Historia de la literatura universal* con alusiones a Kafka, en esta ocasión la del suizo Robert Lavalette, fue publicada en España en 1957 por la barcelonesa editorial Destino. En la sección dedicada a «Las grandes corrientes de nuestra época», destacaba Lavalette la captación de lo trascendental en *El castillo* y *El proceso* por medio de «una descripción absolutamente realista» —elogiando así aquello que irritara en su día a Ramón María Tenreiro— y anotaba la fuerte influencia de Kafka sobre el surrealismo entendido en sentido amplio, «desde la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en la Europa Occidental» (1957: 394).

Una lectura surrealista de Kafka en un sentido laxo contiene a su vez otro libro aparecido en España el mismo año: la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser, reeditada varias veces en las décadas siguientes. En el segundo de los tres tomos que componen la obra, aparece Kafka citado —curiosamente— al hilo del estilo manierista, que se vincula, al igual que el surrealismo, con el universo onírico:

La más próxima analogía a este mundo de realidad mezclada es el sueño, que elimina las conexiones reales y pone a las cosas entre sí en relación abstracta, pero describe cada uno de los objetos con la mayor concentración y la más aguda observación de la realidad. En algunos particulares recuerda al surrealismo actual, tal cual se expresa en las pinturas por asociación del arte moderno, en los sueños fantásticos de Franz Kafka, en la técnica del montaje de las novelas de Joyce, y en el soberano dominio del espacio en las películas. (Hauser, 1957: 516).

En el tercer volumen de su obra, reiteraba Hauser la conexión entre Kafka y Joyce, quienes expresarían como nadie el dualismo entre la realidad sensible y una segunda realidad y, «aunque ellos mismos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina, son surrealistas en el sentido más amplio, como la mayoría de los artistas

progresistas del siglo» (1957: 1276). Además, reaparece la comparación de ambos escritores con el manierismo:

[...] la diferencia de nivel entre el estilo de Kafka y Joyce, en los cuales una prosa sobria y a menudo trivial se combina con la más frágil transparencia de las ideas, y el de los poetas manieristas de los siglos XVI y XVII ya no es tan grande. En ambos casos el objeto real de la representación es el absurdo de la vida, que parece tanto más sorprendente y chocante cuanto más realistas son los elementos del fantástico conjunto. (Hauser, 1957: 1277-1278).

También coinciden Kafka y Joyce —según Hauser— en encarnar la crisis de la novela psicológica y en el carácter oscuro, depresivo y atormentado de sus creaciones, que se vincula con la tendencia del arte postimpresionista a acentuar lo grotesco, lo mordaz y lo feo, mientras se evitaban los sentimientos hedonísticos y voluptuosos.

Ya en 1959, la editorial Taurus publicó dos ensayos de temas literarios con menciones a Kafka. El escritor cántabro Leopoldo Rodríguez Alcalde lo incluyó en el capítulo «El mundo del absurdo» de su *Hora actual de la novela en el mundo*, como uno de los representantes fundamentales de una cosmovisión angustiada, que el crítico español no compartía, pero cuya correspondencia con el pulso del siglo reconocía. Por su parte, el pensador colombiano Rafael Gutiérrez Girardot —que había cofundado Taurus durante su estancia madrileña, antes de trasladarse a Alemania— dedicó a las letras germanas su libro *En torno a la literatura alemana contemporánea*. Reivindicaba allí la literatura en lengua alemana más allá de las «modas» aisladas de autores como Thomas Mann, Rilke y Kafka, cuya influencia —se preguntaba— «¿se ha traducido en una verdadera asimilación, o más bien es su presencia, irritante a veces, una moda, la imitación de un *pathos*, la recepción de ademanes, no de estados intelectuales y del alma ?» (1959 : 16).

El mismo año, el hispanista Martín de Riquer y el poeta y filósofo José María Valverde dedicaron unas líneas a Kafka en el tercer volumen de su *Historia de la literatura universal* (Barcelona, Noguer, 1959, pp. 416-417), dentro del capítulo referido a la literatura germánica contemporánea. Denominado como «la gran pesadilla de nuestro tiempo», Kafka es situado «en el crepúsculo de todas las grandes ilusiones e idolatrías del alma moderna». Riquer y Valverde combinan el enfoque sociopolítico —al destacar en la obra kafkiana la lucha del individuo con un vasto poder que, aun nacido

del hombre, se ha vuelto inhumano— con la lectura existencial —pues Kafka muestra «el terror a ese revés de vacío, que tiene todo lo que hacemos y somos, en contraste con su familiaridad»—. En cuanto al aspecto formal, no consideran a Kafka un narrador «propriadamente dicho», sino el creador de «un poderoso y horrible símbolo» sobre el que gira con insistencia, de modo que «como en los sueños, no nos movemos por mucho que andamos: cada vez estamos más hundidos en el mismo sitio».

Otro manual que también contemplaba brevemente la interpretación político-social de Kafka, poco habitual en suelo español, así como el parentesco de su proceder narrativo con el de las pesadillas, fue la *Literatura universal* (1961) del profesor de la Universidad de Barcelona Rafael Ballester Escalas, publicada dentro de la colección Enciclopedias de Gassó. Ballester presentaba a Kafka como «el profeta del alma bajo la tortura del totalitarismo» (p. 323) y a su obra como una protesta contra la burocracia y las deformaciones de la civilización moderna. Su narrativa conectaría con lo pesadillesco y lo alucinatorio a través de una técnica torturante asociada a una clarividencia y una lógica crueles.

Kafka apareció asimismo, escuetamente, en las distintas ediciones de los años sesenta de la *Iniciación en la historia literaria universal* de Samuel Gili Gaya, dentro del apéndice dedicado a «La literatura desde 1914 hasta nuestros días», firmado por otro filólogo catalán, Joaquim Molas. Partiendo de la calificación de Kafka como «original y desconcertante», y de su obra como «tensa y poderosa, en la que logra elevar a símbolo la propia doliente intimidad», Molas lo relacionaba con las actitudes y procedimientos del expresionismo y del surrealismo, a los que, sin embargo, a su juicio, superaba. La lectura que ofrece de Kafka es básicamente existencial: «En un mundo opresivo, el hombre se siente huérfano y desamparado, culpable de no se sabe qué misteriosas faltas, que intenta explicarse y hacerse perdonar sin conseguirlo. Sus relatos [...] son un largo peregrinaje de angustias por un paisaje absurdo y desquiciado» (Molas, 1961: 207).

Un único párrafo a Kafka dedicaba igualmente Eduard von Tunk (1964: 287-288) en la sección correspondiente al expresionismo de su *Historia universal de la literatura*, cuya traducción publicó en 1964 la editorial de la *Revista de Occidente*. Destacaban esas líneas el impulso concedido por Kafka al mundo de lo fantástico, así como su

reconocimiento de la fuerza del mal, pero no de la nada ni de Dios. La obra kafkiana expresaría, en su fondo y en su forma, la búsqueda de patria, el deseo de integración, el anhelo de protección por una armonía superior, así como la exploración de los motivos de la culpabilidad humana, a la que arrastra la misma existencia.

Por último, Fritz Martini (1964: 574-576) —cuya *Historia de la literatura alemana* fue traducida por Gabriel Ferrater y publicada en Barcelona por la editorial Labor— situaba a Kafka como un «auténtico genio aislado» dentro de «la extrema vanguardia de la experimentación», pues se anticipó al expresionismo y fue descubierto por el surrealismo. Ante la diversidad de comentarios aplicados a la literatura kafkiana, subrayaba Martini la inutilidad de tratar de hallarle una interpretación unívoca. La postura del filólogo alemán, que podríamos definir como una lectura ontológica, se resume en una pregunta que no requiere respuesta: «¿Es esta obra un monólogo de desesperación o una plegaria?». Su contenido, a caballo entre la desolación y el misterio, explica aspectos formales como su carácter fragmentario y un estilo preñado de afirmaciones que son a la vez negaciones. Kafka —concluía Martini— invita a descubrir nuevas categorías tanto de la ética como de la estética.

En conclusión, un repaso a las historias literarias que entre los años treinta y mediados de los sesenta incluyeron a Kafka en sus páginas revela la difícil adscripción del escritor a una corriente específica, dado que se vinculó al expresionismo, a la nueva objetividad y al surrealismo, a la vez que se percibía —especialmente en las publicaciones últimas— su trascendencia de toda escuela histórica. Abundaba la consideración simbólica de los argumentos kafkianos, en un movimiento que va desde una interpretación religiosa fiel a lo establecido por Brod, pasando por la proliferación de aproximaciones deudoras del existencialismo, para acabar —en algún caso— con la denuncia de la vanidad de toda traducción hermenéutica. No faltaba, tampoco, la explicación de la literatura de Kafka como proyección de su personalidad, ni la lectura político-social, muy infrecuente en otros foros de su recepción española, explicitada por los manuales de literatura universal de Rafael Ballester y de Riquer y Valverde en el tránsito entre las décadas del cincuenta y del sesenta. En cuanto al estilo de Kafka —calificado de «denso» y «severo» en las primeras obras de referencia en las que apareció—, menudearon las alusiones a su carácter onírico de pesadilla y misterio,

además de destacarse, en más de una ocasión, el contraste entre el realismo descriptivo y un contenido trascendente o absurdo. En definitiva, la aparición de Kafka en enciclopedias y manuales literarios muestra algunas de las tendencias fundamentales de su recepción internacional y evidencia su progresiva canonización en España como figura de la historia literaria universal.

Kafka sobre las tablas: la recepción kafkiana en el ámbito teatral español

El ámbito teatral se fue desarrollando como otro de los espacios de la difusión de Kafka en España. En el periodo analizado —es decir, el que abarca desde el inicio de su recepción española hasta el año 1965— se representaron de manera minoritaria las primeras adaptaciones de sus textos. Algunas de sus obras fueron publicadas en los medios de divulgación teatral y, desde finales de los años cuarenta —en una tendencia que se acentuaría durante el siguiente decenio y, sobre todo, en la década del sesenta—, las secciones teatrales de la prensa generalista, las revistas especializadas y algunos libros sobre temas dramáticos mostraron, aquí y allá, el nombre de Kafka.

Aunque Kafka fuese un narrador y no un dramaturgo, sus vínculos con el teatro adoptaron una doble dirección: por un lado, mostró afición por el género, que cultivó en la forma de varias tentativas; por otro, suscitó adaptaciones de sus textos e imprimió su huella sobre la producción de varios de los autores dramáticos fundamentales del siglo xx. Con respecto a lo primero, se habla de una única incursión de Kafka en el género teatral: el esbozo de una obra a la que Brod tituló *Der Gruftwächter*, traducida como *El guardián de la cripta*, *El guardián de la tumba*, *El guardián de tumbas* o *El guardián del sepulcro*. Sin embargo, la inclinación de Kafka hacia el teatro iba más allá de ese fragmento: la edición crítica de sus obras completas incluye una treintena de esbozos dramáticos y diálogos (*vid.* Llovet, 2003: 1202-1203) y son conocidas tanto su amistad con el actor Jizchak Löwy como su predilección por el teatro yidis. Se ha estudiado el impacto de estas manifestaciones teatrales propias de la cultura judía sobre la literatura de Kafka,⁷⁸ pero, según Jordi Llovet (2003: 965, 1075), su extraño tratamiento de la gestualidad está ya presente en prosas tempranas, previas a su acercamiento al grupo de Löwy. Esta característica gestualidad —señalada, entre otros, por Walter Benjamin y que se ha emparentado a su vez con el cine mudo o se ha considerado sin más un rasgo de estilo— puede conectarse asimismo con la estética expresionista, al igual que otros

⁷⁸ Así lo hizo Evelyn Torton Beck en su monográfico *Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work* (Madison-Milwaukee-Londres, The University of Wisconsin Press, 1971).

rasgos de las narraciones kafkianas relacionados con lo teatral, como la presencia en ellas de lo trágico y lo grotesco.

En parte debido a estos lazos con lo teatral, Kafka fue un modelo decisivo para dramaturgos posteriores, fundamentalmente aquellos que practicaron el llamado teatro del absurdo, como Beckett o Ionesco. Martin Esslin señaló esta deuda a comienzos de la década de los sesenta en su clásico estudio *The Theatre of the Absurd*, influencia que extendió en otro momento a todo el teatro moderno, pues autores tan diversos como Peter Weiss, Fernando Arrabal o Sam Shepard habrían apreciado en la literatura kafkiana el carácter parabólico de sus argumentos y su combinación de realismo y onirismo (1997: 90-91). Por otro lado, algunas de las obras escritas por Kafka se adaptaron y se siguen adaptando para su representación escénica en distintos lugares del mundo, y a la escenificación teatral de sus tres novelas se debe, en parte, la popularización de su fama internacional. A este respecto fue pionera la influyente adaptación *Le procès* llevada a cabo por André Gide y Jean-Louis Barrault en 1947, que inauguraría, según Esslin (2014: 296-297), el teatro del absurdo.

La versión de *El proceso* de Gide y Barrault adquirió resonancia internacional y de ella dio noticia en España el corresponsal de *ABC* Miguel Moya, dejando traslucir una interpretación entre psicológica y sociológica de la obra:

Barrault se ha propuesto desafiar al *cinema* sobre el tablado, superar las unidades de medida del tiempo y del espacio que rigen en el drama hasta conseguir la síntesis de la pantalla. Por eso está en pleno apogeo la polémica en torno al *Proceso*, de Franz Kafka, realizado por Barrault. El texto de la adaptación de la novela es de André Gide, pero sin el concurso de Barrault el gusto francés hubiera rechazado seguramente el asunto y la solución que plantea la obra de Kafka. [...] El *Proceso* simboliza, con recursos inspirados en el psicoanálisis, el conflicto entre el «yo» y el «no-yo», la oposición del hombre individual frente al complejo jurídico-administrativo, frente a una sociedad que lo asfixia. Barrault representa todas las fuerzas de opresión que gravitan sobre el protagonista mediante un juego de luces concertado con un sistema de telones, que se subdividen, y que dejan ver parcialmente las diversas zonas del escenario. Los sueños y las alucinaciones del personaje, procesado sin saber por qué, aparecen dramatizados con una secuencia de película de magia. (Moya, 1947b: 19-20).

Realizada a partir de *El proceso* de Gide y Barrault por el actor y director Frank Sundstrom, gozó de peor fortuna la versión inglesa *The Trial* puesta en escena en el Winter Garden Theatre de Londres en 1950, hasta el punto de retirarse pocos días después de su estreno por su total fracaso. De ello informó también un corresponsal del

diario *ABC*, en este caso Miquelarena (1950), bajo el elocuente título «Naufragio de Kafka en Londres».

Las otras dos novelas de Kafka fueron adaptadas para teatro por Max Brod —*El castillo* en 1953 y *América* en 1957 (Dietz, 1990: 136)—, versiones que servirían a Barrault para nuevos espectáculos, estrenados en 1957 y 1965, respectivamente. A España llegaron noticias de varias de las representaciones de estas piezas, empezando por la de *El castillo* de Brod en el Teatro Schiller de Berlín en 1953. El crítico Enrique Sordo daría algún detalle sobre el montaje: «En la puesta en escena no se utilizó decorado ni aplique alguno, con lo que todo el misterio poético de la obra kafkiana surgía por su misma fuerza» (1955a: 16). La adaptación brodiana fue trasladada exitosamente por la misma compañía al teatro Sarah Bernhardt de París, según relató el diario *Informaciones*, cuyo cronista seguía una concepción biográfica del texto: «Kafka, como se sabe, llevó a la literatura el drama de un fracaso personal. Kafka deseaba casarse, fundar una familia, ganarse la vida. Ideal aparentemente asequible a cualquiera, pero que en este caso resultó inalcanzable». Como consecuencia de esta lectura, la imagen del castillo se presenta como símbolo de «la plena realización de las ambiciones del individuo» (anón., 1953).

El castillo de Brod volvió a representarse en el escenario del Sarah Bernhardt de París en 1957, esta vez por parte de la compañía Renaud-Barrault, con texto traducido al francés y revisado por Pol Quentin. Según el corresponsal de la revista *Primer Acto* Delfor Peralta, se trataba de «una obra hecha a la medida de Barrault» y «*El castillo*, acaso porque nos hemos habituado más al estilo y a la simbología de Kafka, es menos oscura que *El proceso*, más esperanzada» (1957b: 55), impresión sin duda debida a la intermediación de Max Brod. El público español pudo conocer el testimonio directo de Barrault sobre el espectáculo en una entrevista concedida a Claudine Chonez e incluida en el suplemento *Blanco y Negro* de *ABC* (Chonez, 1957).

También sería Delfor Peralta quien destacara en *Primer Acto* (1957a: 56, 64) —incluyendo fotografía— la *América* de Brod entre los montajes ofrecidos por el teatro estable de Zúrich en la *Schauspielhaus* en 1957, elogiando la obra en todos sus aspectos: el texto, el equipo técnico, la dirección de Leonard Steckel, la escenografía y la interpretación. Peralta enumeraba, además, las adaptaciones de Kafka que se habían

realizado con anterioridad: junto a los ya citados *El proceso* de Gide y Barrault y *El castillo* de Brod, nombraba una adaptación argentina de *La metamorfosis*, a cargo del dramaturgo Francisco Javier, «sin contar *El guardián del sepulcro...*». Con esta última referencia aludía, tal vez, a la representación del esbozo dramático kafkiano en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires en 1955, por parte del Teatro de Arquitectura, de la que informó Jorge Roberto Montes en la revista *Teatro*. A partir de la versión francesa de Marthe Robert traducida por el director de la obra, Jorge Petraglia, este ensayo dramático destilaba —según Montes— la angustiosa contextura kafkiana con una puesta en escena cuidada, pero no revestía mayor importancia, «salvo que incursiones metafísicas de los entendidos le acuerden una proyección superior» (1955: 36-37).

Los lectores de *Primer Acto* supieron también del rescate de *Le Procès* por Barrault en 1961, casi quince años después de su estreno, a través de la opinión del hispanista francés Robert Marrast. A su juicio, el tiempo había hecho perder a la obra el carácter de audacia teatral que había tenido en su día: «Lo consideramos hoy como un ejercicio algo pesado y largo, en el que Jean-Louis Barrault muestra su gusto a los cuadros plásticos, en los que aparecen sus defectos, particularmente su voluntad de subrayar por gestos inútiles las palabras del diálogo» (1962: 82).

Y cuando Barrault estrenó en 1965 *L'Amérique*, con dirección de Antoine Bourseiller, recibió desde las páginas de la revista *Yorick* la crítica implacable de José María Madern, quien defendía tajante que el «absurdo mundo kafkiano pasa difícilmente a la escena» y que Barrault podía haber aprendido la lección de las «experiencias negativas» de *El castillo* y *El proceso*:

Kafka-Barrault no es, en el fondo, otra cosa que una narración incoherente, arbitraria, sin ningún parecido con el original. Se ha escamoteado lo cruel, la injusticia contra la que Kafka se debate. Se pierde la angustia que hizo de Kafka un ser genial y profético.

La dirección de *América* es de Antoine Bourseiller, para quien todo radica ahí en un juego de maquinarias. La puesta en escena no está al servicio de Kafka, sino que Kafka sirve de pretexto a la puesta en escena. (Madern, 1965: 14).

Por último, *Primer Acto* dio cuenta de una representación peruana de *Informe para una academia*, relato sobre la humanización de un simio que había sido incluido por Kafka en el libro *Un médico rural* (1919) y sería una de las creaciones kafkianas más

teatralizadas a lo largo del tiempo, gracias a su forma monologal y a su fuerza dramática. El grupo independiente El Tábano, dirigido por Hernando Cortés, presentó la obra dentro de una sesión de teatro negro una década antes de la exitosa adaptación española de José Luis Gómez. El crítico José Miguel Oviedo (1962: 56) elogiaba «la muy notable versión de Kafka» y la meritoria actividad de Cortés, «el único director en Lima que no hace concesiones al público en su repertorio».

El lector especializado español tenía, pues, a su alcance cierta información acerca de las adaptaciones escénicas que se iban realizando en el extranjero a partir de textos de Kafka y podía comenzar a asociar su nombre con el ámbito dramático. Pero, más allá de este tipo de noticias, el sector teatral se destacó por publicar algunas obras de Kafka en una época en la que escaseaban en España. A dos prometedores hombres de teatro se debe la inclusión del relato *Das Urteil*, traducido como *El veredicto*, dentro del primer número de *Raíz*, revista literaria universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, en mayo de 1948: Alfonso Sastre (como traductor y secretario de la publicación) y Juan Guerrero Zamora (como su director). Por su parte, *Teatro: Revista Internacional de la Escena* —codirigida por Manuel Benítez Sánchez-Cortés y Juan Manuel Polanco— recogió en 1956 la versión de *La metamorfosis* realizada por el dramaturgo italiano Roberto Zerboni, en traducción de José Méndez Herrera.⁷⁹ Y José María de Quinto —creador, junto con Sastre, del Manifiesto del Teatro de Agitación Social (1950) y del Grupo de Teatro Realista (1960)— fue el encargado de verter al castellano y presentar otro de los contados escritos de Kafka aparecidos en suelo español durante el franquismo: el esbozo teatral *El guardián de la tumba*, subtulado «Escena de Franz Kafka», publicado en febrero de 1953 en los *Cuadernos Hispanoamericanos*.

De Quinto acompañaba su versión con una introducción sobre «Kafka y el teatro», donde partía de las opiniones de Gigi Cane, periodista italiana de la revista *Il Dramma*. Según esta, aunque Kafka no poseía técnica teatral —en *El proceso* de Gide y Barrault, esta se debía a los adaptadores—, su mundo ideológico influye decididamente

⁷⁹ N.º 19, mayo-agosto de 1956, pp. 61-73.

en la dramaturgia contemporánea: no solo la temática de «situación cerrada», tan recurrente en obras teatrales, parece corresponderse con los contradictorios deseos kafkianos de soledad y comunidad, sino que Kafka y Sartre comparten un miedo metafísico. Frente a Cane, De Quinto encontraba en el fragmento de Kafka algo más que la forma dialógica: un «incontestable sentimiento de lo dramático» (1953: 173), que habría permitido a Kafka aplicar su misterio racional al teatro.

Pese a estas consideraciones amables sobre *El guardián de la tumba*, De Quinto empleó en otra ocasión *El proceso* como ejemplo para reivindicar «la incomunicabilidad de los géneros» en un artículo de título fatalista: «Réquiem por el teatro» (1959). Allí calificaba los préstamos narrativos hacia el teatro de «intrusismo» y «aberración», pues dieron lugar a «ese género híbrido e informe en el que participan, en vergonzosa promiscuidad, elementos narrativos y dramáticos». A juicio de De Quinto, el teatro ha de presentar escenas en presente y no solo evocaciones —narraciones— de hechos pasados, idea coincidente con la manifestada por el dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt en su ensayo *Problemas del teatro* (1955), que recogió años después la revista *Primer Acto*: «Una obra teatral acontece. En la dramática todo debe transformarse en inmediato y sensible. No, por ejemplo, Kafka, quien, por lo tanto, no pertenece a la escena» (Dürrenmatt, 1963: 16).

Con todo, José María de Quinto defendió el carácter trágico de la literatura kafkiana. En su artículo «Tragedia y culpa», publicado en *Primer Acto* a finales de 1957, situaba a Kafka entre los grandes nombres de la tragedia. A su entender, los finales trágicos no se deben a una auténtica culpa, ya que si el hombre se siente o es culpable hemos escapado de los dominios de lo trágico y estaremos ante un drama, pues el personaje ya no produce piedad ni horror, condiciones necesarias de la tragedia. Así pues, De Quinto proponía algo tremendamente kafkiano como esencia de la tragedia y, de hecho, se sirvió de *El proceso* para ilustrar su tesis:

Pienso que al hombre se le hace preciso encontrar la culpa por la que es castigado, y que cuando no la encuentra se angustia. [...] Un condenado a muerte —y todos lo somos en cierto sentido—, sin una explicación plausible de su culpa, podría ser arrojado a la desesperación y a la locura, a nada que profundizara en la cuestión. La literatura de Kafka —más propiamente, *El proceso*— nos dice de esta tremenda angustia del hombre condenado a morir sin culpa, lanzado a la búsqueda de una culpabilidad concreta o remitida a algo, que le permita aceptar la muerte. K., en *El proceso*, acaba por aceptar la situación; ni siquiera se rebela de lo arbitrario de su condena. K., en este sentido, es

la imagen del hombre. El condenado a muerte —el hombre en general— sabe que va a morir. Sabe también que es de todo punto imposible rebelarse. Y acaba por aceptar su condena e incluso sonríe mientras vive. (Quinto, 1957: 4).

Este artículo fue el germen del capítulo del mismo nombre incluido en el libro de José María de Quinto *La tragedia y el hombre*, publicado por la editorial Seix Barral en 1962. Retomaba allí el crítico (con ligeras variantes) el párrafo recién citado y reproducía el desenlace de *El proceso* (1962: 58-59). Más adelante, ilustraba la persistencia de la dependencia fatal entre padres e hijos, por la que se comunica la culpa a través de la estirpe, mediante el relato de Kafka *La condena* y la muerte final de su protagonista, Georg, por decisión de su progenitor (p. 64). También aparecía Kafka en el capítulo «Tragedia y sustancia», como introductor de un rasgo de las obras trágicas modernas: el hecho de que no sean psicologizantes, sino metafísicas, cercanas a lo abstracto. De Quinto añadía en nota: «Esta influencia de Kafka en la literatura contemporánea es terminante. Toda la obra de Kafka, como la de Sartre, como la de Beckett, parecen sacudidas por un mismo miedo metafísico, generador de la angustia» (p. 37).

Frente a la tesis de José María de Quinto, para Alfonso Sastre el carácter de la literatura kafkiana es más esperpéntico que trágico, entendido el esperpento en un sentido amplio:

[...] el nihilismo europeo, radicado en la crisis de las formas económico-sociales capitalistas [...], ha sido expresado, en el variadísimo repertorio del esperpento europeo y americano (arte y literatura «de vanguardia»), desde el muy auténtico *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, al muy mixtificado teatro de Ionesco; desde *El proceso*, de Kafka, los grotescos pirandellianos y la tragicomedia chaplinesca, a los geniales esperpentos de Beckett, las farsas de Ghelderode, Dürrenmatt o Frisch [...]; desde las anticipaciones nihilistas de Büchner, Dostoievski o el Strindberg de *La sonata de los espectros*, al esperpento constructivo de Brecht. (Sastre, 1961b: 15-16).

Sastre (1964: 9) reprodujo en otro momento el calificativo de Kafka en su diario al referirse al «enorme Strindberg».⁸⁰ Por su parte, José Monleón anotó el «evidente» parentesco entre Kafka y *La sonata de los espectros*, que comparaba también con *Final de partida*, de Beckett: «nos encontramos ante una literatura de capitalísima

⁸⁰ Tanto esta referencia como el pasaje reproducido previamente fueron recogidos por Sastre en su libro *Anatomía del realismo* (1965: 64, 242), donde citaba a Kafka también en otras ocasiones. Así, aludía, por ejemplo, a su «naturalismo fantasmal» (p. 73) y a su conexión con la obra de Carlos Muñiz *El tintero* (p. 146).

importancia, en tanto expresa, lúcida y genialmente, las consecuencias de una concepción social en la que el hombre aparece condenado a luchar infatigablemente» (1964: 56), apuntando así —como Sastre— a una lectura socio-política. También Alejandro Casona percibió una analogía entre el esperpento y Kafka, y afirmó con contundencia: «de Kafka arranca todo el teatro de vanguardia» (1964: 17).

Enrique Sordo había reivindicado ya en 1955 el papel de Kafka en el desarrollo del arte dramático del siglo xx, en sendos artículos incluidos, respectivamente, en la barcelonesa *Revista de Actualidades, Arte y Letras* («¿Hay un teatro de Franz Kafka?») y en la publicación especializada *Teatro* («Un teatro nuevo: Kafka, Beckett, Ionesco»). Observaba Sordo (1955a, 1955b) una nueva dimensión en la dramaturgia moderna, presidida por «la fecunda sombra» de Kafka, erigido en «todo un paradigma que ha de seguirse» (1955a: 16). Esta nueva tendencia se caracterizaba por impregnar de irrealidad imaginativa una acción basada en la realidad, es decir, por la aplicación de una atmósfera poética e intimista a temas actuales para otorgarles un mayor valor estético y una validez simbólica universal:

Partiendo de la literatura de Franz Kafka, el teatro moderno abre nuevos cauces. Unos cauces anchos e inexplorados, donde la irrealidad y la poesía son, no una evasión, sino un contrapunto que resalte la realidad de cada día. Y en esa ruta, son jalones importantes las obras de Samuel Beckett y Eugenio Ionesco. (Sordo, 1955b: 12).

De este modo, Enrique Sordo situaba a Kafka entre los antecedentes del teatro del absurdo, en consonancia con lo que ocurría fuera de España y según apreciaría, con posterioridad, parte de la crítica española. Así, en un trabajo sobre «El ala británica del teatro del absurdo», Felipe Lorda Alaiz ubicaba a Harold Pinter, Ann Jellicoe y N. F. Simpson dentro de un fenómeno dramático «cuyo germen se halle acaso en Joyce y Kafka y que fragua como tal en Beckett y Eugenio Ionesco» (1962: 41). Destacaba lo mucho que estos «jóvenes dramaturgos ingleses que adscribimos al realismo exasperado» debían a Beckett y a Kafka, «el de las realidades alucinantes y obsesivas» (1962: 42). En otros artículos se señalaba a Kafka como uno de los antecedentes del vanguardismo de Adamov, Ionesco, Beckett y Artaud (Rebello, 1963: 15, 19; Doménech, 1963b: 16). Por ejemplo, el corresponsal de *Primer Acto* en Tenerife daba noticia de la representación de *El profesor Taranne* de Adamov en marzo de 1963, poniendo de relieve sus similitudes con *El proceso* kafkiano (E. A., 1963: 66).

Juan Guerrero Zamora, por su parte, definió la estética kafkiana como expresionista al incluir a Kafka tanto en su trabajo sobre *La imagen activa y el expresionismo dramático* (Madrid, Ateneo, 1955, pp. 27-28) como en el capítulo de su enciclopédica *Historia del teatro contemporáneo* (Barcelona, Juan Flors, 1961) dedicado al expresionismo. Si en el primer caso se detuvo brevemente en Kafka a propósito de las adaptaciones llevadas a cabo hasta entonces por Barrault y Gide (*El proceso*) y Max Brod (*El castillo*), en el segundo se extendió en sus consideraciones dentro de un apartado titulado «La imagen libertada», citando, además, el boceto dramático *El guardián de la tumba* y la adaptación que Brod realizó de *Amerika*. Pero las reflexiones contenidas en *Historia del teatro contemporáneo*, de una lucidez y altura infrecuentes en los ensayos coetáneos dedicados a Kafka desde España, no se limitan a las adaptaciones teatrales, sino que analizan la narrativa kafkiana. Vinculando, como era habitual en la época, la creación literaria con las circunstancias biográficas del autor, y dialogando con la versión original en francés de *Literatura del siglo xx y cristianismo* de Charles Moeller, Guerrero Zamora daba cuenta de la proliferación exegética desatada por los escritos kafkianos. Ante esta abundancia interpretativa, cuestionaba —aunque desde la comprensión— la labor de Brod, por su tratamiento poco filológico de los textos de su amigo, y reparaba en la peculiaridad del simbolismo de Kafka:

Las interpretaciones sobre sus obras se han acumulado y forman hoy una espesa y contradictoria madeja, en parte porque Max Brod [...] las ha ido ofreciendo al público de forma fragmentaria y excesivamente precavida, según un criterio demasiado personal aunque bienintencionado; en parte porque Kafka aprieta el símbolo de sus obras hasta cegar toda posible vía reveladora del plano A real que en aquel se estruja, matiza y trasciende. (Guerrero, 1961: 116).

Al margen de ciertos dislates críticos, Guerrero Zamora considera las exégesis religiosas compatibles con las profanas, pero lo que le interesa resaltar de esta «vasta y contradictoria galería interpretativa» (p. 117) suscitada por la creación kafkiana es que demuestra su categoría mítica. Las obras de Kafka no son alegorías en tanto en cuanto no existe correspondencia entre una serie de términos del plano real y otra del plano figurado: las imágenes se despliegan libremente produciendo un conjunto visionario, con personajes de carácter arquetípico, todo lo cual emparenta a Kafka con el expresionismo. Y si estilísticamente Kafka no cultivó los brillos retóricos de algunos

coetáneos, esto se explica porque la estética expresionista, interrumpida por la guerra, no completó su evolución: «Kafka la completa. Y la completa precisamente porque liberta a la imagen del idioma y aprieta al verbo con el mayor rigor ascético; porque traslada la imagen a la acción» (p. 118). El símbolo se libera así de su estatismo, «se dinamiza, actúa, determina su argumento, engendra el todo de la obra, dejando más y más lejana a aquella idea sustituida, independizándose de ella» (p. 119). Se trata, pues, de un símbolo libertado que produce el mito, el cual se caracteriza por su semántica proteica. Dentro de este marco, el tema único de las obras kafkianas sería el mismo de uno de sus títulos: «Descripción de una lucha», manifestado en cada una de ellas por medio de la «infinita postergación y subordinación», concepto este último de claro origen borgiano.

Finalmente, otras menciones a Kafka en los medios teatrales especializados se dieron, de un modo puntual, con el objeto de subrayar las similitudes entre la producción dramática de ciertos autores y la literatura kafkiana. La obra española en relación con la cual más se repitió el nombre de Kafka fue *El tintero*, de Carlos Muñiz (1961), que tuvo una repercusión considerable en su momento. Estrenada gracias al Grupo de Teatro Realista como inicio de un debate sobre los límites del realismo y su falsa identificación con el naturalismo, la obra protagonizó en febrero de 1961 el número 20 de *Primer Acto*, que le dedicaba diversos artículos y reproducía el texto íntegro. También se han vinculado con Kafka algunas piezas de Fernando Arrabal, ante cuya pretendida filiación kafkiana reaccionó la francesa Geneviève Serreau en un artículo dedicado a *Oración*:

Buscarán las imperfecciones de esta obra que nace y no se privarán de evocar, a propósito de ella, a los Strindberg, a los Jarry, a los Kafka y a sus sucesores. Y, sin embargo, los temas, las obsesiones de Arrabal y, sobre todo, su manera específica «de estar en el mundo», le distingue claramente de los unos y de los otros. (Serreau, 1963: 44).

Serreau fue descubridora, junto con su marido Jean-Marie, de Arrabal en Francia, además de corresponsable de una de las primeras adaptaciones teatrales de Kafka puestas en escena en España, como veremos a continuación.

Las obras de Kafka representadas en suelo español hasta 1965 —límite cronológico de esta investigación— fueron contadas. Según la información que he podido recabar, se trata de las siguientes:⁸¹

- *El ayunador* (1942), texto de Enrico Fulchignoni, Teatro Español Universitario (TEU) de Madrid, Teatro Español, Madrid.
- *El guardián de tumbas* (1956), trad. Rafael Sarró, grupo de teatro de ensayo Escena, Instituto Nacional de Previsión, Madrid.
- *El ayunador* (1957), texto de Enrico Fulchignoni, TEU de Murcia, Murcia.
- *Le gardien du tombeau* (1958), texto de Benno Besson y Geneviève Serreau, compañía de Jean-Marie Serreau, Teatro Candilejas, Barcelona.
- *La metamorfosis* (1960), texto de Roberto Zerboni, Grupo T, TEU de San Sebastián.

Se trataba, en su mayor parte, de espectáculos de carácter relativamente minoritario, representados por grupos de ensayo, sobre todo dentro del ámbito del Teatro Español Universitario y sus agrupaciones locales, conocidas como TEUs, a partir de textos adaptados por autores extranjeros. La única producción a cargo de una compañía profesional, la de Serreau, tuvo lugar en francés, por lo que su alcance fue también restringido. Y las obras de Kafka se limitaban a tres: *El ayunador*, pieza del italiano Enrico Fulchignoni inspirada por el relato «Un artista del hambre» —llevada a escena en 1942 y en 1957—, el esbozo teatral de Kafka *Der Gruftwächter* —con montajes titulados *El guardián de tumbas* (1956) y *Le gardien du tombeau* (1958)— y, ya en 1960, *La metamorfosis*, a partir de la adaptación, también italiana, de Roberto Zerboni.

De cierta repercusión gozó una función extraordinaria celebrada en el Teatro Español el 6 de mayo de 1942, durante la que se trasladó a escena uno de los relatos de Kafka publicados previamente por la *Revista de Occidente*, «Un artista del hambre», en

⁸¹ La primera obra teatral que analiza Eva María Fernández Huéscar (1990) dentro del capítulo de su tesis doctoral dedicado a la «Labor escenográfica» española en relación con Kafka data de 1971. Se amplían aquí, por tanto, sus aportaciones al respecto.

la versión libre del italiano Enrico Fulchignoni titulada *Il digiunatore* (*El ayunador*). La crítica española no se hizo eco de la procedencia kafkiana de un texto más inspirado por el cuento de Kafka que resultado de su adaptación. A ello contribuyó que «Ein Hungerkünstler» no hubiese sido traducido como «El ayunador», sino como «Un artista del hambre», en la versión que recogieron tanto la *Revista de Occidente* (1927) como el libro *La metamorfosis* publicado por la editorial Losada en Buenos Aires en 1938. No obstante, el cuerpo de la narración aludía a este tipo de artistas como *ayunadores*, opción preferida como título por Borges —que se referió al relato «Un ayunador» en su «biografía sintética» de Kafka publicada en 1937 (Borges, 1996: 326)—, así como por algunos traductores posteriores.⁸²

La primera puesta en escena de *El ayunador*, a cargo del Teatro Español Universitario de Madrid, recibió críticas elogiosas desde las páginas de los diarios *Arriba* (César Crespo), *Madrid* (Cristóbal de Castro) e *Informaciones* (Alfredo Marqueríe). Esta buena acogida en plena posguerra se explica por servir la función como muestra del joven teatro fascista italiano, ya que Fulchignoni había sido seleccionado por los Grupos Universitarios Fascistas (*Gruppi Universitari Fascisti*). Bajo la dirección de Modesto Higuera, *El ayunador* vino acompañado de otras dos obras: *Navidades en la Casa Bayard*, de Thornton Wilder, y el cervantino *Retablo de las maravillas*. Quince años después, el TEU de Murcia volvió a representar el texto de Fulchignoni, con dirección de Aristu Mondragón, durante una semana universitaria. El corresponsal en Murcia de *Primer Acto* alabó la escenografía de Ceferino Moreno, la interpretación de Paola Comolli y de Miguel Herrero, y la «indudable maestría y agilidad» de Fulchignoni al hacer pasar ante el espectador una divertida galería de tipos, creídos todos ellos de que conocen la verdadera razón del ayuno de un pobre hombre (A. F. M., 1957: 61).

Otra obra de Kafka que repitió sobre las tablas españolas durante el franquismo fue su esbozo dramático *Der Gruftwächter*, traducido por José María de Quinto como «El guardián de la tumba» en la versión publicada por los *Cuadernos Hispanoamericanos* en febrero de 1953, mismo año de la traducción francesa de Marthe Robert (*Le gardien de tombeau*, París, Editions Arcanes). El nuevo grupo de teatro de ensayo Escena

⁸² Es el caso, por ejemplo, de Joan Parra en *El libro del hambre* (Barcelona, Sirpus, 2003), selección de relatos de Kafka elaborada por el escritor Gustavo Martín Garzo.

presentó la obra como *El guardián de tumbas* en el salón de actos del Instituto Nacional de Previsión en noviembre de 1956, junto con *Ligazón* y *Melodrama para marionetas*, del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán, según comunicaron los diarios *ABC*, *Arriba*, *Informaciones*, *Madrid*, *Ya* y *La Vanguardia*. Los bocetos del decorado fueron realizados por Giovanini, protagonizó la interpretación Pablo Sanz en el papel del Guardián y la dirección estuvo a cargo de Joaquín M. Pamplona. José Antonio Bayona, conocedor de la traducción de José María de Quinto «publicada hace pocos años», comentaba en *ABC* la versión presenciada, que le pareció «excelente». Sin embargo, le confirmó a Kafka como novelista antes que como dramaturgo, pese a reconocer en su fragmento —que «adolece de teatralidad»— «un fuerte sentido de lo dramático» (1956a: 85). Bayona retomó y desarrolló estas ideas en su crítica para *La Vanguardia*, algunos días posterior:

La experiencia que nos ha ofrecido «Escena» ha sido utilísima porque ha venido a demostrar que Kafka, se lo mire por donde se lo mire, no es autor teatral. Veamos. Comienza a conocerse a Kafka en el escenario cuando el estreno de *El proceso*, cuya adaptación hicieron de manera admirable Gide y Barrault. La obra alcanzó un gran éxito, pero ello se debió, indudablemente, al talento literario y a la gran técnica teatral de sus adaptadores. Porque Kafka nos parece que ignora la técnica teatral. El teatro, entre otras cosas, ha de poseer algo concreto, y Kafka, en toda su obra literaria y, especialmente, en la teatral, se nos muestra como un autor inconcreto. El mundo del novelista influye enormemente en el dramaturgo.

Kafka nos da la sensación de un escritor que escribe lo que sueña, que relata sus sueños, y, por esto, su obra aparece misteriosa como los propios sueños, pero como un misterio conectado, como en los sueños, con la vida real. Concretándonos a la obra que comentamos, *El guardián de tumbas*, solo hemos de aceptar y elogiar el diálogo literario y la excelente traducción de Rafael Sarró. Pero la acción se desarrolla obscura y misteriosa; hay cosas que resultan difíciles de explicar y una de ellas es el porqué del buen éxito que ha obtenido en algunos escenarios el estreno de esta obra, *El guardián de tumbas*, que, a lo más, hemos de juzgar como lo que es, como un fragmento, como una obra inacabada. (Bayona, 1956b: 15).

Elías Gómez Picazo se mostró igualmente consciente del carácter menor de la obra y más crítico con el montaje —del que tan solo rescataba los decorados y la interpretación de Pablo Sanz—, en su columna «Así va la escena», publicada por el periódico *Madrid*:

De la presentación del nuevo Teatro de Ensayo Escena, cuya primera velada se celebró el sábado en el salón de actos del Instituto Nacional de Previsión, se salva únicamente la intención de los organizadores, tanto por los propósitos que les animan como, incluso, por la elección de ese pequeño guion teatral de Kafka que se llama *El guardián de*

tumbas. Esto último, solo en razón de la extraordinaria fama de su autor como novelista, ya que *El guardián de tumbas* es, todo lo más, el planteamiento confuso de un posible drama en el que intervinieran fuerzas y personajes fantasmagóricos, y que no ofrece más interés, relativo, que el esbozo psicológico del Guardián. (Gómez Picazo, 1956: 15).

También el cronista de *Informaciones* destacaba la selección de obras por parte de un grupo todavía inmaduro. Y vinculaba, además, el esbozo teatral de Kafka con su producción narrativa:

De Kafka poco se puede decir como autor teatral. En ese acto hay sin duda muestras de talento literario, pero referido a algo que se nos escapa. Es conocida la posición estética del autor: utilizar determinadas realidades menores para aludir a otras que no es fácil captar. En *El guardián de tumbas* repite sus temas de siempre, la angustia de algo que ni se logra ni desaparece, y que unas veces puede ser la entrada en «el castillo» y otras la expresión de una idea o un afecto. Y por todas partes misterio. (P., 1956).

Por su parte, Nicolás González Ruiz advertía desde el diario *Ya* de que solo conociendo a Kafka «con más amplitud y hondura se puede apreciar algo de su poesía recóndita en un boceto como *El guardián de tumbas*, que por sí solo no permite advertir ninguna de las dimensiones del autor» (1956). Y en *Arriba* reflexionaba Torrente Ballester —que ejerció largamente como crítico teatral para este periódico— sobre el carácter inconcluso de la obra y sobre los hipotéticos desarrollos teatrales que podía haber alcanzado «un genio tan antiteatral como el de Kafka»:

El traductor, Rafael Sarró, anticipa inteligentemente, en el programa de mano, las características de *El guardián de tumbas*, y se plantea la cuestión de si es obra concluida o comienzo de algo que esperaba desarrollo ulterior. La verdad es que esta misma cuestión puede plantearse —y de hecho se ha planteado— ante la mayor parte de las obras kafkianas, porque ninguna de ellas ofrece un ciclo de hechos cerrado, porque quizá su índole —la de los hechos quiero decir; la del mundo descubierto y explorado por Kafka— no lo permita. [...] Este camino que nos muestra, estos personajes y estos hechos apenas insinuados, ¿hubieran constituido, de ser satisfactoriamente desarrollados, apreciable materia dramática? Un simple esbozo no nos permite asegurarlo: asistir a su representación es, en todo caso, un experimento interesante que tenemos que agradecer a Escena. (Torrente, 1956b: 32).⁸³

La versión francesa *Le gardien du tombeau* había sido representada en París en 1950 en el *Théâtre de Poche* y, posteriormente, en el *Théâtre des Noctambules*, con

⁸³ Esta crítica fue firmada por «Torrente», lo cual indicaría —según Pérez Bowie (2006: 13-14)— un mayor interés de Torrente Ballester por el estreno reseñado que cuando únicamente consignaba la inicial T.

texto adaptado por Benno Besson y Geneviève Serreau, dirección de Jean-Marie Serreau y una puesta en escena concebida para un público de vanguardia (Goth, 1956: 251; Tabery, 1991: 252). En abril de 1958, la compañía de Jean-Marie Serreau llevó la obra al Teatro Candilejas de Barcelona, sala de pequeño formato situada en el sótano del Teatro Calderón. El espectáculo fue posible gracias a un convenio con el Instituto Francés. *Le gardien du tombeau* se presentó dentro del ciclo «Lunes de cámara», en dos sesiones únicas, junto con *Comment s'en débarrasser (Cómo salir del paso)* de Ionesco, en una nueva asociación de Kafka con un autor del teatro del absurdo. Llama la atención la presencia de Fernando Arrabal como actor. Según informaba *La Estafeta Literaria*, la obra de Kafka era una «pieza en un acto, ya conocida en España, en Madrid, obra oscura y densa, amarga y desolada» (Manegat, 1958: 14). Ramiro Bascompte, empresario del Teatro Candilejas, comentaba con respecto a estas funciones: «Daré idea del éxito obtenido la recaudación de las dos únicas representaciones: 59.625 pesetas (el aforo del Candilejas es de 218 butacas y 65 circulares)» (1963: 31).

Tras estas incursiones teatrales en textos menores de Kafka, hubo que esperar a 1960 para presenciar una de sus obras fundamentales sobre las tablas, de nuevo dentro del ámbito universitario. Fue el TEU de San Sebastián el que llevó a escena *La metamorfosis*, partiendo de la adaptación de Roberto Zerboni, cuya traducción había sido publicada en la revista *Teatro* en 1956. El 8 de marzo, con motivo de un Concurso Regional de Teatro Español Universitario que tuvo lugar en Logroño y en el que participaron los grupos del sector centro-norte, el *Grupo T* de teatro experimental presentó *La metamorfosis*, junto a la escenificación pantomímica de *Dos romances de ciego*. Obtuvo los premios a la mejor dirección (Ramón Zulaica) y a la mejor interpretación femenina (Palmira Garruyalde por su papel de Greta), además de un accésit por la interpretación de Lina Villedres como «Criada», «dada la perfección de su labor artística en papel secundario» (I. N., 1960: 62). Intervinieron también como actores Carlos Ortiz, Eugenio Castellanos, Marilén Escribano, J. A. Méndez, Iñaki

Aróstegui, Romualdo Salcedo, Jean Pierre Morin y Lola Plazaola (Rubio y Almárcegui, 1999: 67-68).⁸⁴

Además de estas escenificaciones de obras de Kafka, resulta interesante la actividad de la barcelonesa Escuela de Arte Dramático Adrià Gual. Según informó la revista *Primer Acto*, su programa de 1961 incluía la lectura de un texto de Kafka denominado *El guardián del castillo* —en probable referencia errónea a *El guardián de la tumba*—, así como una disertación del confundador de la Escuela, Ricardo Salvat, sobre «El fenómeno Kafka y su repercusión en el teatro», con estudio de la puesta en escena de *El castillo* por parte de Barrault (J. G. S., 1961: 56).

Por último, cabe mencionar que el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas acogió al menos dos ejercicios de alumnos consistentes en adaptaciones fílmicas de narraciones de Kafka. El pintor Miguel Herrero realizó y dirigió una versión libre de *La metamorfosis* en 1957, con Enrique Torán como operador y la interpretación de Miguel Ángel Saravia y Javier Loyola (Gómez Mesa, 1964: 10). El dramaturgo Julio Diamante, por su parte, fue responsable, como estudiante, de un cortometraje de *El proceso* en 1955. La cinta —en la que participaba Carlos Saura como actor y ayudante de dirección— fue proyectada el mismo año en las históricas jornadas sobre cine conocidas como las Conversaciones de Salamanca (Utrera, 2017). En el ámbito teatral, Diamante dirigió *El tintero* de Muñiz y trató de llevar a escena otra versión de *El proceso*, que —según él mismo declaró décadas después— sugería «una doble lectura» de la narración, de modo que la representación le fue prohibida (Galán, 2015). Este hecho confirma a la novela como el texto kafkiano más proclive a la crítica política, si bien la prensa franquista acabaría por insinuar lecturas de Kafka desde un ángulo ideológico bien distinto.

⁸⁴ Un día antes de la presentación de este espectáculo en el Concurso Regional, el 7 de marzo, el Colegio Mayor San Pablo de Madrid había celebrado la festividad de Santo Tomás de Aquino con la puesta en escena de *La metamorfosis*, según informó sin dar más detalles el diario *ABC* («Mañana, festividad de Santo Tomás de Aquino», 6 de marzo de 1960, edición de la mañana, p. 83).

Años sesenta: la canonización

No es de extrañar que el progresivo prestigio de Kafka durante los años cincuenta y sesenta irritase a los medios culturales franquistas, como muestran las siguientes palabras de Alfredo Marqueríe en *ABC*:

En la novela no nos gusta la «línea Kafka». No aceptamos la sustitución del stendhaliano «espejo paseado a lo largo del camino» por la lucubración incongruente y delirante, por el reflejo de lo inconsciente o de lo infrainconsciente. Admiramos la riqueza de valores psicológicos, sociales y humanos de una narración, pero nos repugna lo incoherente, lo morboso, lo teratológico y, además, nos aburre de un modo espantoso. (Marqueríe, 1962: 3).

Preocupaba el interés juvenil por los renovadores de la narrativa procedentes del extranjero, por encima de los valores patrios y los autores autóctonos y clásicos. En esta línea, «Isidro» reivindicaba al escritor Ramón Goy de Silva con motivo de su muerte, frente a los nombres entonces en boga: «Los jóvenes que enloquecen por Saint-John Perse, Ionesco, Beckett y Kafka y suelen estar mal informados de todo lo que no haya ocurrido antes de ayer ignoran el nombre de este hombre» (1962: 73). También es significativo, a este respecto, un texto promocional de la obra *Rosas de otoño*, representada en el Teatro Recoletos, publicado en *ABC* el 17 de septiembre de 1963: «Usted es joven: le interesa Ionesco, Kafka, Osborne, Sartre... ¿Conoce bien a Benavente?».⁸⁵

Este tipo de testimonios no hacen sino confirmar que, pesárale a quien le pesase, a comienzos de la década de los sesenta Kafka era ya reconocido por la intelectualidad del país como uno de los narradores más relevantes de la época. En este sentido, resulta reveladora una encuesta realizada por Luis Sastre desde *La Estafeta Literaria* en 1961 y 1962, consistente en plantear la pregunta «¿Cuáles son las diez mejores novelas del siglo xx?» a personalidades culturales con distintos perfiles ideológicos y profesionales: escritores, editores, críticos y pensadores de diferentes disciplinas humanísticas, periodistas y el propio equipo de *La Estafeta*.⁸⁶ El cuarenta por ciento de los encuestados

⁸⁵ Edición de la mañana, p. 49.

⁸⁶ Las respuestas se publicaron en los números 223 (15 de agosto de 1961), 230 (1 de diciembre de 1961), 239 (15 de abril de 1962) y 246 (1 de agosto de 1962).

incluyó a Kafka en su lista y algunos otros sintieron la necesidad de justificar o señalar su ausencia de su selección. La novela más veces elegida fue *El proceso* (siete veces), seguida por *El castillo* (cuatro) y *La metamorfosis* (dos). Escogieron la primera los novelistas Alejandro Núñez Alonso y Álvaro Cunqueiro, el periodista y escritor Carlos Luis Álvarez, el filólogo Francisco Ynduráin, el crítico literario y teatral Domingo Pérez Minik y el colaborador de *La Estafeta Literaria* Domingo Paniagua. Por *El castillo* se inclinaron el narrador José Luis Castillo-Puche, el musicólogo Fernando Ruiz Coca, el crítico de arte Venancio Sánchez Marín y el propio Luis Sastre. El escritor Pedro de Lorenzo, que terminó optando por *El proceso*, confesaba haber dudado entre ambas, mientras únicamente dos redactores de la revista que acogía la encuesta, José María Otero y José Castellano, prefirieron *La metamorfosis*. Melchor Fernández Almagro citaba a Kafka sin mencionar ninguna narración en concreto y tampoco Rafael Vázquez Zamora terminaba de decidirse: encontraba dignos de situarse entre los textos del siglo xx que «han ejercido una enorme influencia en nuestro tiempo» tanto *El proceso* como *El castillo*, y también *La metamorfosis* (aun siendo novela corta, por ser «más leída» en España), «o toda la obra, incluidas las cartas» (en Sastre, 1961: 9).⁸⁷ Si Eugenio de Nora lamentaba haber tenido que sacrificar a algunos autores y excluirlos de su lista, entre ellos, Kafka, el crítico Rafael Benítez Claros lo nombraba para descartarlo: «Del simpático Kafka y de sus crucigramas mentales también debería tratar el literato; mas el pobre leyente debe reconocer su escandalosa huida ante los laberintos de *El Castillo*, y su miedo metafísico a quedar convertido en araña [sic] en medio de *La metamorfosis*» (en Sastre, 1961: 8). Por su parte, el escritor y crítico cántabro Leopoldo Rodríguez Alcalde —en la línea de lo expresado en su *Hora actual de la novela en el mundo* (1959)— concedía que, objetivamente, «no es posible dejar de reconocer la importancia, en cuanto a influencia y repercusión en el alma actual, de Joyce o de Kafka» (en Sastre, 1961: 9), pese a haber prescindido de ellos en su selección por estar basada en sus preferencias personales.

⁸⁷ Y ello a pesar de que una década atrás había declarado que le gustaba «infinitamente más *La ninfa constante* de Margaret Kennedy o cualquier libro de Virginia Woolf que el mundo sombrío de Faulkner o el nauseabundo de Céline, Sartre o Kafka», juicio negativo acentuado por su misoginia, pues afirmaba que «una mujer no puede ser genial» [sic] (Vázquez Zamora, 1951: 15).

En consonancia con esta canonización de Kafka, a lo largo del decenio fue en aumento la publicación de ensayos relativos a su figura y a su obra. Este proceso puede vincularse con el contexto político-económico español, puesto que la dictadura franquista fue abriéndose progresivamente al exterior. Varios libros procedentes del extranjero que incluían textos sobre Kafka, desde perspectivas mayoritariamente filosóficas, se tradujeron durante los primeros años sesenta: *Panorama de la literatura del siglo xx*, de André Rousseaux (Madrid, Guadarrama, 1961), que contenía el breve comentario «Sobre una novela de Kafka» (pp. 429-434), fechado en 1947 y dedicado a América; *Fe y creación literaria*, de Wilhelm Grenzmann (Madrid, Rialp, 1961), con el capítulo «Franz Kafka: en la frontera del no-ser y ser» (pp. 125-142); *Prismas*, de Theodor W. Adorno (Barcelona, Ariel, 1962), que incluía sus influyentes «Apuntes sobre Kafka» (pp. 260-292); *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*, de Walter Falk (Madrid, Guadarrama, 1963), con una extensa parte llamada «Franz Kafka y el tormento» (125-257), y *La literatura y lo espiritual*, de André Blanchet (Madrid, Editorial Razón y Fe, 1963), con un ensayo titulado «Franz Kafka o la obsesión de lo divino» (pp. 93-114).

Aunque apenas dedica dos párrafos a Kafka, cabe citar asimismo el libro *Literatura y hombre occidental* (1960) del escritor británico J. B. Priestley —publicado, como los de Rousseaux y Falk, por la editorial Guadarrama—, en tanto en cuanto destacaba allí la técnica literaria de Kafka y reivindicaba que «el suyo es el simbolismo más triunfante sostenido a lo largo de toda una obra, en la novela de todos los tiempos» (1960: 556). El aluvión interpretativo que suscitaron los textos kafkianos se debió, según Priestley, a la confusión entre símbolo y alegoría —«Si Kafka se hubiera limitado a escribir alegorías, a estas alturas ya nadie se acordaría de su nombre» (p. 556)—, siendo que sus novelas constituyen el símbolo de lo que el hombre moderno siente claramente que es su situación en la vida, con independencia de la significación que cada uno atribuya a dicha situación.

Dentro de su *Panorama de la literatura del siglo xx* (1961), André Rousseaux permanecía anclado a una visión poco literaria de Kafka, pues consideraba la expresión de la obra kafkiana inferior a su mensaje, de carácter revelador y profético, lo cual explicaría la voluntad de Kafka de destruir sus escritos. Partiendo de una valoración de

la narrativa breve de Kafka por encima de las novelas inconclusas, el crítico francés presentaba, en su comentario, a *América* como la menos «negra» de las tres, siguiendo la línea de Brod, sin dejar de descubrir en ella la tendencia kafkiana a una angustia sin remedio. La encontraba, además, la novela menos lograda, en tanto en cuanto el protagonista no alcanza la grandeza del destino trágico de Josef K. y K., con capítulos cargados «del pesado lastre de un complejo de inferioridad», donde no se consigue «aquella atmósfera alucinante que Kafka supo crear en las obras maestras de su imaginación» (1961: 432). Con todo, ya en esta primera novela aparecen situaciones que enfrentan a los personajes con la fuerza de la fatalidad. Al igual que en *El proceso* y *El castillo*, como en un sueño, «no ocurre nada de lo que se espera, y lo que ocurre es lo que no esperábamos» (p. 432). Pero a lo que Rousseaux concede más importancia en la obra kafkiana en general, presente asimismo en *América* —pese a su desenlace abierto al futuro—, es a la desesperación de la libertad humana: lo que Rousseaux denomina «la obsesión prisionera de Kafka» (p. 434) expresaría la tremenda verdad de que en todo hombre —incluido Karl Rossmann— hay un prisionero.

El germanista alemán Wilhelm Grenzmann, por su parte, instaba en *Fe y creación literaria* a «abrir el mundo lingüístico de Kafka» (1961: 126) ante la constatación de la plurisignificación de su universo literario, frente a los intérpretes que buscaban en su obra la mera confirmación de su propio pensamiento. Tras un repaso biográfico, Grenzmann vinculaba las circunstancias vitales de Kafka —su enfermedad, su judaísmo, su dependencia familiar— con sus ficciones, con la no-pertenencia de sus protagonistas a un mundo circundante firme. Pero de su angustia psíquica se derivaba una angustia metafísica, de modo que su escritura no trazó una autobiografía interior, sino una experiencia óptica, la experiencia de una verdad: el extrañamiento para el individuo de un mundo que le resulta ininteligible, dominado por fuerzas desconocidas, lo cual queda expresado sin la menor admiración y con la mayor precisión de estilo. Un estilo que contribuye a la confusión del contenido mediante recursos formales como la anulación de lo dicho. Las narraciones de Kafka, de carácter onírico, manifestarían su alienación de sí mismo, la objetivación de un no-yo. Pero esta negación del ser, la vana preocupación por entender el mundo y volverse a encontrar en él, conducen al espíritu a orientarse hacia un desconocido fondo cósmico que, paradójicamente, implica la

esperanza, en una línea positiva de lectura abierta en su día por Max Brod y seguida, desde presupuestos existencialistas, por Albert Camus.

Si Grenzmann se servía del término de Max von Brück «realismo trascendental» para afirmar que la literatura kafkiana no es propiamente ni realista ni simbólica, también el filósofo y sociólogo Theodor W. Adorno negaba su carácter simbólico, dentro de uno de los ensayos sobre Kafka más relevantes de los traducidos en aquella época en España, tanto por su impacto internacional como por la perspicacia de sus conclusiones. Publicado en la revista literaria alemana *Die Neue Rundschau* en 1953, fue recogido en 1955 en el libro *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, cuya traducción al español de Manuel Sacristán apareció en 1962 en la barcelonesa editorial Ariel. Frente al torrente exegético sufrido por la obra kafkiana y al afán catalogador de insertarla en una corriente de pensamiento concreta —especialmente, en el existencialismo—, Adorno defendía su condición de parábola sin clave:

En ningún momento se enciende en Kafka el aura de la idea infinita, y en ninguna parte se abre el horizonte. Cada frase vale literalmente, y cada una de ellas significa de por sí. No hay, como exigiría el símbolo, una fusión de ambas cosas, sino la plena separación de ambas, y del abismo entre ellas sale el violento rayo de la fascinación. [...] Es una prosa que no se expresa por lo que expresa, sino por la negativa a la expresión, por la ruptura. Es una parábola sin clave [...]. (Adorno, 1962: 261-262).

Como consecuencia, la relación contemplativa entre el lector y el texto queda perturbada: Kafka impone un esfuerzo desesperado, exige violentamente una interpretación y elimina la distancia estética, asalta al lector y le sugiere que su acertada comprensión de lo leído es un asunto de vida o muerte:

Sus textos pretenden que no exista entre ellos y su víctima una distancia constante; agitan de tal modo la afectividad del lector que este tiene que temer que lo narrado se le eche encima como las locomotoras al público en los comienzos de la técnica cinematográfica tridimensional. Tal agresiva proximidad física coarta la costumbre del lector de identificarse con figuras de la novela. (Adorno, 1962: 262).

De forma que el lector que no prefiere darse a la huida tiene que «intentar abrir el muro a cabezadas, con el peligro de no tener más éxito que sus predecesores» (1962: 262). Ante estas dificultades, Adorno reivindica la fidelidad a la letra, vinculada con la tradición judaica, para la comprensión de la obra de Kafka —sin olvidar que los gestos de los personajes kafkianos son más indicadores de la verdad que sus palabras—. Por ejemplo,

reparó en que *La metamorfosis* reconstruye literalmente la expresión «Estos viajeros son como chinches». Kafka habría llevado al psicoanálisis al extremo de su literalidad, estudiando lo que ocurriría si sus hallazgos fuesen ciertos no metafóricamente y mentalmente, sino materialmente, de modo que, en lugar de sanar la neurosis, Kafka habría buscado en ella la fuerza salvadora del conocimiento.

Frente a las diversas tendencias interpretativas, subraya Adorno aspectos más concretos de los textos kafkianos, como la despersonalización de lo sexual, la cosificación de las mujeres como medio para conseguir un fin, el carácter internamente fragmentario de las novelas, el recuerdo de la semejanza del ser humano con el animal o la huida de lo individual por medio de la repetición, los dobles y la sensación de *déjà vu*. Para el filósofo alemán, las lecturas en clave, sean del tipo que sean, no resultan, pues, pertinentes: «La catalogación de Kafka entre los pesimistas, entre los existencialistas de la desesperación, es tan errónea como la que lo pone entre los maestros de salvación» (pp. 289-290). Y si en la literatura kafkiana predomina la reacción a un poder ilimitado por parte de unos héroes que parecen superfluos, que no realizan un trabajo socialmente útil, la alusión política concreta le resulta ajena, como también la tesis religiosa de Max Brod. La multiplicidad exegética se explica por el hermetismo de la prosa kafkiana, que Adorno vinculaba con el expresionismo, pese a que la actitud épica de Kafka intentase evitar el gesto lingüístico expresionista: el yo retrotraído del expresionismo —la subjetividad alienada— se muestra en su obra, paradójicamente, mediante una representación aparentemente objetiva del mundo de las cosas.

También ubicaba a Kafka dentro del expresionismo el germanista e hispanista Walter Falk, afincado en Madrid durante la primera mitad de los años sesenta, en su libro *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl* (1963). Su tesis resulta de un pormenorizado y erudito análisis comparado, desde un punto de vista filosófico, de las nociones del dolor y la transformación en los tres escritores en lengua alemana estudiados, con el objeto de adscribirlos al impresionismo o al expresionismo y extraer conclusiones sobre estos conceptos. Falk reconstruyó lo que consideraba la estructura mental de cada escritor basándose, en el caso de Kafka, tanto en sus narraciones, como en sus aforismos y textos autobiográficos, lo cual genera por momentos una cierta confusión entre planos —la literatura, el pensamiento, la

vida—, obviamente interrelacionados, pero no intercambiables sin más. Se apoyaba Falk, además, en un extenso conocimiento de la bibliografía germánica sobre Kafka, puesto a disposición del lector en el aparato de notas. Su conclusión es que la estructura imaginativa de Rilke se corresponde con el impresionismo y la de Kafka, con el expresionismo, mientras Trakl habría evolucionado desde el primero hasta el segundo. Las similitudes entre Rilke y Kafka llegarían, por tanto, solo hasta un punto: ambos estaban marcados por la experiencia de la individuación, que trataron de superar a través de la fuerza creadora, vinculando imágenes de la existencia cotidiana con una instancia superior; pero, frente a la participación rilkeana en el universo, Kafka consideraría que el esfuerzo por transformar la realidad solo conduce a la desventura. Para finalizar, Falk identificaba las dos concepciones del arte y del mundo analizadas con dos imágenes: si el escritor impresionista es un *actor* en tanto que traslada algo sublime, como es el texto poético, a seres usuales y concretos, el expresionista es un *animal*, un ser viviente y terrenal dominado por grandes fuerzas sobre las que no tiene el menor influjo, pues carece de libertad.

Continuando con este repaso a las traducciones de ensayos sobre Kafka publicadas en España durante el primer lustro de los años sesenta, nos detendremos en las reflexiones del jesuita francés André Blanchet. Su libro *La literatura y lo espiritual* (Madrid, Editorial Razón y Fe, 1963) incluía unas páginas dedicadas a «Franz Kafka o la obsesión de lo divino». Comenzaba el autor advirtiendo de que las diversas interpretaciones de la obra kafkiana —incluida la suya— actúan en distintos planos y, por tanto, no se excluyen entre sí. Desde un enfoque religioso, Blanchet se esforzó por mostrar la plasmación del destino espiritual de Kafka en sus narraciones. Distinguía en ellas los rastros de la torturante intimidad del autor, tesis sustentada por la invocación de pasajes autobiográficos. Así, en *La metamorfosis* y en *América* se apreciaría la extrañeza de Kafka ante sus semejantes, su sensación de ser un inmigrante ajeno a este mundo.

La literatura de Kafka daba asimismo expresión a lo que él percibía como la gran disyuntiva humana:

El drama humano, tal y como lo siente Kafka, es, para emplear su propio lenguaje, sentirse engarzado a la vez en una cadena terrestre y una celeste. Si queremos alcanzar

el cielo, nos retiene el eslabón terreno, y si nos queremos instalar tranquilamente en la tierra, es el eslabón celeste el que nos mata. (Blanchet, 1963: 108).

Ni siquiera la escritura, sagrada como una oración, habría permitido a Kafka acceder al enigma divino ni a la ley desconocida que juzgará los actos humanos. Con todo, su lucidez procede —a juicio de Blanchet— de adoptar una perspectiva desde más allá de la vida, pues su voz es como la de un muerto que ignora la revuelta. Según las parábolas kafkianas, el hombre llama a puertas que no se abren, busca entre tanteos un paraíso perdido que —desde una óptica judía— ha de ser terrenal. Para el jesuita francés, la búsqueda y la espera dejan entrever cierta esperanza que abre sus alas en la vida de Kafka, unas «alas heridas, pero incansables» (1963: 109). Cabe destacar, por último, su alusión a interesantes hallazgos formales, como el desarrollo de razonamientos bien trabados en torno a hechos falsos o incluso en torno al vacío, o el contraste entre la lógica y la anormalidad, entre la precisión y la oscuridad, entre unas líneas descriptivas claras y unos trasfondos fantásticos.

En aquellos años se continuaron publicando, además, traducciones de textos de Giovanni Papini. *El libro negro*, que contenía su relato «El regreso (de Franz Kafka)» y había aparecido en 1957 dentro del primer tomo de sus *Obras* editadas por Aguilar, reapareció en varias ocasiones de modo autónomo en la España de los sesenta, a partir de la primera edición de Luis de Caralt (1960). Aguilar completó su serie con dos volúmenes: el quinto tomo reproducía un diario con algunas menciones aisladas a Kafka (Papini, 1964: 1430, 1462, 1491) y el sexto y último incluía el libro *El Diablo*, el cual había sido publicado de forma independiente por la barcelonesa editorial AHR en 1963. Este ensayo situaba las narraciones kafkianas en un lugar de honor de la literatura diabólica:

En la literatura contemporánea los libros que parecen sugeridos por el Príncipe de las tinieblas son innumerables. Pero el más pavoroso a pesar del aspecto recoleto de la narración que no contiene ninguna exhibición de desahogos infernales me parece la *Metamorfosis* [...] de Franz Kafka. En la historia de ese hombre mediocre que de pronto se convierte en gusano [*sic*] y vive horrible y silenciosamente su vida de gusano hasta el día en que su blanca carroña es arrojada a la basura, me parece reconocer la burla más siniestra imaginada por el demonio para humillar y torturar al hombre. También en el *Proceso* (1925) del mismo Kafka, se entrevén las crueles intenciones de un diablo clandestino y anónimo que turba las almas de manera indirecta, pero implacable, apoyándose en una misteriosa culpa que lo mismo puede ser el pecado original que el pecado de todos nosotros en todos los días de la vida. (Papini, 1963: 230).

Tras estas aproximaciones, de extensión y relevancia variables, habría que esperar a 1964 para ver una monografía completa sobre Kafka editada en España, la cual constituía también la traducción de un libro extranjero, en concreto del manual *Kafka* de los críticos René Marill Albérès y Pierre de Boisdeffre (París, Éditions Universitaires, 1960). Publicado como *Franz Kafka* por la barcelonesa editorial Fontanella —la misma que en 1969 acogería la versión ampliada de las *Conversaciones con Kafka* de Janouch—, el ensayo presentaba ensamblados distintos aspectos de la vida y la obra del escritor praguense, a partir de la premisa de la fusión en él de lo biográfico y lo literario. Los autores se detuvieron en la relación de Kafka con su padre, en su incapacidad frente al matrimonio, en su obsesión por la literatura y en su soledad. Considerado Kafka un símbolo del genio absurdo en tiempos apocalípticos, el complejo de Edipo habría tomado en sus escritos una significación religiosa. Su evolución literaria se expone como un recorrido desde un tipo de narración romántica y deshilvanada —en tentativas primerizas como *Descripción de una lucha o Preparativos de boda en el campo*— hasta «la Alegoría lúcida y casi impersonal» (1964: 53) de sus textos más significativos, entendida no como la alegoría de una doctrina, sino la de un enigma. En este sentido, Albérès y Boisdeffre encarnan el momento en que la crítica asumió la vanidad de asignar una interpretación acabada y definitiva a las páginas de Kafka, a la vez que personifican la tendencia a la indistinción entre su literatura y su vida.

En su reseña del libro de Albérès y Boisdeffre para *La Estafeta Literaria*, José María Rincón se mostraba conforme con el aserto de que la biografía de Kafka se confunde con su obra, es más, proponía considerar *La metamorfosis* como el proceso patológico de la tuberculosis que sufrió su autor, en la línea del análisis de Wilfredo Dalmau (1952). Y, aunque consideraba el manual como una buena introducción al mundo kafkiano, lamentaba lo que percibía como un cierto esoterismo en el modo de presentarlo: «Ya que de por sí es Kafka un autor difícil, misterioso, onírico, cuando se habla de él convendría no insistir tanto en este aspecto, tratar de descenderle un poco y explicarle con una lógica más humana, más sencilla [...]: no contribuir al alejamiento, a envolver al autor en un remoto fanal de dios adorable y casi incomprensible» (1965: 13).

Kafka contra Kafka, de Michel Carrouges (Barcelona, Eler, 1965), fue el tercer libro completo dedicado a Kafka que se publicó en España, tras las *Conversaciones con Kafka* de Janouch y la monografía de Albérès y Boisdeffre. El texto original había aparecido en Francia en 1962, como resultado de la revisión de un ensayo de 1948 del mismo autor titulado *Kafka*. La portada de la edición barcelonesa presentaba una cita sugerente: «Buscó, se extravió, no halló. La respuesta estaba fuera de él, abrazándole». Carrouges defendía la multiplicidad de significaciones de una obra de la que sin embargo proponía una lectura sociopolítica: el aparente absurdo de las ficciones kafkianas no sería tal, sino que constituiría la versión narrativa de nuestro universo cotidiano, dominado por el silencio y la arbitrariedad de quienes detentan el poder.

Junto a estas traducciones, continuaron las contribuciones propiamente españolas a la crítica kafkiana, cuyo vehículo mayoritario durante la primera mitad de la década del sesenta fueron las publicaciones periódicas. Suponen una excepción dos semblanzas de Kafka, de orientación dispar, incluidas en sendos libros editados en 1961. La primera de ellas es la entrada «Franz Kafka» contenida en el cuarto tomo de *Forjadores del mundo contemporáneo*, colección de biografías dirigida por el franquista Florentino Pérez-Embid, miembro del Opus Dei que ocupó diversos cargos oficiales durante la dictadura. El texto venía firmado por José Luis Varela, por entonces profesor de Literatura Alemana en la Universidad de Madrid, que ubicaba a Kafka en el ámbito judío-alemán de Praga y ofrecía, junto a un resumen de su vida, varios datos sobre su recepción española e internacional: la existencia de las ediciones de Losada, Emecé y *Revista de Occidente*; la prohibición de la publicación de su obra en Alemania por parte del régimen nacionalsocialista; el estreno de *El proceso* de Gide en París (1947) y, posteriormente, en Berlín (1950); los distintos ángulos de interpretación de sus escritos —teológico, psicoanalítico, político-social—, según la división trazada en 1958 por el crítico alemán Wilhelm Emrich (*Franz Kafka*, Bonn, Athenäum), y, finalmente, la publicación el mismo año de dos recopilaciones bibliográficas internacionales: la de Ángel Flores y Homer Swander (*Franz Kafka Today*, Madison, University of Wisconsin Press) y la de Rudolf Hemmerle (*Franz Kafka: eine Bibliographie*, Múnich, Lerche). Con respecto a la obra kafkiana propiamente dicha, destacaba Varela el hecho de que Kafka compusiese novelas de situación, así como su estilo limpio, caracterizado por un

«cristalino alemán» (1961: 409), y el carácter onírico y simbólico de sus creaciones, «sea o no sea el Estado, la Ley, la Divinidad, la Comunidad, la Burocracia o la Justicia ese poder inaccesible e incomprensible por el que los personajes se metamorfosean en víctimas» (p. 415). Defendía, además, en la línea idealizadora de Kafka, su función como portador de un «mensaje»: «el de la agonía del hombre y del artista en la civilización de nuestros días» (p. 410).

También en 1961, la madrileña editorial Aguilar reunió en un volumen los *Retratos completos* de Ramón Gómez de la Serna, incluyendo los *Nuevos retratos contemporáneos*. Estos habían sido publicados en 1945 por la editorial Sudamericana en Buenos Aires y contenían una semblanza dedicada a «Kafka». En ella, Gómez de la Serna presentaba literariamente, con más simpatía que rigor, la figura de Kafka como la de un artista que aspiraba a alcanzar la verdad humana desde su miseria y que logró profetizar los desastres de la guerra. Seguía, por tanto, la línea de lectura de un Kafka visionario que predominó en la época bélica y posbélica, en la que se situó, asimismo, desde el exilio, María Zambrano. En su retrato de Kafka, reflexionaba Ramón:

A última hora se me ocurre pensar si no fue él un augurio de todo lo que ha sucedido —en uno de sus relatos cava él mismo su fosa—, de la supermortalidad por persecución de Gestapos —también de persecución de Checas— y han pasado sobre su K convirtiéndose en I todos los tanques de paso lento que se iban pisando las cadenas. (Gómez de la Serna, 1945: 244).⁸⁸

No es el único pasaje donde asoman las greguerías ramonianas: la frente apaisada y grande de Kafka es descrita como «una caja de conchas» (p. 231) y es recurrente el juego con las letras del nombre *Kafka*, abreviado como «KFK»: «¡Pobre KFK, fantasma de inicialadas consonantes, apretado por el partenueces de sus dos Kas!»; «KFK en pie sostenida su F con los apoyalibros de sus dos K estará erguido frente a la desgracia del vivir como una triaca máxima contra la mala hora X» (p. 236).

Se trata, pues, de una prosa de carácter literario. Y es que Ramón cultivaba la evocación lírica de la vida de Kafka, sin guardar excesiva fidelidad a una realidad biográfica que en los años cuarenta todavía no era del todo conocida. Esta práctica, más imaginativa que historicista, fue compartida, entre otros, por el argentino Eduardo

⁸⁸ Todas las citas del texto proceden de la edición de Sudamericana (Gómez de la Serna, 1945).

Mallea, y remitiría con el tiempo, a medida que se iban difundiendo, ya en los cincuenta, los escritos autobiográficos del propio Kafka. En su retrato, editado en España con tres lustros de retraso, Gómez de la Serna afirmaba, por ejemplo, que Franz pronto fue «el hijo que se independiza lanzándose a la calle sin destino y sin dinero», cuando es sabida la dificultad de Kafka para abandonar la casa paterna. Y exageraba su miseria material: «todo llega a él por el camino de la claudicante miseria en que sin embargo no se deja sobornar» (p. 239). Esta alteración de la realidad le permitía significar la «miseria del poeta» Kafka, caracterizada por el descorazonamiento, la derrota y el olvido, la integridad de no venderse y la pureza antirretórica. De este modo, Ramón se servía de la figura de Kafka para arremeter contra el esnobismo intelectualoide, encarnado en quienes pretendían, paradójica y cínicamente, hacer suyo al escritor mediante sus lecturas: «no pueden arrebatarse a su mundo de depurada vida privada los snobs, sometiéndole a un sadismo de lectores aun después de muerto. [...] No quieren siquiera que la depuradora miseria entre en la confección del Arte» (p. 237).

Por otra parte, la imagen de Kafka se confunde con la de sus personajes, el hombre con su literatura: «Para más abundancia de que su obra es pura biografía de su menesterosidad y de su vida privada de hombre bueno y desdichado es que el joven personaje de *El Proceso* se llama K y el de *El Castillo* también es K.» (p. 240). Pese a esta indistinción —nada infrecuente a lo largo de la historia receptiva de Kafka—, Gómez de la Serna supo percibir sagazmente la poética kafkiana, que resumió con un punto de ironía al imaginar un argumento, preguntándose cómo no se le ocurrió a Kafka «escribir la novela *El Puente* con la obsesión mentida y desmentida de pasarlo o de no pasarlo, de montarlo al trote o al galope, de tirarse o no tirarse por su pretil hasta que un desconocido silencioso que se acoda a su lado le agarra súbitamente por las piernas y le tira al agua» (p. 232).

Más brevemente se refirió a Kafka Enrique Tierno Galván, dentro de sus *Acotaciones a la historia de la cultura occidental en la Edad Moderna* (1964). Dos décadas después de la redacción del texto ramoniano, no es de extrañar que la contextualización histórica resulte más atinada en esta ocasión. Quien sería alcalde de Madrid ubicaba a Kafka en la órbita cultural germana, dentro de ese «mundo clínico-

literario, que tantos y tan buenos ingenios dio entre dos guerras» (1964: 280), así como en el ámbito judío absorbido por el Imperio austrohúngaro:

Personas pertenecientes —próxima o remotamente— a la comunidad judía vivían con intensidad especial el aislamiento respecto de vínculos de unión profundos y se sentían llamados a la «originalidad» como substituyente. Desde 1850 a 1914 los intelectuales austrohúngaros, en su mayoría judíos, se definieron por la ambición de originalidad y por la hipersensibilidad. El último testimonio de esta peculiaridad ha sido Kafka. (Tierno, 1964: 226).

Tierno Galván destacó el lugar de Kafka en la crisis contemporánea del argumento narrativo: «La vida, según Kafka, es una pretensión de argumento, pero no un argumento. La novelística de la pretensión de argumento es la novelística más moderna» (1964: 280). Esta ausencia de una trama coherente se relaciona con el onirismo practicado por Kafka:

Según dice reiteradas veces en su diario ha procurado dar forma literaria a sus pesadillas. Muchos otros escritores lo han intentado, pero ninguno ha conseguido eliminar los supuestos racionales extraoníricos con la justeza de Kafka. No es literatura onírica, sino onirismo. Es esto sumamente difícil de conseguir, pues la tendencia normal es construir un estilo pesadilla, pero no dejar la pesadilla pura. En este sentido Kafka lucha por dejar los hechos puros, sin ninguna interrupción ni carga emocional ajena a los hechos en cuanto tales. Les priva incluso de coherencia. Precisamente una de las condiciones básicas del argumento es la coherencia. Los hechos sin coherencia se yuxtaponen y no resultan incoherentes. [...] En sus libros ocurre lo mismo que en las pesadillas, que hay una subyacente aspiración a la coherencia. (Tierno, 1964: 280).

Paralelamente a la difusión de estas interesantes aportaciones, un número creciente de reflexiones autóctonas en torno a Kafka se transmitió en España a través de publicaciones periódicas. Como vehículo de ellas, sobresale en esta época *La Estafeta Literaria*. Y, de entre los artículos allí publicados, es de destacar la elogiosa síntesis elaborada por Manuel Ortiz Sánchez bajo el título «El sentido renovador de Kafka» (1961). Ortiz reivindicaba el papel rupturista del escritor y valoraba el conjunto de su producción narrativa y autobiográfica, en un momento en que esta se encontraba ya disponible en ediciones argentinas. Encomiaba la correspondencia con Milena, los *Diarios* y, sobre todo, la *Carta al padre*, sin recaer en la mezcla del plano literario y el vital que solía confundir a la crítica. Tampoco se dejaba llevar por las habituales interpretaciones simbólicas al referirse a la trayectoria narrativa kafkiana, que dividía en dos etapas: una fase inicial caracterizada por un «profundo sentir poético», por la

introducción repentina e inesperada del absurdo en un tono neutro, y una fase final en la que Kafka adoptó una actitud filosófica, escribiendo largas páginas en torno a un objeto que escamoteaba y del que, sin embargo, continuaba hablando (por ejemplo, el canto de Josefina en «Josefina, la cantante o El pueblo de los ratones»). Esta técnica, equivalente al arte no figurativo en pintura, explicaría la variedad de exégesis que suscitan los textos kafkianos, incluido su sentido literal: «en la obra de Kafka encontramos un mundo enormemente sugerente, apto para mil interpretaciones, capaz de aceptar una visión distinta de cada lector, e incluso capaz de no aceptar ninguna interpretación, de quedarse pura y simplemente en el sentido de cada palabra» (1961: 14).

El artículo de Manuel Ortiz reproducía, a partir de ediciones argentinas, diversos fragmentos de escritos de Kafka y, en su integridad, dos de sus prosas hiperbreves más significativas: «Fabulilla» (texto incluido por Max Brod en el volumen *Descripción de una lucha* en 1936) y «Deseo de ser piel roja» (del libro de 1913 *Contemplación*), en las traducciones respectivas, para Emecé, de Alejandro Ruiz Guiñazú y J. R. Wilcock, recogidas en las compilaciones de relatos *La muralla china* (1953) y *La condena* (1952). Si «Deseo de ser piel roja» no se había publicado todavía en España —hasta donde tengo noticia—, una versión española de «Kleine Fabel» había aparecido como exergo de la novela de Carmen Martín Gaité *Las ataduras* (1960), con el título de «Pequeña fábula». En la traducción de Guiñazú, la «Fabulilla» kafkiana sería empleada literariamente también por Pedro de Lorenzo, en su novela *Fray Luis de León* (1964), junto con otros pasajes de obras de Kafka.

Otra contribución a la difusión del autor desde *La Estafeta Literaria*, concretamente dentro de la sección «Verlas Venir», fue un breve texto firmado por Dámaso Santos titulado «Kafka, ¿era kafkiano?», que registraba la moda del adjetivo en el ámbito francófono:

Se empieza a extender la sospecha de que Kafka no fuera kafkiano, de la misma manera que Marx estuvo muy lejos —y él se apresuró a declararlo— de ser marxista. Dice un comentarista francés que Kafka se está convirtiendo en un adjetivo, y hasta en su propia caricatura. Resulta kafkiano el embotellamiento de la circulación, las dificultades para obtener un determinado documento, el extravío de un perro en medio de la multitud... (Santos, 1964: 31).

Se refería también a la recepción gala de Kafka desde *La Estafeta Literaria* una reseña elogiosa del ensayo de Marthe Robert *L'Ancien et le nouveau: de Don Quichotte à Franz Kafka*. Firmada con el pseudónimo El Trujamán del Retablo, apareció el mismo año de la publicación del libro, en 1963. Según Robert, la lucha por enfrentar la literatura a la vida constituye desde Cervantes la empresa de todo gran escritor, incluido Kafka. La especialista francesa identificó, además, otras similitudes de forma y de fondo entre el *Quijote* y *El castillo*: la multiplicidad exegética que provocan, la persecución de un objetivo inalcanzable como argumento, la acumulación de un número potencialmente infinito de episodios, el realismo combinado con el elemento fantástico, el juego entre realidad y sueño, la convivencia de lo trágico con lo cómico... La riqueza en las apreciaciones de Robert percibida por el crítico de *La Estafeta Literaria*, visiblemente complacido con la importancia concedida al clásico español, contrasta con la opinión manifestada en su *Historia de las literaturas de vanguardia* por Guillermo de Torre (1965: 713), quien situaba el ensayo entre las «pintorescas hipótesis y audaces paralelismos» engendrados por Kafka. El comentario del Trujamán se completaba con la reproducción del texto de Kafka «La verdad sobre Sancho Panza», en versión del traductor Alejandro Ruiz Guiñazú, publicada previamente dentro del libro *La muralla china* (Buenos Aires, Emecé, 1953).

Una intención comparatista presentan igualmente dos páginas de *La Estafeta Literaria* dedicadas a Franz Kafka y Gabriel Miró en 1964. El entonces director de la revista, Luis Ponce de León, reprodujo la correspondencia sobre el tema que había mantenido con Medardo Fraile, a quien solicitó un artículo al respecto. La negativa contundente de Fraile —«resultaría, simplemente, un juego (y creo que perdido), algo inconsistente, gratuito y más digno de un erudito irresponsable (hay bastantes) que de un escritor»— no disuadió a Ponce de León, quien publicó, además de la carta del narrador madrileño, sendas aproximaciones independientes a las figuras de Miró (firmada por Federico Muelas) y Kafka (por parte de José María Rincón, quien reseñaría el año siguiente en la misma revista el libro *Franz Kafka* de Albérès y Boisdeffre). Paradójicamente, fue Medardo Fraile quien, en la justificación de su negativa, realizó una comparación entre ambos escritores:

Miró y Kafka viven en la misma época, en los mismos años. Ambos mueren pronto [...]. Cada uno deja un ángel tutelar de su obra: Clemencia Miró y Max Brod. Ninguno de los dos hace propiamente novela. Ambos podrían compararse a un pintor: Max Ernst o Sorolla. El humor (distinto en cada uno) está en las páginas de los dos...

Pero Kafka está inmerso en grises (grises oficinescos, policiales, anímicos, de casa de huéspedes, invernales...) y Miró en luz, en luces. Kafka tiene la voluntad de destruir y tiende a desviar los significados, a simbolizar, y Miró se extasía en la contemplación, rotundiza o esfuma los significados. Kafka deshumaniza, no comprende, y Miró siente simpatía, humaniza. Kafka produce angustia; Miró, tristeza. La visión de Miró es clásica; Kafka es ilógico o crea, mejor, una lógica nueva para su uso. Kafka es en vida un desconocido, y Miró es un escritor que obtiene premios; se piensa en él para la Academia y es elogiado públicamente por un gran político. Kafka es un innovador y Miró un tensor. En el mundo de Kafka no hay colores ni sabores; sí, a veces, olores; en Miró hay un lujo... (Fraile, 1964: 10).

Por su parte, el texto de José María Rincón (1964), precedido de una presentación biográfica de Kafka con alguna que otra incorrección, es una evocación poética de su figura, a la manera de las de Eduardo Mallea (1937, 1941) o Gómez de la Serna (1945), dos décadas anteriores. En lo referente a la literatura kafkiana, Rincón destaca el realismo «a ultranza» que conduce a Kafka a lo absurdo, a lo inesperado, a romper la realidad, la cual adquiere así un sentido misterioso.

De los vínculos de la obra de Kafka con otros autores se ocupó también el escritor Arturo Serrano Plaja desde el exilio, en dos estudios recogidos en la revista fundada por Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*: «De Vigny a Kafka: el Doctor Negro pronostica *El Proceso*» (1961) y «Una noche toledana: del castillo interior al castillo fugitivo. Santa Teresa, Kafka y el Greco» (1964).⁸⁹ Se trata de lecturas comparadas entre Kafka y creadores anteriores a él en el tiempo, probablemente deudoras del ensayo de Borges «Kafka y sus precursores», recogido en 1952 en su libro *Otras inquisiciones*. Si para el argentino todo autor crea a sus precursores, y no a la inversa, de modo que podemos percibir un aire kafkiano en textos que preceden a Kafka incluso en varios siglos, Serrano Plaja sentenciaba:

Así como, según la perspectiva geométrica, todos los puntos de un plano representativo están unidos por invisibles líneas rectas a otro punto [...] que viene a ser su centro, así también ciertos diversos puntos en la creación artístico-literaria nos aparecen

⁸⁹ En *Papeles de Son Armadans* había aparecido también el ensayo «Literatura y crisis», donde Guillermo de Torre (1957) aludía brevemente a Kafka.

fundamentalmente unidos con solo adoptar, para ello, un adecuado punto de vista, una determinada perspectiva. (Serrano Plaja, 1964: 264).

El primero de estos artículos de Serrano Plaja constituía una ligera revisión de otro publicado en la revista porteña *Sur* (n.º 173) en marzo de 1949, bajo el título «Kafka y la segunda consulta al Doctor Negro». Ambas versiones subrayan la existencia de similitudes entre *El proceso* y la proyectada segunda parte de la novela *Stello*, que el escritor romántico francés Alfred de Vigny (1797-1863) no llegó a escribir, pero dejó esbozada en unas notas de su *Diario*. Siguiendo la imagen de larga tradición de la vida como una cárcel cuya liberación es la muerte, Vigny coincidiría con Kafka en la idea de que «uno ignora por qué está procesado y por qué se le castiga», y desconoce tanto al juez como al «proceso» (1961: 257). Ninguna de las personas imaginadas por Vigny que despiertan presas sabe por qué lo está, pero sí saben que nunca lo sabrán, es decir, tienen conciencia de una culpa desconocida. Sin embargo, los hay que «no dejan de querellarse por conocer la historia de su proceso y hasta llegan a inventar las piezas del mismo» (1961: 258). Y es que, en la época contemporánea, en la que se duda de la existencia del pecado original, el ser humano continúa sintiéndose acusado y, como resulta intolerable a la razón recibir un castigo siendo inocente, es preferible creerse culpable, aunque uno no sepa por qué. Así, Kafka parece decir en *El proceso* lo mismo que Vigny: «no estamos seguros de saberlo todo al salir del calabozo [...] pero sí lo estamos de no saber nada mientras permanezcamos dentro» (1961: 261). Para concluir, Serrano Plaja añadía que, de manera similar a este tratamiento del pecado original, en *El castillo* se subvierte el concepto del paraíso perdido, puesto que se trata de un paraíso que no se perdió, ya que nunca se tuvo.

De su segundo ensayo dedicado a Kafka se desprende, asimismo, una lectura en clave trascendente, a partir de su comparación con ciertos antecedentes. En esta ocasión, exploraba Serrano Plaja el parentesco entre el Greco, Santa Teresa y Kafka, partiendo de una concepción simbólica de los castillos imaginados por los dos últimos. Si el castillo representa el alma para la mística española, en la novela del escritor centroeuropeo simboliza algo menos definido: una suerte de trascendencia misteriosa, entendiendo por misterioso aquello que no tiene por qué resolverse. Sin suscribir completamente la interpretación judaizante de Max Brod y reconociendo en Kafka una

religiosidad más general, Serrano Plaja interpretaba a lo divino tanto *Las moradas* como *El castillo*, pues ambos textos manifestarían una preocupación fundamentalmente religiosa, con la diferencia de que Teresa de Ávila expresaba su fe y Kafka, una duda angustiosa. Por otra parte, se planteaba el vínculo de las dos obras con el cuadro «Toledo bajo la tormenta». Como la pintura del Greco, *El castillo* desplegaría un estilo «realista, sin alusiones a un mundo trascendente que, sin embargo, todo en el libro postula sutilmente» (1964: 302).

Ya en 1960 había acometido el escritor Ramón González Alegre la comparación entre los castillos teresiano y kafkiano, desde las páginas de *La Estafeta Literaria*, en unas reflexiones tituladas «Kafka y Santa Teresa de Jesús: divagaciones sobre una geografía del alma». Sus comentarios venían estimulados por la lectura de un artículo del crítico londinense Neville Braybrooke sobre el mismo tema.⁹⁰ González Alegre, que reconocía en Kafka a «uno de los grandes escritores de la primera mitad del siglo xx», negaba tajantemente la existencia de una relación entre ambos castillos, partiendo del rechazo de la reiterada hipótesis de Max Brod: «el empleo del simbolismo de Teresa de Ávila se hace en razón de una sobrenaturalidad que a Kafka le tenía sin el menor cuidado. No es posible admitir que Kafka haya planteado nunca problemas que afecten a la gracia» (1960: 3). Con todo, acaba matizando: «Dejaríamos de ser enteramente ecuanímenes y justos si no reconociésemos en Kafka una cierta intención religiosa» (p. 23). Pero, para el escritor español, frente al castillo interior de *Las moradas*, el castillo kafkiano es una fortaleza, un poder torturante que se ejerce mediante una jerarquía disciplinaria. Así pues, la comparación con la santa le sirvió para proponer una lectura más bien político-sociológica de Kafka —la del poder y las jerarquías— y le permitió subrayar su condición de literato, en una postura hasta entonces poco habitual en España: encontraba la novela *El castillo* preñada de «experiencias poéticas» y la consideraba «un abrir el portón a la poesía».

Comparatista también, aunque de signo muy distinto, es la perspectiva adoptada por el periodista Carlos Luis Álvarez en su artículo «Kafka y Camus: la renuncia a los

⁹⁰ El ensayo de Braybrooke fue publicado con variantes en distintos lugares. Por el título, González Alegre parece referirse a la versión «The Geography of the Soul: A Study of St. Teresa and Franz Kafka», *Carmelus*, n.º 5, 1958, pp. 197-204.

valores objetivos» (1962), publicado por la misma *Estafeta Literaria*. Centrado en aspectos de contenido que ponen de manifiesto una incomprensión similar a la de Ramón María Tenreiro tantas décadas atrás, reprochaba el crítico a ambos autores el haber cometido el «error» de sustituir la verdad total —el mundo de los «valores objetivos» al que alude el título del ensayo— por una verdad parcial, que es nuestra insuficiencia. Otorgar prioridad a esta lastró el anhelo de comprensión, de amor, de verdad presente en las obras de los dos escritores. Al convertir en absoluta una única dimensión humana —ya fuese el sueño (Kafka) o el sufrimiento (Camus)—, derivaron ambos en la desesperación y el absurdo. Su antropocentrismo individualista los habría conducido, paradójicamente, a la deshumanización.

Para concluir este repaso a los enfoques comparatistas en la recepción española de Kafka, ha de mencionarse la columna «Borges y Kafka», firmada por el crítico literario Leopoldo Azancot y publicada por la revista *Índice*. Azancot partía de la siguiente premisa: «La comparación entre las obras de dos de los mayores escritores de este siglo —Franz Kafka y Jorge Luis Borges— proyecta una luz esclarecedora y conformadora sobre los contenidos respectivos de las mismas» (1963: 6). Y se centraba en la que consideraba la gran diferencia entre las narraciones de Kafka y Borges: el hecho de que las primeras sean simbólicas y las segundas, alegóricas. Entraba así de lleno en un asunto tan problemático como el de la definición de las categorías de símbolo y alegoría. Según Azancot, el simbolismo de la narrativa kafkiana implica que existe un equilibrio perfecto entre el plano imaginario y el mental, que se desarrollan autónomamente, sin interferirse nunca. Como consecuencia, el relato es esotérico y puede ser incluso leído sin que se conozca la existencia del plano intelectual. En el caso de las ficciones de Borges, ambos planos se funden, convirtiéndose en uno solo: basta aprehender el plano imaginario para comprender el plano mental. Este concepto de alegoría no se corresponde con el tradicional, que no haría referencia sino a alegorías «frustradas». En ellas, o bien la parte mental y la parte imaginaria no estarían soldadas (con lo que no habría alegoría), o bien la parte imaginaria no estaría lo suficientemente desarrollada y no correría paralela a la idea (con lo que no habría, tampoco, símbolo).

También Mariano Baquero Goyanes se detuvo, entre otros asuntos relacionados con Kafka, en el simbolismo kafkiano. En el artículo «Situación de la novela actual»

—publicado originalmente en *La Estafeta Literaria* el 15 de agosto de 1961 (n.º 223) y recogido en su libro *Proceso de la novela actual* (1963)— destacaba el hispanista la superación del viejo realismo por parte de los grandes escritores del siglo y a Kafka como una de las figuras decisivas en la formación del moderno simbolismo novelesco. Es este un simbolismo plurivalente, «caracterizado por la multiplicidad de posibles interpretaciones y muy especialmente por el desasosegador rasgo de que quizá los símbolos carezcan de sentido y no haya nada tras de ellos» (1963: 84).⁹¹ Este procedimiento *desrealizador* de la novela moderna, apoyado en los símbolos, desembocaría incluso en el mito o algo muy próximo a él. Consideraba Baquero Goyanes la obra kafkiana —y sus secuelas, dada «su enorme influencia» (p. 81)— como una de las más significativamente míticas: los personajes, caracterizados de manera vaga e inconcreta, no son individuos, sino símbolos del ser humano contemporáneo. Frente al carácter mítico de personajes clásicos como don Juan Tenorio o don Quijote, son las situaciones creadas por Kafka —y también Camus— las que actúan sobre los personajes, revestidos entonces de un tremendo simbolismo:

He aquí la raíz, la explicación de la universalidad e influencia del autor de *El proceso*, nuevo acuñador de mitos, no porque haya creado criaturas míticas, sino más bien por el simbolismo de las situaciones manejadas. Se diría, pues, que en Kafka lo mítico ha sido trasladado desde el personaje a la situación. (Baquero, 1963: 82).

No es este el único ensayo en el que Baquero Goyanes citaba a Kafka dentro de su compilación de artículos *Proceso de la novela actual*. En el primero de ellos, «Discusión en 1925 acerca de la novela: Ortega y Baroja», definía la naturaleza hermética de la literatura kafkiana a partir del concepto orteguiano de hermetismo, entendido como la capacidad de la buena novela —de toda novela, según Baquero— de atrapar al lector en un mundo propio deslindado del real. En este sentido, el hermetismo kafkiano «participa casi del angustioso carácter de lo onírico» (p. 57) y exige un enorme esfuerzo receptivo:

El aprisionamiento del lector en esos mundos kafkianos se asemeja al que provocan las obras de Faulkner, en la carencia de comodidad y en la exigencia de una tensión o colaboración que ayude a desentrañar el sentido de lo que nos es narrado. Pero es precisamente esa misma tensión la que agudiza e intensifica el carácter hermético de

⁹¹ Todas las citas de Baquero Goyanes proceden de *Proceso de la novela actual* (Madrid, Rialp, 1963).

tales narraciones, por su misma condición de no permitir una lectura descuidada, relajada o distensa, es decir, la propia del lector que solo a medias tiene puesta su atención en el relato, ya que su contorno sigue solicitándola y captándola en mayor proporción. No, con narraciones como las de Kafka no vale esa especial manera de leer que no supone ruptura de vínculos con el exterior. Hay que despegarse del contorno y entrar definitiva y totalmente en la ficción si queremos entender algo de ella. (Baquero, 1963: 57).

La diferencia entre el hermetismo de Kafka y el de Faulkner radicaría en la procedencia de esa tensión a la que es sometido el lector: la índole de los temas en el primer caso frente a la forma de narrarlos en el segundo.

En el capítulo siguiente, «Trayectoria de la novela actual» —que había publicado *Ínsula* en 1955 (n.º 117)—, citaba Baquero Goyanes la obra de Kafka en el contexto de las transformaciones fundamentales que experimentaron los géneros narrativos en torno a 1920 (p. 63). Por último, en el apartado titulado «Compromiso y evasión» —recogido anteriormente en el número 125 de la revista *Arbor* en 1956— el crítico se servía de Kafka para mostrar la falacia de la antinomia evasión-compromiso:

La obra de Kafka parece ser un monólogo que, estrictamente, no necesitaba de lectores. No existe, por tanto, ni el ademán lúdico, que es característico de la evasión, ni la ligazón social-temporal propia del compromiso. Y, sin embargo, pocas obras como las de Kafka expresarán de manera tan impresionantemente exacta la situación anímica del hombre de hoy. (Baquero, 1963: 112).

La narrativa kafkiana carecía de una apoyatura histórico-social, la cual, si está presente, es, en todo caso, simbólica —como ocurre en *América*—, pero con un simbolismo plurisignificativo e intraducible. Pese a ello, Baquero Goyanes defendía su carácter comprometido, por cuanto expresa «la más honda problemática —metafísica, religiosa— del hombre actual» (p. 113). Y es que no cabe hablar de evasión desde el momento en que el escritor se comporta con plena sinceridad y fidelidad a su mundo. Así, bajo un aspecto fantástico o utópico —vale decir, evasivo—, Kafka habría creado una literatura de auténtica lucidez. La tesis del artículo es, pues, la universalidad de aquellas obras comprometidas con su tiempo, que, a su vez, lo trascienden y se vinculan con el ser humano en general en virtud de su potencia artística. Si esto no sucede, el pretendido arte comprometido no será tal arte y se transformará en «un producto de tan ínfima calidad como la más trivial de las modalidades evasivas pueda serlo» (p. 119).

En conclusión, Mariano Baquero Goyanes abordó la obra de Kafka desde una perspectiva filológica, al hilo de consideraciones más generales en torno a la literatura contemporánea. Sus sagaces reflexiones encarnan, de algún modo, la entrada de Kafka en el canon también para la crítica española: se planteó su papel —junto al de Proust, Joyce y Faulkner— en el devenir de la narrativa del siglo xx, se cuestionó los motivos de su alcance universal, consideró su simbolismo como intraducible ya en la década del cincuenta y apuntó la multiplicidad o incluso la posible ausencia de sentidos de su literatura, a la luz de «las diversas y hasta contradictorias interpretaciones que las más significativas obras de Kafka han suscitado» (1963: 84). De modo que, pese a algún llamativo error —la persistente identificación del insecto en que se transforma Gregor Samsa con una araña (pp. 84, 89, 115)—, el *Proceso de la novela actual* se alineaba con la crítica internacional dedicada a Kafka en aquellos años.

Junto a las aportaciones sobre Kafka en libros y en medios culturales especializados, también la prensa generalista comenzó a hablar abiertamente sobre él⁹² y no solo desde las secciones culturales: ciertas situaciones de la actualidad política se comparaban con las obras de Kafka, como los conflictos argelinos de 1961, los movimientos diplomáticos de la carrera nuclear o la guerra de Yemen.⁹³ Como hemos tenido ocasión de comprobar, también comenzaba a resultar familiar Kafka en los ambientes teatrales. Pero si un evento contribuyó a su divulgación en círculos más amplios fue el estreno en España en 1963 de la adaptación fílmica que realizó Orson Welles de *El proceso*. Los medios se habían hecho eco del proyecto desde su rodaje en Zagreb, del que dio noticia *La Estafeta Literaria* (Paniagua, 1962: 2). Posteriormente, con ocasión de la celebración de la Mostra de Venecia, el enviado especial de *ABC* transmitió los rumores de la posible cancelación —finalmente consumada— de la proyección del título que «más expectación» había despertado, por no lograr Welles finalizar el montaje a tiempo (Donald, 1962: 39). El mismo diario informaría de la presencia fuera de concurso de la película —calificada de «soberbia y desconcertante»— en la clausura del Festival de Mar del Plata, en Argentina (Bolín, 1963).

⁹² Vid. Fernández Huéscar (1990: 222 y ss.).

⁹³ *ABC*, 5 de diciembre de 1961 (p. 39), 10 de febrero de 1962 (p. 45) y 22 de diciembre de 1962 (p. 51).

Dado que en aquel entonces únicamente conocían a Kafka «algunos españoles leídos y unos cuantos escritos» —en palabras, un tanto exageradas, de Domingo Paniagua (1962: 2)—, lo cierto es que *El proceso* de Welles supuso «para el gran público» una invitación hasta entonces reservada «a una minoría selecta», como comentaba Alfonso Álvarez Villar en *La Estafeta Literaria*: «Una invitación, primero, a maravillarse ante los arabescos que una cámara bien manejada puede imprimir en la retina del celuloide, pero, sobre todo, a captar el hondo mensaje que un día emitió la pluma kierkegaardiana del novelista checo» (1963: 8). El desigual alcance que en aquel momento tenía el texto de Kafka queda de manifiesto por el contraste entre dos artículos de *ABC*: si, en su crónica de la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid, Manuel Alcalá hablaba de «la famosa novela de Kafka» (1963: 85), Gabriel García Espina (1963: 65) confesaba no conocerla en su elogiosa valoración de la película ante su estreno madrileño.

Por su parte, la revista *Ínsula* incluyó en marzo de 1963 una extensa crítica del aragonés José Francisco Aranda a propósito del que consideraba «el film del año», titulada «*El proceso*, de Kafka, visto por Orson Welles». Presuponía Aranda una lectura autobiográfica de la novela, que la película no podía trasladar, así como el carácter ambiguamente simbólico del texto:

Kafka escribía con una técnica directamente heredada de las Sagradas Escrituras, en que la materia base es el símbolo. De tal naturaleza es el símbolo en Kafka que resulta siempre ambivalente. Por más interpretaciones que demos, siempre habrá una más a considerar y, posiblemente, todas serán válidas. (Aranda, 1963: 16).

Si el texto es polisémico, de la cinta pueden deducirse también algunas connotaciones religiosas y existenciales:

Pero lo que Welles nos muestra son *cosas* tangibles: condenas injustificadas, persecuciones crueles sin sentido, jueces, policías, funcionarios torturadores, criminales, deshumanizados e inhumanos, engranajes mecánicos de una lógica sin lógica, sin base y sin principios, actuando en nombre del Estado, del Orden, de la Religión y la Justicia. Por eso sufrimos. Por eso estamos angustiados. Y contra esto protestamos. (Aranda, 1963: 16).

De este modo, la versión de Welles es entendida como una denuncia de los abusos del poder, tan detestados por el cineasta. En esta línea, Aranda reconoce la capacidad de la

película de actuar como «un gemido de toda la humanidad» y de representar la despersonalización de lo abstracto en el mundo contemporáneo. El crítico destaca sobre todo los diálogos, la trasposición de imágenes y un lirismo exaltado conseguido por medios cinematográficos (el contraste entre escenas, el uso de los efectos lumínicos y de sonido), gracias a la inspiración de un director lo suficientemente osado y cualificado como para asumir el reto de llevar al cine una de las novelas de Kafka.

Como consecuencia de la celebridad del filme, el diario *ABC* comenzó a dedicar a Kafka artículos completos a toda página o incluso más extensos, como los siguientes: Federico Oliván, «Franz Kafka de actualidad: la novela *El proceso*, convertida en ópera y en película» (7 de julio de 1963); José María Souvirón, «Personas: Franz Kafka» (28 de julio de 1963); Jorge Uscatescu, «El mundo de Kafka» (18 de marzo de 1964), y José Luis Varela, «Kafka y Sancho» (28 de agosto de 1964). El primero de ellos, firmado por Federico Oliván, incidía —con alguna inexactitud— en la visión existencialista, profética y atormentada de Kafka: «Sin un rayo de luz, sin un átomo de fe ni de esperanza, para él el mundo es un antro tenebroso, un lugar de tortura, una prisión perpetua que hay que abandonar cuanto antes» (Oliván, 1963: 34). Aportaba, además, una crítica elogiosa de la ópera de Gottfried von Einem basada en *El proceso* puesta en escena en Europa Central. El año siguiente, el suplemento de *ABC*, *Blanco y Negro*, daría a su vez breve noticia de otra ópera compuesta a partir de una novela de Kafka, en este caso, *América* de Roman Haubenstock-Ramati, programada para la temporada berlinesa de 1965-1966.⁹⁴

El artículo del escritor José María Souvirón, por su parte, constituye una síntesis de las páginas dedicadas a Kafka en su libro *Compromiso y deserción* (1959). Desde una posición abiertamente cristiana, resaltaba la convivencia en la obra del autor de «lo real con lo fantástico, lo alegórico con lo filosófico, y un sentido cabalístico con una tendencia mística de frustrada apariencia sobrenatural» (1963: 21). No renunciaba Souvirón a comentar ciertos aspectos biográficos ni psicológicos y concluía que Kafka es el símbolo del hombre moderno, entendido como un ser sin fe para el que la vida y la muerte carecen de sentido.

⁹⁴ «*América*, una ópera de Kafka», sección «La Torre de Babel», *Blanco y Negro*, 28 de noviembre de 1964, pp. 54-55.

Mayor extensión ocupa el artículo de Jorge Uscatescu «El mundo de Kafka», un mundo que describe como sombrío, laberíntico y confuso, lleno de símbolos «que cada intérprete usa a placer» (1964: 38). Pese a la enorme cantidad de datos disponibles sobre la vida interior de Kafka, no veía Uscatescu conveniente realizar una lectura biográfica de sus ficciones. Consideraba, sin embargo, relevante su judaísmo como fuente de su anhelo de espiritualidad unido a su rechazo de la carne. En cuanto a la difusión de la literatura kafkiana, habla de su aceptación «ya masiva» por la sensibilidad cultural contemporánea y de su llegada al gran público a través de la cinta de Orson Welles, de la que destaca su plasmación de aspectos poco atendidos de la novela, como su paisaje onírico urbano y su comicidad.

Por último, José Luis Varela (1964) —que había elaborado la biografía de Kafka para la colección *Forjadores del mundo contemporáneo* (1961)— acometió una comparación de los universos kafkiano y quijotesco, reproducida años después en su libro *La palabra y la llama* (Madrid, Editorial Prensa Española, 1967). Según su análisis, Cervantes y Kafka comparten el interés por el reflejo de situaciones humanas de un modo mítico o poético, de forma que sus protagonistas no son hombres, sino abstracciones —un ideal, una protesta— que luchan con medios precarios contra un poder superior, enemigo e invisible, con intentos fallidos por encontrar su lugar en un mundo en el que no encajan. Sin embargo, en el universo kafkiano las leyes causales y espacio-temporales han sido sustituidas por el capricho absurdo de los sueños. Varela analizaba a continuación el texto «La verdad sobre Sancho Panza», que aparece reproducido en la traducción de Alejandro Ruiz Guiñazú para la editorial argentina Emecé, publicada un año antes también en *La Estafeta Literaria* (Trujamán, 1963). La breve prosa de Kafka, que despertó interés en España por sus vínculos con la tradición nacional, lleva —en palabras de Varela— «el signo de toda la literatura de Kafka: laboriosamente bizantina, desrealizadora, obsesiva» (1964: 3).

Pese a la mayor fama que alcanzó Kafka gracias a la película de Welles, el nuevo público no siempre se mostró receptivo a su mensaje, a juzgar por las reacciones registradas por algunos críticos, como Álvarez Villar:

Como era de suponer, este mensaje permanece como un jeroglífico indescifrable ante cierto número de espectadores, impermeables a toda obra artística que exija para entenderla un mínimo esfuerzo intelectual. Los comentarios jocosos con que corearon

(el día que yo la vi) las escenas más dramáticas demuestran una vez más que la risa es uno de los mecanismos de defensa más corrientes en el hombre propenso a la táctica de la avestruz. Esta misma hilaridad la hemos observado ante otras películas, pero también en los sueños de los pacientes que ocultan una preocupación íntima (Villar, 1963: 8).

Otro crítico, Francisco Álvaro, comentaba:

Esta película, magistralmente realizada e interpretada por el propio Welles, con Anthony Perkins y Romy Schneider, deja al espectador perplejo y un tanto fatigado. El significado simbólico de la novela de Kafka, sobre el que la versión cinematográfica se apoya, no ha sido aún esclarecido por sus numerosos exégetas, tan apasionados como contradictorios a la hora de emitir un juicio concreto. No ha de extrañar, por tanto, que un cincuenta por ciento del público abandonara la sala del Avenida antes de terminar la proyección, verdaderamente torturante y reiterativa, máximo elogio que se puede hacer de esta magnífica y desconcertante producción (Álvaro, 1963: 82).

Se refería Álvaro a la exhibición del filme, fuera de concurso, en la sesión de clausura de la VIII Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid (actual Seminci), donde se había mostrado previamente al jurado y obtuvo varios reconocimientos extraoficiales: el premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), el de la Federación Nacional de Cine-Club y una placa de honor de la Comisión Internacional Consultiva. Tratándose de un certamen respaldado por el Papa Juan XXIII y el Gobierno de España, la presencia de la adaptación de la novela de Kafka da cuenta de la recepción del texto en la línea exegética religiosa, frente a las resonancias de denuncia social y política con que fue leído *El proceso* fuera de España, identificándose la situación de Josef K. con el fascismo, el holocausto o los estados comunistas, o bien entendiendo la obra, de un modo más general, como sátira de la modernidad. En este sentido, resulta revelador el análisis de Alfonso Álvarez Villar —titulado «Franz Kafka en el cine de Orson Welles: las verdades del *Proceso*» (1963)—, que más que una crítica cinematográfica constituye un repaso a las distintas interpretaciones suscitadas por la novela kafkiana, en un orden ascendente de profundidad: la sociológica (que pone de manifiesto la irracionalidad de la injusticia humana), la psicoanalítica (la novela como relato onírico que manifiesta el inconsciente de su autor, línea cultivada por Selma Fraiberg y Erich Fromm) y la existencialista (que considera el argumento como la expresión del absurdo de la existencia humana), para

acabar con la religiosa (*El proceso* como una búsqueda desesperada de Dios), lectura por la que se decanta Álvarez Villar y que aplica asimismo a *El castillo*.

El enfoque sociológico fue adoptado por el crítico de la edición andaluza de *ABC* ante el estreno de la película de Welles en San Fernando:

Es indudable que las producciones literarias de Franz Kafka, sobre todo aquellas que se dieron a conocer a título póstumo, una de ellas *El proceso*, suponían el símbolo moderno de la crítica social, de bastante aceptación, ya que en ellas se manifestaba, junto a una imaginación excesiva, el sentido de observación necesario para que sus obras alcanzasen, dentro de la más empeñada complicación, acusadas sensaciones de realismo. (A. S., 1963: 43).

Álvarez Villar comentaba sobre el nivel sociológico de interpretación de *El proceso*: «No ha faltado quien encontrase un paralelo con las famosas “purgas” soviéticas del año 1936» (1963: 8). Y, en efecto, si en algún otro momento practicó la prensa española, de un modo más o menos indirecto, la lectura política de Kafka, lo hizo desde posiciones críticas con el comunismo, pero rara vez desde una perspectiva anticapitalista o antifascista. Esta última, expresada por el político francés Edmond Michelet en una conferencia pronunciada durante su visita a España en noviembre de 1963, fue reproducida en la edición de *ABC* publicada en Sevilla. Se refería Michelet al mundo nazi como «el mundo que había retratado Kafka y que tuvo su más despiadada expresión en los campos de concentración» (A. C., 1963: 27).

Pero los cronistas españoles del franquismo interpretaban el antiautoritarismo kafkiano desde otro ángulo ideológico, como dejan ver ciertas alusiones presentes en las páginas del periódico *ABC* y su suplemento *Blanco y Negro*. El significativo artículo «De Kafka a Molotov» comparaba la situación de Josef K. con la del exministro soviético de Asuntos Exteriores V. M. Molotov, expulsado del partido, relevado de su cargo y conducido de Viena a Moscú en noviembre de 1961. Se identificaba el universo de *El proceso* con «ese mundo totalitario, donde lo único que prevalece es la política del partido único, interpretada por el dictador de tanda y sus cómplices: detenciones arbitrarias, luchas en secreto, culpables en libertad, inocentes sospechosos, autocrítica de los acusados y ejecuciones» (anón., 1961: 29). Paradójicamente, la oposición oficial a Kafka desde el aparato comunista otorgaba a este tipo de lecturas cierta legitimidad.

Con ocasión de la polémica concesión del Premio Nobel al ruso Boris Pasternak en 1958, galardón que el premiado se vio obligado a rechazar poco después por presiones de la Unión Soviética, se describió la magnitud de su aislamiento forzoso subrayando que «no tenía noticia alguna de Kafka», según el testimonio del escritor italiano Alberto Moravia (González-Ruano, 1958: 32). Ante situaciones como esta, la progresiva recuperación de la obra de Kafka en el bloque del Este era noticia. En el *ABC* del 2 de noviembre de 1957, dentro del artículo sin firma «El telón de acero se agita», podía leerse, a propósito de la reactivación de la persecución de intelectuales checoslovacos:

La reaparición de los libros de Rilke y Kafka ha intensificado la actividad intelectual anticomunista, especialmente con la lectura de la más famosa obra del último: *El proceso*, donde se describen las fórmulas monstruosas de los procesos totalitarios contra sus víctimas. (Anón., 1957: 12).

Unos procesos totalitarios implícitamente identificados con los regímenes comunistas, pero no con dictaduras como la padecida en España.

El congreso dedicado a Kafka en 1963 en el castillo de Liblice —junto a Praga—, donde se trató de rehabilitar su figura, fue —según Fernández Huéscar (1990: 222)— uno de los estímulos para que también la prensa española comenzase a escribir abiertamente sobre él. Sin que, a mi juicio, pueda percibirse un impacto directo de este evento en España, lo cierto es que sí llegaron noticias de la relativa apertura a la aceptación de Kafka que se experimentó posteriormente en los países comunistas. *Blanco y Negro* destacó el papel de la revista *Literatura extranjera* como introductora de Kafka en ruso (anón., 1964: 48) y, algunas semanas después, publicó un artículo dedicado a la crisis derivada de la muerte de Stalin. Su autor, Vicente Gállego, enfatizaba la nueva postura hacia Kafka:

Por vez primera en el casi medio siglo de comunismo soviético, han comenzado a traducirse al ruso las obras de Franz Kafka, hasta ahora prohibidas. Es un acontecimiento tan sorprendente que ha habido que explicar que no se ha producido ningún cambio ideológico en la actitud comunista hacia el escritor de Bohemia [...] que murió hace cuarenta años, los mismos que a la sazón contaba. El director de *Literatura extranjera*, una de las más leídas publicaciones soviéticas, ha escrito que se pretende «familiarizar a los lectores rusos con los aspectos débiles y fuertes de la obra de Kafka». Es una preocupación que los dirigentes no habían sentido antes. [...] En la Unión Soviética se rinde admiración a Kafka, aunque disimulada. En Checoslovaquia no se disimula y Kafka está siendo elevado a la categoría de gloria nacional. (Gállego, 1964: 8-10).

También informó *Blanco y Negro* de la publicación de textos de Kafka en la República Democrática Alemana:

Después de grandes disputas ideológicas, que se prolongaron durante varios años dentro de los países del bloque comunista, el órgano central del Partido Social Comunista Unificado (SED), «Neues Deutschland», anuncia que se publicará en Alemania Oriental una selección de las obras de Kafka. (Anón., 1965: 14).

Y desde *ABC* se describía el renovado clima social de Rumanía, conseguido gracias a su alejamiento de la Unión Soviética bajo la presidencia de Gheorghe Gheorghiu-Dej, señalando signos de cambio como la aparición en las librerías de «las novelas de Kafka y Marcel Proust» (Calvo, 1965: 49).

La consideración de Kafka como enemigo del comunismo permitió el acercamiento a su figura desde posiciones afines al franquismo e incluso que José Luis Varela deslizase en *ABC* una lectura sociopolítica de *El proceso*, inspirado por la película de Welles: «mala suerte acompaña siempre al señor K cuando pretende desbaratar los procedimientos absurdos de una justicia inoperante, los abusos de un Estado totalitario o de una burocracia omnipotente, o bien protestar ante toda manifestación gregaria de nuestro tiempo» (1964: 3). El franquismo anticomunista y católico acabó, pues, por hacer en cierto modo suyo a Kafka, como muestran las palabras de José María Souvirón dentro de su ensayo *Compromiso y deserción*, al recordar la encuesta del semanario comunista francés *Action* que había planteado en 1946 la oportunidad de quemar la obra kafkiana:

Negar la capacidad del hombre moderno para llegar a construir un paraíso en la tierra era cosa inadmisibles para los comunistas, como acaso lo hubiera sido para los capitalistas a quienes no se les ocurrió formular la pregunta, seguramente por mesura. Kafka es la anti-acción. No pueden aceptarlo ni los que sostienen que mediante una revolución se llegará a cambiar el mundo en una actividad positiva constante, ni los que creen que, sin revolución, porque eso da miedo, se puede llegar a una felicidad técnica, activa, creciente y absolutamente positiva. Los únicos que pueden comprender a Kafka, por compasión y por pena, son los cristianos y aquellos que, sin serlo, tengan el mismo sentido de la vida que él. (Souvirón, 1959a: 163).

Fue, muy probablemente, esta parcialidad de interpretaciones en clave política, junto a la amable acogida de Kafka en la *Literatura del siglo xx y cristianismo* de Charles Moeller, lo que permitió que el diario oficial del régimen, el falangista *Arriba*, consagrara a Kafka su suplemento semanal «Los domingos de *Arriba*» el 31 de mayo de 1964, con

motivo del cuadragésimo aniversario de su muerte.⁹⁵ Dentro del monográfico, Paulino Posada realizaba una lectura anticomunista de Kafka como visionario de los horrores estalinianos y de Mao Tse-Tung. Y Gonzalo Torrente Ballester subrayaba que el materialismo dialéctico difícilmente podía asumir el absurdo kafkiano, derivado de la presentación de situaciones cuyas causas se ocultan o no existen, por lo que «la crítica marxista rechazó a Kafka durante cierto tiempo, y solo al amparo de su evolución reciente pudo Garaudy aceptar a Kafka» (1964: 17).

Predominaba en el número especial de *Arriba* la consideración alegórica y simbólica de las narraciones kafkianas, insinuada incluso en el artículo de Luis Gómez Mesa dedicado a las relaciones entre la cinematografía y la creación literaria del escritor («Un cine alucinante en la obra de Kafka»).⁹⁶ Torrente Ballester sentenciaba en su ensayo, no en vano titulado «Kafka, o la literatura significativa»: «*El castillo*, *El proceso*, *La metamorfosis* son alegorías» (1964: 18). Los autores participantes seguían, en mayor o menor medida, alguna de las líneas exegéticas de la recepción kafkiana: la metafísica abierta por Max Brod (Alfonso Lindo), la vertiente existencialista (Vicente Marrero, Emiliano Aguado) o la interpretación sociológica en el caso de Jesús Torre Franco, quien reprochaba a Kafka haberse regodeado en la desesperación en lugar de proponer soluciones a la situación del individuo dentro de las sociedades modernas que estaba denunciando. Mariano Luis Domínguez, por su parte, combinaba en su artículo «Kafka, o la angustia de la condenación» las tres perspectivas (metafísica, existencialista y sociológica).

Tampoco faltaba la proclamación de la indivisibilidad del escritor y su obra, siguiendo la tendencia biográfica y psicoanalítica (Juan Van-Halen, Eugenia Serrano,⁹⁷ Gómez Mesa) ni el elogio del carácter profético de Kafka, tanto en el artículo de Posada («El profetismo de Kafka») como en el de Aguado («Adivinación, alucinación»). En relación con esto último, Torrente Ballester afirmaba que Kafka —cuyas circunstancias

⁹⁵ Cfr. Fernández Huéscar (1990: 224-232). Ya en 1957 había afirmado Ramón Nieto desde el mismo diario, en el marco de sus reflexiones sobre los «Nuevos derroteros de la imaginación creadora», que Faulkner mostró en su obra «la ilimitación del mundo anímico, siguiendo el camino marcado por Kafka» (1957: 8).

⁹⁶ Según Gómez Mesa, Kafka «crea su mundo de sueños [...] con unos tipos deshumanizados a fuerza de querer simbolizar pasiones, deseos, más frustrados que cumplidos» (1964: 20).

⁹⁷ La autora destacaba el contraste entre las metamorfosis ovidianas y las kafkianas, en un texto titulado «Kafka y las mujeres...», plagado de errores: presentaba a «Jerónimo» Samsa transformado en una araña dentro de la obra *Las metamorfosis* y a Kafka finalmente casado.

biográficas eran «de todos conocidas»— se refería «a unas experiencias que todavía no eran comunes» (1964: 17). Resulta revelador, finalmente, que Vicente Marrero pusiese de relieve —junto a la coexistencia en la prosa kafkiana de lo fantástico y lo exacto, de lo parábólico y lo objetivo— un rasgo textual que comenzaba a prosperar como explicación de la llamativa proliferación de variantes hermenéuticas: la ambigüedad inherente a las narraciones de Kafka.

Unos meses más tarde, en febrero de 1965, sería la revista *Índice* la publicación que tomaría el testigo en la consagración de varias páginas a Kafka, incluyendo tres artículos y un fragmento de una de sus novelas bajo el título «El final de *El castillo*». El factor externo desencadenante fue, en este caso, la edición en Francia de la obra completa de Kafka considerada en aquel momento como definitiva, bajo la dirección de Marthe Robert. En su presentación («El “nuevo testamento” de la risa: Kafka, obras completas»), el escritor español afincado en Francia Carlos Edmundo de Ory exponía abiertamente la disyuntiva de la crítica internacional entre la apreciación de Kafka, ante todo, como transmisor de un mensaje simbólico, o bien su consideración como un puro creador literario. Según apunta Julieta Yelin, se trata de dos enfoques existentes desde el inicio de la recepción hispánica de Kafka, pero de los que solo progresivamente se fue tomando auténtica conciencia:

Los desarrollos en el campo de la teoría literaria, fundamentalmente a partir de la recepción del estructuralismo francés, denuncian zonas de indistinción en las que se confunden autor y escritor, verdad y sentido, obra y escritura. Al producirse estos deslindes conceptuales, la crítica empieza a asumir que hay nociones que no pueden convivir en el mismo discurso. (Yelin, 2011c: 83).

Carlos Edmundo de Ory hacía suya la postura de Marthe Robert, quien desmontaba la falacia de un Kafka simbolista, ante el que solo quedarían dos alternativas: escoger arbitrariamente una de las múltiples opciones interpretativas o aceptarlas en la incoherencia de su conjunto. En la línea de Hermann Hesse, Robert concebía a Kafka como un literato que jugaba con el lenguaje y mostraba un profundo sentido del humor. En esa posición crítica se situaba Ory con su artículo, al afirmar que Kafka «no se ocupó de traer al mundo un mensaje» (1965b: 21). Con todo, entendía la perspectiva de la experta francesa como «una síntesis depuradora», que le permitía

conciliar su visión humorística, lúdica y artística de Kafka con la fascinación que le producían sus aspiraciones trascendentes y sus sugerencias esotéricas.

Ory da, pues, un salto cualitativo con respecto a la tendencia fundamental que se apreciaba en buena parte de la bibliografía española sobre Kafka, incluido el monográfico de *Arriba* e, incluso, los otros dos trabajos que presentaba *Índice* en el mismo número, firmados respectivamente por el articulista Romano García y por el director de la revista, Juan Fernández Figueroa. Con títulos significativos —«Metamorfosis de la angustia» y «El delito de Kafka»—, se centraban en la persona del escritor, mezclándola con aspectos religiosos. El exseminarista Romano García llegaba a asimilar a Kafka al cristianismo: «Aunque no nos consta una adhesión explícita a la persona de Cristo, podemos imaginar que no la expresó por haberse creído incapaz de realizarla. Pero en él se daba la condición de una verdadera relación con Cristo: un sufrimiento humilde que le disponía hacia el “tú”» (1965: 23).

Recordemos que Fernández Figueroa se había visto envuelto años atrás en una polémica, al censurar el hermetismo de Faulkner y de Kafka como un demérito de su obra (Fernández Figueroa, 1953a). Pasado más de un decenio, el número monográfico dedicado a Kafka se nos aparece como una suerte de reparación del director de *Índice* al autor de *El castillo*. Tomaba allí distancia con respecto a su postura anterior, que a ojos actuales resulta tendenciosa, simplista y pueril, y ya se percibiría como equivocada en aquella época. Si en 1953 protestaba Figueroa contra los escritores incapaces de «“iluminar” a los que vienen detrás» (1953a: 7) —según su criterio, todos aquellos que no fuesen católicos—, mediada la década siguiente reconocía: «Tuve hasta hoy un concepto erróneo del demonio interior de Kafka. Su numen es el desamparo. Sin estar solo, “agonizó” a solas. Era difícil de transmitir su pena —tan honda y personal—, siendo, no obstante, la de todos» (1965: 23). En esta nueva actitud influyó, probablemente, la lectura de *Literatura del siglo xx y cristianismo*, de Charles Moeller. No obstante, Figueroa continuaba juzgando al escritor: «El delito de Kafka» con el que titulaba su columna consistía en no haber traspasado el umbral de una fe que sin embargo supo profetizar.

Unos meses antes de protagonizar Kafka el número de *Índice*, Carlos Edmundo de Ory había dedicado otro artículo a su difusión gala: «Veinte años de Kafka en

Francia», publicado por los *Cuadernos Hispanoamericanos* en el verano de 1964. Revisaba allí la historia de esa difusión desde los años treinta y destacaba cómo el autor había cobrado actualidad inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial en el marco del existencialismo, sin olvidar las interpretaciones religiosas ni la negación de Kafka por parte del comunismo. Presentaba ya, en esas páginas, la doble vertiente de la recepción de Kafka, mostraba su predilección por el Kafka humorista y destacaba —junto a la concepción plurisimbolista de Kafka por parte de Michel Carrouges— la reivindicación de Marthe Robert de un Kafka literato, antisimbolista, antihermético, resplandeciente de claridad y de humor pese a las apariencias.

También defendía, por aquellas fechas, el estatus literario de Kafka Guillermo de Torre, que le había dedicado un temprano artículo en 1934 y había desempeñado un papel importante en distintos focos difusores de su obra a ambos lados del Atlántico. A finales de 1965, la madrileña editorial Guadarrama publicó su influyente y esperada *Historia de las literaturas de vanguardia*, revisión, cuatro décadas posterior, del ya lejano ensayo *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), donde el escritor praguense no había sido mencionado. De la divulgación del nuevo libro da cuenta su reedición parcial bajo el título *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura* (1968), así como una versión más manejable y asequible de 1971, reeditada en 1974.

De Torre no adscribía a Kafka al expresionismo ni al surrealismo, sino que incluía el apartado «Kafka y el absurdo verosímil» dentro del capítulo dedicado al existencialismo, que no consideraba un movimiento literario, sino una doctrina filosófica cuyo medio de expresión de mayor alcance es la literatura. Ofrecía, por tanto, una lectura existencialista de Kafka. Como ya hiciera en los años treinta, destacaba el absurdo cotidiano desarrollado por Kafka, relacionado con un onirismo de «sueños despiertos», así como la idea —ya señalada por María Zambrano (1941)— de la permanencia de sus imágenes en la mente del lector: «mientras elaboradas fantasmagorías no dejan huella duradera, la aparente segregación onírica de sus invenciones se mantiene en la vigilia, inmune al deshilachamiento inmediato que sufren los sueños» (1965: 710-711). También es común a Zambrano la consideración premonitoria de Kafka con respecto a los horrores posteriores a su muerte. Por último, De Torre denunciaba el «delirio hermenéutico» al que dieron lugar sus escritos, citando

como muestra de los distintos enfoques interpretativos los presentados en las compilaciones de Ángel Flores *The Kafka Problem* (1946) y *Franz Kafka Today* (1958). Frente a ellos, permanece la evidencia de que «la obra de Kafka es esencialmente literaria; Kafka era radicalmente un literato» (1965: 713).

Los ensayos de Guillermo de Torre y Carlos Edmundo de Ory muestran cómo la crítica kafkiana comenzaba a encauzarse hacia una reflexión teórica sobre sí misma. Durante el primer lustro de los sesenta, se habían referido también al proceso receptivo de Kafka autores como José Luis Varela (1961) o Alfonso Álvarez Villar (1963). Esta etapa debe, además, interesantes reflexiones a críticos como Manuel Ortiz Sánchez (1961), Arturo Serrano Plaja (1961 y 1964), Mariano Baquero Goyanes (1963) y Enrique Tierno Galván (1964).

Como ha quedado de manifiesto en las páginas precedentes, durante la primera mitad de los años sesenta el nombre de Kafka sonaba cada vez más: se le dedicaban artículos —y, en menor medida, capítulos de libros— de producción propia, se traducían ensayos extranjeros consagrados a su figura —incluidas monografías completas—, aparecía citado en declaraciones de escritores e intelectuales y encontró su lugar en diversos manuales de historia literaria. También comenzaba a resultar familiar en los ambientes teatrales. Y si un evento contribuyó a su divulgación en círculos más amplios fue el estreno en España, en 1963, de la adaptación fílmica que Orson Welles realizó de *El proceso*. El nombre de Kafka era recurrente no solo en la prensa especializada, sino también en la generalista, y llegó a protagonizar números completos de dos publicaciones. Su consideración como enemigo del comunismo, transmitida a partir de noticias que llegaban del extranjero, y su tratamiento desde una perspectiva cristiana por la influyente *Literatura del siglo xx y cristianismo*, obra de Charles Moeller que continuaba reeditándose, favorecieron su acogida incluso desde posiciones próximas al régimen.

Por otra parte, su creciente presencia en el ámbito académico queda ejemplificada con algunas memorias de licenciatura,⁹⁸ así como con las disertaciones de

⁹⁸ En la Universidad de Madrid, *El humor en Franz Kafka* (1959), de Mario Bueno Heimerle —traductor del ensayo de Walter Falk *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*—, y *Un análisis filológico-lingüístico sobre «La Metamorfosis» de Franz Kafka* (1963), de Juan Fuentes Castro;

ciertos conferenciantes traídos a Madrid por el Instituto Alemán: «Franz Kafka y la autointerpretación de una existencia literaria moderna», leída por el doctor Benno von Wiese el 9 de mayo de 1961 y repetida el día siguiente en la Facultad de Filosofía y Letras, y «El problema de la existencia en la literatura de Franz Kafka», presentada por Joseph Kunz el 18 de enero de 1962.⁹⁹

Sirva como muestra del estado de la recepción crítica y productiva de Kafka en España a la altura de 1965 una reseña dedicada a dos novelas del mismo año: *El roedor de Fortimbrás*, de Gonzalo Suárez, y *Adolfo Hitler está en mi casa*, de Carlos Rojas. Su autor, Juan Ramón Masoliver, advertía de que el título de su trabajo —«Del castillo al proceso»— podía sugerir que se trataba de «un artículo sobre Kafka, uno más, pero no hay tal. Ni en rigor nada deben mis dos libros, o no en mayor grado que cualquier novela de hoy, al escritor de Praga» (1965: 48). Estas palabras confirman, por un lado, algo que ya sabemos: que a mediados de los sesenta comenzaban a multiplicarse las publicaciones españolas que consagraban crecientes esfuerzos y espacio a desentrañar los misterios kafkianos. De ahí que el reseñador se apresure a desmentir que su texto sea «uno más». Y, por otro lado, se asumía que, en aquel entonces, «cualquier novela» presentaba deudas implícitas con respecto a la literatura de Kafka, tema —el de su recepción productiva— que ocupará el siguiente capítulo.

El terreno estaba, pues, abonado para la inminente eclosión kafkiana que se produciría en España y que constituye el final de nuestro recorrido. Llegamos, así, al límite cronológico de esta investigación, situado en el ecuador de los años sesenta y marcado simbólicamente por la publicación del libro *La metamorfosis* por la editorial Alianza en 1966. El contraste entre el lento y limitado proceso de divulgación de Kafka a lo largo de los decenios anteriores y la acelerada generalización de su aprehensión editorial y creativa a partir del segundo lustro del sesenta justifica la pertinencia del momento escogido como punto final. Y es que, en esas fechas, se abría una nueva etapa

y en la Universidad de Barcelona, *Conexiones entre la obra literaria y la vida de Franz Kafka* (1959), de María Ferrer Casals (Fernández Huéscar, 1990: 722-724).

⁹⁹ Las conferencias se pronunciaron en lengua alemana, con los títulos respectivos «Franz Kafka und die Selbstdeutung einer modernen dichterischen Existenz» y «Das Problem der Existenz in der Dichtung Franz Kafkas», según informó el diario ABC (9 de mayo de 1961, p. 44; 10 de mayo de 1961, p. 65; 18 de enero de 1962, p. 47).

receptiva, con un nivel de difusión nunca antes alcanzado, que supondría la definitiva instalación de Kafka como referente cultural en España.

Más allá de 1965

Con el objeto de justificar la pertinencia del año escogido como límite cronológico de esta investigación, conviene levantar la vista hacia lo que ocurriría en los años inmediatamente posteriores. En palabras de Eva Fernández Huéscar, a finales de los sesenta la obra kafkiana «había entrado a formar parte del substrato literario-intelectual español» (1990: 248). Kafka se convirtió, por fin, en un clásico también en España.

Esta aceleración receptiva se explica, en buena medida, por la transformación del entorno histórico-cultural. Ciertas circunstancias favorecieron que la literatura internacional —incluida la de Kafka— fuese acogida y traducida en un grado inédito en las décadas precedentes, como la progresiva y relativa atemperación y apertura de la dictadura franquista al exterior —obligada por motivos económicos y de política interna—, la cada vez mayor presencia intelectual de los exiliados en los medios culturales españoles, el impulso económico o el retorno de la hegemonía editorial del ámbito hispanohablante a España.

En 1966, el pretendido aperturismo de la dictadura se visibilizaba con la entrada en vigor de la Ley de Prensa e Imprenta de Manuel Fraga Iribarne. Pese a su condición de «tramoya jurídica» y a constituir «más un objeto de prestigio y una fachada tranquilizadora hacia el mundo exterior que un marco de garantías para el ejercicio de la libertad creadora» —en palabras de Manuel Abellán (1980: 120 y 152)—, lo cierto es que la nueva ley facilitó la publicación de libros, al transformar en voluntaria la consulta previa obligatoria ante el organismo censor. Y su aprobación vino precedida de un talante liberalizador que permitió la entrada de literatura de procedencia internacional sin apenas «otro condicionamiento que la ambición y la perspicacia de los editores» (Bravo, 1985: 187).

En este contexto, la narrativa española comenzó a absorber auténticamente las voces extranjeras que marcaron el devenir literario del siglo xx. La aparición de novelas como *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet y *Leitmotiv* (1972) de J. Leyva contrastaba con el «anémico panorama de nuestra novela», en palabras de José Domingo, que comentaba en 1972:

[...] no deja de ser chocante y digno de subrayarse que los dos —Benet y Leyva— hayan debutado en nuestra narrativa bajo la influencia directa de dos novelistas extranjeros —Faulkner y Kafka, respectivamente— de tan enorme personalidad, que lo verdaderamente extraño es que dicha influencia no se hubiera manifestado antes en nuestra narrativa de una manera coherente y responsable; hace treinta años, por ejemplo. (No tan extraño, por otra parte, si se tiene en cuenta que tanto el novelista estadounidense como el checo no han sido ampliamente conocidos en nuestro país hasta hace pocos años y ambos a través de ediciones argentinas. Dejando a Faulkner y ciñéndome ahora a Kafka, exceptuando *La metamorfosis*, ya editada antes de la guerra, su obra ha sido muy poco difundida; solo recientemente Alianza Editorial ha publicado *El castillo* y *América*.) (Domingo, 1972: 7).

En efecto, en correlación con la asimilación literaria de Kafka, se irían publicando sus obras, que hasta entonces llegaban fundamentalmente en ediciones argentinas. Este cambio fue posible al recuperar España su papel central en el mercado editorial hispánico, después de treinta años ubicado al otro lado del Atlántico (*vid.* Pradera, 2006). En consecuencia, reemplazó a Argentina como centro difusor de Kafka en lengua española, según señaló ya en su día Oscar Caeiro (1979: 711). A partir de 1966, año de la nueva publicación de *La metamorfosis* por la editorial Alianza, los libros de Kafka divulgados en el mundo hispanohablante partieron fundamentalmente de la Península Ibérica, si bien muchos de ellos reproducían las traducciones aparecidas durante las décadas anteriores en Buenos Aires.

Habían transcurrido más de dos décadas desde la última impresión de un libro de Kafka en suelo español, cuando la joven editorial Alianza recuperó *La metamorfosis*. Y lo hizo reproduciendo el contenido de la edición de la editorial de la *Revista de Occidente*, la cual había reunido en 1945 las narraciones dadas a conocer previamente por la publicación periódica entre 1925 y 1932: *La metamorfosis*, «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio». Alianza conservaba incluso, con alguna leve alteración, el texto de la contraportada, manteniendo el error de considerar a Gregor Samsa una araña, pese a que la portada de 1966, diseñada por Daniel Gil, presentaba la ilustración de medio escarabajo sobre un fondo negro. Solo en la contraportada de la tercera edición, de 1968, se sustituyó la referencia a la araña por la alusión a «un raro insecto».

Las narraciones de Kafka se incluían, en esta ocasión, en una colección llamada El Libro de Bolsillo, con la consiguiente pretensión de llegar a un público amplio. Ese formato más económico y manejable, acorde con las prácticas editoriales que se

desarrollaban por aquella época, permitió la reedición de la obra año tras año a lo largo de las décadas siguientes. También otros autores innovadores de la narrativa occidental —como Faulkner o Dos Passos— se reeditaban en ediciones españolas de bolsillo. Por otra parte, los textos kafkianos adquirirían un matiz diferente, al incluirse dentro de la sección de la colección dedicada a la «Literatura actual». Resulta llamativo, siendo que *La metamorfosis* se había publicado en su lengua original por primera vez más de medio siglo atrás. Estos paratextos permiten observar el horizonte de expectativas hacia el que era conducido en cada momento el receptor: si en 1945 la editorial de la *Revista de Occidente* incluyó *La metamorfosis* en una serie de Novelas Extrañas, dejando bien claro que Kafka nada tenía que ver con el mundo contemporáneo de la posguerra, sino con la literatura fantástica, en 1966, una obra de comienzos de siglo se consideraba «Literatura actual», invitando indirectamente al lector a identificar su mundo con el de la ficción allí presentada. Se consideraba, pues, coetáneo a un escritor que había muerto hacía más de cuarenta años, según el fenómeno de la actualización presentista que tanto padeció Kafka a lo largo de su historia receptiva internacional.

Andrés Amorós describía en su *Introducción a la novela contemporánea* la situación editorial previa al surgimiento de El Libro de Bolsillo de Alianza: en la España de posguerra, «el joven interesado en leer las grandes novelas de nuestro siglo necesitaba buscar (con dificultades) una edición argentina de precio desmesurado» (1966: 121-122), puesto que la única colección existente de libros económicamente asequibles, Austral (de Espasa Calpe), se centraba en autores hispánicos. La aparición tardía de novelas contemporáneas extranjeras en ediciones de bolsillo explicaría en buena medida, según Amorós, la situación española de aquel momento: «gran retraso del público lector y falta de madurez en la asimilación de las técnicas innovadoras por parte de nuestros novelistas» (p. 123). Sin embargo, los avances de la novela propiamente contemporánea se reflejaban incluso en los textos formalmente más conservadores: «En lo hondo de la novela más tradicional que hoy se escriba están, casi invisibles, las huellas de Dostoievski, de Proust, de Joyce, de Kafka... Sus hallazgos han quedado ya incorporados a la tradición literaria» (p. 124).

En estas circunstancias, *La metamorfosis* fue uno de los primeros títulos de la colección El Libro de Bolsillo, inaugurada el mismo año 1966, que cumpliría —con sus

precios asequibles y diseños atractivos— una función capital en la formación del lector medio de la España inmediatamente predemocrática y democrática:

[...] entre el número 4 de la colección, que era *La metamorfosis*, y hasta el 297, que era *El castillo*, o la novela inacabada *América* publicada en 1971, los tres de Franz Kafka, los lectores habían ido encontrando numerosas razones para alimentar la euforia o al menos el optimismo ante una efervescencia cultural evidentísima y cuyo sentido más hondo era el sentimiento de estar recuperando el orden intelectual del Occidente contemporáneo perdido en 1939. (Gracia y Ródenas, 2011: 185).

Se trataba, pues, de recuperar el tiempo perdido. Si la historia de la recepción internacional de Kafka es la crónica de un anacronismo, al difundirse su obra póstumamente y considerarse, sin embargo, como pasmosamente actual, en la recepción española el anacronismo es doble, ya que la generalización de su lectura se produjo con otras dos décadas de retraso. Y no fue algo que ocurriese de la noche a la mañana: el terreno para el florecimiento kafkiano en suelo español había comenzado a abonarse durante los años previos, según hemos tenido ocasión de comprobar.

Así pues, hubo que esperar más de veinte años para volver a ver publicado a Kafka en España. Y esta vez vino para quedarse: *La metamorfosis* de Alianza se reeditaría anualmente sin descanso, de modo que a la altura de 1983 —año del centenario del nacimiento de Kafka— andaba ya por la decimoséptima edición. Y en 1984 se habían vendido más de 250 mil ejemplares del libro (Zamora Bonilla, 2016: 88). A partir de 1971, Alianza publicó, además, las traducciones de obras de Kafka divulgadas previamente por Emecé: *El castillo* y *América* (ambas en 1971, trad. D. J. Vogelmann), *La condena* (1972, trad. J. R. Wilcock), *La muralla china: cuentos, relatos y otros escritos* (1973, trad. A. Pippig y A. Ruiz Guiñazú) y *Cartas a Milena* (1974, trad. J. R. Wilcock). Por su parte, las *Cartas a Felice*, sacadas a la luz pública en alemán por primera vez en 1967, una vez fallecida su destinataria, fueron dadas a conocer por la misma editorial, en traducción de Pablo Sorozábal Serrano, en 1977, siguiendo la edición de Erich Heller y Jürgen Born. Todos estos libros se reimprimieron con frecuencia, aunque ninguno con la intensidad de *La metamorfosis*.

Podemos decir, pues, con Blas Matamoro, que en España «la posguerra acabará para Kafka en 1966 y sus libros se editarán con fluidez a partir de 1971» (1983: 80). El año 1971 ha sido calificado de «clave en la recepción de Kafka en España» (González y

Taravilla, 1992: 143), pues marca el comienzo de unas dimensiones receptoras verdaderamente amplias (Pichler, 2016). Junto a las ediciones de Alianza de *El castillo* y *América*, vio la luz entonces el primero de los dos volúmenes de las *Obras completas* de Planeta (*Novelas–cuentos–relatos*), con licencia de Emecé, al que siguió en 1972 el de sus *Escritos íntimos*. También apareció en 1971 la edición catalana de *El castell* (Barcelona, Proa, trad. Lluís Solà), pero ya en 1966 —año de la primera edición de *La metamorfosis* de Alianza— había publicado la misma editorial, en traducción de Gabriel Ferrater, la novela *El procés*. Y en 1970 se editó en euskera *La metamorfosis* (*Itxura Aldaketa*, Lur, San Sebastián, trad. Xabier Quintana). Posteriormente, en las décadas del setenta y el ochenta, otras diversas casas editoriales incluirían en sus catálogos los títulos del escritor de Praga. Destacan las múltiples ediciones de EDAF y Lumen, que convivían con las de Akal, Seix Barral, Teorema o Bruguera, entre otras. Junto al empleo de las versiones argentinas, comenzaron a producirse traducciones españolas de nuevo cuño, normalizándose así en España la actividad traductora, que a la vez continuaba en otros países de Latinoamérica (Acosta, 1998: 106).

Al par que se producía esta suerte de revolución editorial, la incorporación de Kafka a la cultura española se consumó de manera acelerada y entusiasta, en un contexto que permitió asumir las referencias culturales extranjeras que habían permanecido soterradas durante el franquismo. Además, se reactivó el campo crítico, con la edición de numerosos ensayos de procedencia extranjera, en su mayoría traducciones. Y a finales de la década del setenta aparecieron las primeras monografías autóctonas, de la mano del docente de la Universidad de Barcelona Luis Izquierdo, que se presenta —junto con Jordi Llovet— como el gran impulsor de la recepción académica de Kafka en aquel periodo. En pocos años vieron la luz su compilación de ensayos *Conocer Kafka y su obra* (Dopesa, 1977; 2.ª ed. 1979) y el libro *Kafka* (Barcanova, 1981), así como un número especial de la revista *Camp de l'Arpa* dedicado al escritor de Praga, impulsado por Izquierdo (n.º 63, mayo de 1979). En este monográfico intervino, entre otros, Àlex Broch, quien se había encargado de uno de los estudios introductorios de la antología catalana *Franz Kafka en els seus millors escrits* (Barcelona, Miquel Arimany, 1976).

El público español tuvo asimismo la oportunidad de entrar en contacto con Kafka a través de las tablas. La obra *El castillo* (1969) fue representada en el Teatro Español de Madrid por un grupo alemán, *Die Brücke*, el 27 de octubre de 1969. Pero si durante los años cincuenta y sesenta las escasas representaciones inspiradas en Kafka tuvieron lugar en escenarios alternativos y minoritarios, y solían venir de la mano de compañías extranjeras, las cosas cambiaron en 1971, con el *Informe para una academia* de José Luis Gómez y el *Proceso a Kafka* de José Monleón, que circularon por distintas ciudades españolas. Unos años después, en enero de 1979, el joven Centro Dramático Nacional presentó en el Teatro María Guerrero la adaptación de la versión de *El proceso* firmada por Peter Weiss, realizada por el cineasta Manuel Gutiérrez Aragón junto con Francisco Uriz, con José Sacristán en el papel protagonista. Por último, cabe mencionar obras posteriores como el *Juicio al padre* (1984), interpretado de nuevo por Monleón, y *La metamorfosis* de Santiago Paredes (1985).

Según Eva Fernández (1990: 289), con la década de los ochenta se abre un periodo de completa integración de Kafka dentro del horizonte español de expectativas. La divulgación de su nombre más allá de los ámbitos especializados tuvo su culminación en 1983, con la celebración del centenario de su nacimiento, que impulsó tanto la reedición de sus textos como la producción de literatura secundaria (Fernández Huéscar, 1990: 323). Habían transcurrido casi seis décadas desde el inicio de la recepción española de Kafka y, como resultado de un proceso iniciado en los años sesenta, se encontraban finalmente disponibles sus obras completas y los estudios fundamentales que le había dedicado la crítica internacional. El interés académico convivía con la aparición de Kafka en la prensa y se podía asistir ocasionalmente a representaciones o muestras expositivas inspiradas en la biografía y el universo kafkianos.¹⁰⁰

El comienzo de esta expansión receptiva hundía sus raíces en antecedentes puntuales, como la difusión de la película *El proceso* de Orson Welles en 1963 o los números monográficos del suplemento semanal del diario *Arriba* (1964) y de la revista *Índice* (1965). Pero el definitivo pistoletazo de salida de la consagración de Kafka como referente cultural inexcusable fue la edición de *La metamorfosis* por la editorial Alianza

¹⁰⁰ Así ocurrió gracias al Instituto Alemán de Madrid, que dedicó a Kafka sendos ciclos especiales en 1971 y 1980.

en 1966, que marca, por ello, el fin de nuestro recorrido por el devenir receptivo de Kafka en España.

La generalización editorial de su obra consumaba el viaje de ida y vuelta que realizó Kafka desde tierras españolas a ultramar. España recuperó, en buena medida, su papel fundamental en la difusión hispánica del escritor, perdido, fundamentalmente, a raíz de la Guerra Civil y sus consecuencias. Pasadas las décadas, el contexto histórico-político favoreció su retorno, puesto que, al par que el régimen franquista se debilitaba junto con la salud del dictador, los países latinoamericanos padecían la proliferación de otros gobiernos dictatoriales. Como un exiliado más, Kafka regresó a España en los años sesenta, donde intensificaría su repercusión en las letras. Veamos qué ocurría, hasta ese momento, en la otra orilla del océano.

2. 4. KAFKA TRANSOCEÁNICO: LAS RELACIONES ENTRE HISPANOAMÉRICA Y LA RECEPCIÓN ESPAÑOLA DE KAFKA

El panorama de la recepción española de Kafka durante las décadas previas a su divulgación definitiva en los años sesenta no puede considerarse completo si no se alza la vista por encima de las estrechas fronteras de la España franquista. Si la primera recepción española de Kafka fue temprana en comparación tanto con su traducción a otras importantes lenguas europeas como con su publicación en América Latina, la realidad política impidió que esta acogida se desarrollase y pudiese penetrar ampliamente en la propia literatura, lo cual sí iba sucediendo en otras latitudes. La actualidad prebélica y bélica, así como el considerable aislamiento cultural de la España de posguerra, imposibilitaron que la incipiente presencia de Kafka en ciertos ámbitos culturales del país tuviese una continuidad similar al fuerte impacto que ejercía por aquellas fechas en otros lugares del mundo occidental. El silencio en torno a Kafka es especialmente perceptible en la década que abarca desde mediados de los años treinta hasta mediados de los cuarenta, precisamente cuando comenzaba su canonización en países como Francia, Estados Unidos y Argentina. Posteriormente, en cambio, ni Kafka estuvo absolutamente ausente de las páginas publicadas en España, ni la escasez de sus textos en suelo español impidió el acceso a su obra a través, fundamentalmente, de ediciones francesas y latinoamericanas.

Antes de la guerra, la difusión internacional de la *Revista de Occidente* había permitido que Kafka se diese a conocer en determinados círculos de otras naciones hispanohablantes: de los 3000 ejemplares que se tiraban durante su primera época (1923-1936), más de la mitad iban a parar a países latinoamericanos (López Campillo, 1972: 60, 66). Durante el franquismo, el proceso se invirtió y adoptó unas dimensiones muy superiores: Kafka se consagraba como clásico de la modernidad en Hispanoamérica, hacia donde hubo de volver sus ojos la intelectualidad española —además de hacia Francia— para encontrarse con él. Libros y revistas allí editados

llegaban a España con cierta frecuencia, por lo que tanto la literatura de Kafka como la reflexión crítica que esta suscitó terminaron siendo parcialmente asequibles a quienes permanecieron dentro del país. Esto fue posible especialmente desde que en 1946 se firmara un convenio entre España y Argentina con el objeto de eliminar las trabas a la importación de libros argentinos, aunque de facto muchas de ellas siguieron existiendo.

Una evolución paralela a la recepción de Kafka experimentó la de otros autores extranjeros de primer orden, como William Faulkner. Su introducción, iniciada también por la *Revista de Occidente*, se trasladó en la segunda mitad de los años treinta a la revista *Sur* en Buenos Aires, ciudad donde fue publicada la novela *Las palmeras salvajes* en traducción de Jorge Luis Borges (Sudamericana, 1940):

Esta versión se leerá mucho en España, así como el resto de las traducciones realizadas en Argentina durante el decenio de los años cuarenta. Hispanoamérica se convertirá, así pues, en mantenedora de la comunicación con Faulkner para los enclaustrados lectores españoles de la posguerra. (Bravo, 1985: 24).

Tanto por la circulación en España de las ediciones argentinas como por el importante papel que desempeñó un sector social letrado emigrado a Latinoamérica, se hace necesario completar el itinerario de la recepción española de autores universales durante las primeras décadas del franquismo observando lo que ocurría al otro lado del Atlántico. Existió una nada desdeñable participación en el mundo cultural hispanoamericano de españoles expatriados que, lejos de la dictadura, tuvieron un acceso más fácil a toda la cultura exterior. Es más, algunos de ellos contribuyeron activamente, tanto desde el sector editorial como desde su producción intelectual, a la propagación de aquellos primeros nombres de la literatura internacional. En el caso de Kafka, se ocuparon de él, en mayor o menor medida, figuras como Guillermo de Torre, Antonio Marichalar, Luis Seoane, María Zambrano, Francisco Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Serrano Plaja, Segundo Serrano Poncela y Álvaro Arauz, además del argentino de origen santanderino Eduardo González Lanuza.

Las páginas siguientes muestran, en primer lugar, las principales traducciones y ediciones de Kafka aparecidas en Argentina, que fueron las que adquirieron una mayor repercusión en el ámbito hispánico, España incluida. Se analizará la posibilidad de acceso a ellas por parte de los intelectuales que permanecieron en su país durante el régimen franquista. Recompondremos también la contribución de españoles residentes en

Latinoamérica a la divulgación editorial y crítica de Kafka, en el marco de su recepción hispanoamericana. Buenos Aires ocupó una posición fundamental en su difusión y canonización, por lo que el caso argentino recibirá una atención especial.

Si la Guerra Civil y sus consecuencias habían supuesto un factor decisivo del traslado del centro divulgador de Kafka en lengua española a Hispanoamérica, con el correr de las décadas España volvería a convertirse en uno de los focos irradiadores de la obra y la reflexión kafkiana. Como ha quedado dicho, se abría así, mediados los años sesenta, una nueva etapa en la historia receptiva de Kafka en castellano. Ese momento de inflexión constituye el punto de llegada del proceso que hemos descrito como el viaje de ida y vuelta del Kafka hispánico a América. Es, asimismo, el límite cronológico de la presente investigación.

Traducciones y ediciones argentinas

Los textos de Kafka que mayor difusión adquirieron en todo el ámbito de la lengua española vieron la luz en Buenos Aires.¹⁰¹ La oleada de traducciones argentinas comenzó gracias al escritor Eduardo Mallea, quien presentó y tradujo algunos «Fragmentos de Franz Kafka» para la revista *Sur* en marzo de 1936, precedidos de unas palabras introductorias (n.º 18, pp. 20-28). Se trataba de «Pequeña fábula», «Sobre parábolas», «La verdad sobre Sancho Panza», «El llamado a la puerta del castillo» y varios aforismos. A partir de entonces, *Sur* sería uno de los vehículos fundamentales de la crítica sobre Kafka en español.

Varios meses después de que Mallea diera a conocer sus traducciones en *Sur*, en noviembre de 1936, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares incluyeron en el segundo número de la efímera revista *Destiempo*, que ambos editaban, la versión de María Rosa Oliver de «Un fratricidio» (García, 2006: 37, 39), relato que había sido traducido por Carles Riba al catalán en 1924. Tan solo vieron la luz, con una periodicidad mensual, tres números de *Destiempo*, que constaba únicamente de seis páginas (Rodríguez Monegal, 1982: 278). René de Costa (1999: 115) la define como «una revista humorística semiclandestina» y señala la anécdota de que el domicilio legal era la dirección del piso de Bioy en Buenos Aires y aparecía como director el portero de la finca, Ernesto Pissavini.

Años después, en la sección «Calendario» de *Sur*, Alfredo J. Weiss daría noticia de la aparición en la publicación francesa *Empédocle*, en diciembre de 1949, de prosas procedentes del primer libro de Kafka, «que en francés lleva el título de *Méditation*», es decir, de *Betrachtung* (*Contemplación*). Weiss reproducía íntegramente dos de esas prosas hiperbreves: «Mirada distraída por la ventana», como muestra de «un lirismo muy particular, ausente en la obra posterior», y «Los árboles», como ejemplo de aquellas obras en las que «se advierte ya todo el espíritu kafkiano» (1950b: 105). Ambos textos formarían parte de la edición de *La condena* (1952) de la editorial Emecé, en

¹⁰¹ *Vid.* la relación de obras de Kafka publicadas en el mundo hispanohablante recogida en el aparato bibliográfico de esta tesis doctoral.

traducción de Juan Rodolfo Wilcock, el primero de ellos bajo un título ligeramente distinto: «Contemplación distraída en la ventana».

La obra kafkiana alcanzó una auténtica repercusión, como es lógico, a través de su publicación en forma de libro, especialmente por parte de las editoriales Losada y Emecé. Ambas fueron impulsadas por españoles, circunstancia que se enmarca en el contexto de la evolución del sector en lengua castellana. El papel de los emigrantes españoles en Hispanoamérica fue a menudo importante, ya fuese dentro de casas editoras de los países de acogida, ya en editoriales preexistentes trasladadas desde España, o bien creando nuevas empresas (Cosío, 1949: 61; Ayala, 1972: 175-176; Sitman, 2003: 136; Lago y Gómez, 2006: 11).

Desde la Guerra Civil y a lo largo de los años cuarenta, la actividad editorial sufrió en España un importante retroceso que lastró su competitividad, generado fundamentalmente por tres factores derivados de la confrontación bélica y el franquismo: la muerte, exilio o silenciamiento de un gran número de intelectuales, la crisis económica y la censura (Larraz, 2010: 86-87). Esta situación de decadencia, junto al propio desarrollo editorial del otro lado del Atlántico, permitió que fundamentalmente México y Argentina tomaran el relevo en la iniciativa editorial hispánica, convirtiéndose Buenos Aires en la nueva «capital mundial de la industria editorial de habla hispana» (Sitman, 2003: 137), no solamente de un modo cuantitativo, sino también como centro difusor de traducciones (Larraz, 2010: 84-86).

Francisco Ayala comentaba en su conocido ensayo «Para quién escribimos nosotros», publicado por primera vez en 1948, cómo los centros editoriales en lengua española se habían trasladado de España a América debido a la Guerra Civil y cómo la nueva demanda de edición y traducción de libros fue cubierta en buena medida por los intelectuales españoles emigrados (1972: 175-176). Frente a esta tesis, Daniel Cosío Villegas (1949: 60-61), fundador y director del mexicano Fondo de Cultura Económica, reivindicaba la preexistencia de un desarrollo editorial latinoamericano propio, que se iba gestando independientemente de España, con anterioridad a su contienda civil. Por otra parte, ya desde finales del siglo XIX tenía el sector editorial español puestas las miras en el mercado latinoamericano, con el que había comenzado a tender puentes (Espósito, 2010). Por lo tanto, todo parece indicar que la nueva coyuntura fue favorecida por la

confluencia de una serie de factores. Cualesquiera que fuesen los más decisivos, es un hecho que las dos grandes editoriales argentinas que sirvieron de vehículo principal de la obra de Kafka en castellano, Losada y Emecé, tuvieron un origen español.

Losada fue la primera en publicar narraciones de Kafka, en concreto, dos de las más influyentes: *La metamorfosis* (1938) y *El proceso* (1939), que encontraron un rápido eco en varios países hispanohablantes. La editorial fue creada en 1938 por los españoles Gonzalo Losada y Guillermo de Torre, junto con el diseñador gráfico italiano Attilio Rossi, quien ejercía como crítico de arte para la revista *Sur*. Gonzalo Losada, que había llegado una década antes a Buenos Aires para encargarse, junto a Julián Urgoiti, de la filial de Espasa-Calpe en Argentina —para la que trabajaba asimismo De Torre—, abandonó el proyecto ante las restricciones impuestas a la libertad intelectual y se lanzó a su propia aventura editorial. De Torre, instalado definitivamente en Buenos Aires, dirigió las dos colecciones en las que vieron la luz los primeros libros de Kafka en lengua castellana: La Pajarita de Papel, que se abrió precisamente con *La metamorfosis* el mismo año del nacimiento de la editorial, y Las Grandes Novelas de Nuestra Época,¹⁰² en la que el año siguiente apareció *El proceso* (1939), con cubierta y sobrecubiertas ilustradas por el artista Luis Seoane, de origen gallego, como Gonzalo Losada.

Jorge Luis Borges desempeñó un papel central en la elaboración de la edición de *La metamorfosis*. Se le anunciaba como autor tanto del prólogo como de la traducción de los textos que componían el volumen, pero —como ya señalamos al hablar de las primeras traducciones españolas de obras de Kafka— no parecen deberse a su pluma las versiones de las tres narraciones recogidas por Losada que calcaban las publicadas por la *Revista de Occidente* (la que daba título al conjunto, «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio»). Nada impide, en cambio, considerar que el escritor argentino vertió del alemán el resto de relatos: «La edificación de la muralla china», «Una cruz», «El buitre», «El escudo de la ciudad», «Prometeo» y «Una confusión cotidiana». Y fue también redactor del prólogo del libro, que se erigió —pese a su brevedad— en uno de los ensayos más influyentes sobre Kafka en lengua castellana.

¹⁰² Colección cuyo nombre se modificaría ligeramente en los años siguientes de manera sucesiva a Los Grandes Novelistas de Nuestra Época y Novelistas de Nuestra Época.

No era el primer texto que le dedicaba Borges. El 2 de junio de 1935 había aparecido en el diario *La Prensa* «Las pesadillas y Franz Kafka», uno de los artículos más tempranos de los consagrados al autor praguense desde Argentina. Borges reivindicaba en él a Kafka como creador de ficciones auténticamente oníricas, frente a los sueños inventados por otros escritores en el pasado: si los relatos que en épocas anteriores se presentaban como sueños eran demasiado continuados, argumentales y poco caóticos como para poder ser verosímiles en tanto que tales sueños, cada uno de los sueños de Kafka respondería a una sola intuición y tendría «clima y traiciones de pesadilla».

En otros momentos reiteró Borges su concepción ominosa y pesadillesca de la narrativa kafkiana, sin detenerse en ella: así lo hizo en el ensayo «Los traductores de las 1001 Noches», escrito en 1935 e incluido en *Historia de la eternidad* (1936), y en las semblanzas de David Garnett y Franz Werfel publicadas en el semanario *El Hogar* en 1937 (respectivamente, el 5 de marzo y el 16 de abril) (*vid.* Borges, 1996: 264 y 269). Con *El Hogar* colaboraba Borges encargándose de la página dedicada a «Libros y autores extranjeros». Allí publicaría, el mismo año, una reseña a la traducción inglesa de *Der Prozess* realizada por Edwin y Willa Muir, donde insistía en los rasgos de pesadilla presentes en la obra de Kafka, perceptibles hasta en los menores detalles o «pormenores estrafalarios» («*The Trial*, de Franz Kafka», 6 de agosto de 1937). Y volvió sobre el carácter onírico y mágico de Kafka, en un nivel más anecdótico, comentando en la sección miscelánea del mismo semanario titulada «De la vida literaria», el 8 de julio de 1938: «Max Brod, en su reciente biografía de Kafka, refiere este rasgo semimágico: Kafka lo visitó una tarde, y atravesó atolondradamente una pieza donde estaba recostado el padre de Brod. Este se despertó, y Kafka murmuró, al pasar: “Le ruego, considéreme un sueño”» (2000: 116-117).¹⁰³

Pero no acaba aquí el interés hacia Kafka mostrado por Borges desde las páginas de *El Hogar*: junto a alguna otra referencia menor, aparecieron allí, además, tanto su traducción del relato de Kafka «Ante la Ley» (27 de mayo de 1938) como, dentro de la sección «Biografías sintéticas», la que dedicó a «Franz Kafka» (29 de octubre de 1937). Consistía esta en un apretado resumen de la vida y la obra del escritor, que resaltaba la

¹⁰³ La biografía de Kafka firmada por Max Brod se había publicado en Praga en 1937.

nimiedad de sus vivencias frente a lo excepcional de su creación literaria: «Los hechos de la vida de este autor no proponen otro misterio que el de su no indagada relación con la obra extraordinaria». Se alejaba así Borges explícitamente de las interpretaciones biográficas y se refería a continuación, con una brevedad casi telegráfica, a la condición de judío de Kafka, a sus estudios, a su trabajo en una compañía de seguros, a un amor desdichado de juventud, a su tuberculosis y a su afición por las novelas de aventuras y los libros de viajes.

El prefacio a *La metamorfosis* de Losada recogía estos apuntes biográficos y añadía algunos datos, como la relación de Kafka con Dora Diamant en los últimos años de su vida y los problemas con su progenitor: «íntimamente no dejó nunca de menospreciarlo su padre y hasta 1922 lo tiranizó. (De ese conflicto y de sus tenaces meditaciones sobre las misteriosas misericordias y las ilimitadas exigencias de la patria potestad, ha declarado él mismo que procede toda su obra)» (1938a: 7).¹⁰⁴ Aludía Borges, por otro lado, a la «inteligente desobediencia» de Max Brod y advertía en los libros de Kafka la opresión de la guerra, aunque años después matizaría que este aspecto resulta inapreciable si se desconoce el contexto histórico en el que vivió Kafka.

Más que en la difusión de esta información, la relevancia del prólogo radica en la localización y el análisis de ciertos temas literarios u «obsesiones» que articulan la narrativa kafkiana: la subordinación y el infinito, en forma de jerarquías infinitas e infinitas postergaciones. Descubría Borges estos mecanismos en *El proceso* y *El castillo* (en cuya descripción argumental reiteraba las palabras empleadas en sus artículos de *El Hogar*), en la novela *América* y en varios cuentos («Un mensaje imperial», «La aldea más cercana», «Una confusión cotidiana»). Borges simplificaba la trama del «más remorable de todos ellos», «La construcción de la muralla china», centrándose en el elemento

¹⁰⁴ No es este el lugar de especular sobre la posible identificación de Borges con Kafka por su relación con su padre. Rodríguez Monegal (1982: 299) apreció cierta semejanza entre ambas parejas de padre e hijo sosteniendo que, a pesar de que Kafka se sentía despreciado por su padre mientras Borges sabía que el suyo lo amaba sin reservas, las expresiones «misteriosas misericordias» e «ilimitadas exigencias» resultan apropiadas en ambos casos, pues Borges creía que un padre generoso podía ser incluso más tiránico que uno severo. No es difícil hallar concomitancias entre cualquier relación paterno-filial, por lo que resultaría peliagudo —además de poco interesante— teorizar al respecto. La única certeza es que Borges se sitúa en su texto del lado de Franz, sin ninguna valoración crítica como las que, con el tiempo, permitieron relativizar las maldades de Hermann Kafka.

estructural del infinito, que quedaba realizado, mientras dejaba de lado otras importantes características compositivas del relato, como los comienzos en falso, las contradicciones y las lagunas (Kristal, 2002: 126-127).¹⁰⁵

Esta lectura parcial muestra cómo Borges destacaba de otros escritores aquellos rasgos que le interesaba desarrollar en su propia e incipiente carrera narrativa, convirtiéndose así, de algún modo, en precursor de sus precursores. Ponía, de esta forma, en práctica la tesis que años después describiría en el ensayo titulado, no por casualidad, «Kafka y sus precursores» (publicado en 1951 y recogido un año después en *Otras inquisiciones*): cada autor crea a sus antecedentes y no a la inversa. En este contexto se entiende su reiterada vinculación de la obra kafkiana con un tema tan relevante en su propio universo literario como es el infinito, vinculación que ha influido a su vez en los análisis comparados acometidos entre las narrativas de ambos autores, basados frecuentemente en el prólogo a *La metamorfosis*. Como pusieron de relieve Emir Rodríguez Monegal (1982: 300) y Edna Aizenberg (1982: 5), el breve prefacio muestra, quizá mejor que ningún otro texto, la inmersión de Borges en la literatura kafkiana cuando estaba empezando a producir sus *Ficciones*. Como consecuencia, Kafka dejó cierta huella en sus relatos, pero también en el discurso que forjó el argentino en torno a su propia posición como escritor. Y es que el caso de Kafka es paradigmático del hecho de que «toda la obra de Borges no es otra cosa que la lucha contra y por el canon» (Toro, 2007: 20).

Preludiando la idea contenida en «Kafka y sus precursores», la postergación kafkiana se asocia en el prólogo de Losada a una de las paradojas de Zenón, parentesco señalado ya el año anterior tanto en la biografía sintética de *El Hogar* como en «*The Trial*, de Franz Kafka», donde Borges comentaba: «Un amigo me indica un precursor de sus ficciones de imposible fracaso y de obstáculos mínimos e infinitos: el eleata Zenón, inventor del certamen interminable de Aquiles y la tortuga» (1996: 306). Muchos años después, en el preámbulo a una traducción de *La metamorfosis* realizada por Nélida

¹⁰⁵ De un modo similar, había parafraseado Borges el relato «Un mensaje imperial» en «Las pesadillas y Franz Kafka», alterando varios detalles y subrayando determinados aspectos del original (García, 2006: 37).

Mendilaharzu, Borges (1982) identificaría a ese amigo como el poeta y ensayista Carlos Mastronardi.¹⁰⁶

El concepto de la infinita subordinación y postergación sirvió a Borges para reivindicar las prosas breves de Kafka por encima de sus novelas, en contra de la opinión habitual, conectándose así con el Kafka autor de relatos. Ya en «Las pesadillas y Franz Kafka» había calificado *El proceso* —en su versión francesa (*Le Procès*, 1933)— de narración menos extraordinaria que los textos contenidos en *Un médico rural*: «cada relato puede limitarse a una idea, apenas “aprovechada” por el narrador. Es notorio que el proyecto de un libro suele aventajar a su ejecución; Kafka en cada uno de los cuentos del *Landarzt*, ha escrito ese proyecto, sin mayor adición de pormenores circunstanciales o psicológicos» (2002: 113).

Las novelas de Kafka —cuyo carácter incompleto había apuntado Borges en su biografía sintética— son tratadas con ironía en el prólogo de Losada, pues sus peripecias pueden llegar a ser «infinitas como el Infierno»:¹⁰⁷

El *pathos* de esas «inconclusas» novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. ¿Recordáis la primera, y la más clara, de las paradojas de Zenón? El movimiento es imposible, pues antes de llegar a B deberemos atravesar el punto intermedio C, pero antes de llegar a C, deberemos atravesar el punto intermedio D, pero antes de llegar a D... El griego no enumera todos los puntos, Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno. (Borges, 1965: 10-11).

Si la crítica «deplora que en las tres novelas de Kafka falten muchos capítulos intermedios», Borges parece lamentar que haya demasiados. Destaca, por el contrario, la capacidad de Kafka de narrar únicamente los elementos imprescindibles en sus textos

¹⁰⁶ Cabe anotar aquí que Mastronardi se refirió brevemente a Kafka en 1955 desde la revista *Sur*:

La importancia de un escritor no puede medirse por el placer inmediato o deslumbrante que irradia su obra. En nuestro siglo, por ejemplo, los autores que, excavando en zonas incógnitas, sumaron nuevas realidades al dominio literario —Proust, Joyce, Kafka, Faulkner— son monótonos, opacos y de penosa lectura. El hecho de que no se agoten en deleite inmediato acaso sea condición de su permanencia. (Mastronardi, 1955: 91).

¹⁰⁷ *Vid.*, a este respecto, mi artículo «Una letrina sagrada llamada Qaphqa. (El humor en la recepción borgiana de Franz Kafka)», *Eclipse: Revista Literaria Universitaria*, Zaragoza, n.º 6, 2006, pp. 51-63.

más breves: «La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables. Para el grabado perdurable le bastan unos pocos renglones». Y concluye:

La elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención. Hombres, no hay más que uno en su obra: el *homo domesticus* —tan judío y tan alemán—, ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel. El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas; de ahí el derecho de afirmar que esta compilación de relatos nos da íntegramente la medida de tan singular escritor. (Borges, 1965: 11).

Varios años después, en el ensayo «Nuestro pobre individualismo» —publicado en la revista *Sur* en julio de 1946 (n.º 141) e incluido en el libro *Otras inquisiciones* (1952)—, reproduciría Borges casi literalmente su idea de que el tema central tratado por Kafka es «la insoportable y trágica soledad de quien carece de un lugar, siquiera humildísimo, en el orden del universo» (1946: 83). También reiteraría en alguna otra ocasión la importancia de las tramas kafkianas por encima de otros aspectos narrativos, como la pintura de ambientes y personajes. En la demoledora reseña a la antología de cuentos *The Best Short Stories of 1938 (English and American)* a cargo de Edward J. O'Brien (*El Hogar*, 6 de enero de 1939), sentenciaba: «Desde *Las mil y una noches* hasta Franz Kafka, el argumento ha sido primordial en el cuento breve» (1996: 411). Y al comentar el libro *Fanny by Gaslight*, de Michael Sadleir (*Sur*, n.º 95, agosto de 1942), afirmaba: «Creo en los tribunales infinitos y en el castillo impenetrable de Kafka, pero no en sus borrosos protagonistas. (A otros les pasa lo contrario: creen en los protagonistas y no en la fábula)» (1999: 254).

En la misma línea, reivindicaba la capacidad de los escritores del siglo xx de crear historias superiores a las de épocas anteriores en el prólogo a la novela *La invención de Morel*, de su amigo Adolfo Bioy Casares (Losada, 1940):

De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las de Kafka. [...] Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la Terre*, como esta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares. (Borges, 1996: 26).

Volviendo al prólogo a *La metamorfosis*, Borges proclamaba sus reticencias con respecto al análisis interpretativo de la literatura kafkiana, expresadas ya en sus artículos anteriores. En esta ocasión aludía concretamente a la lectura religiosa, que primaba en aquella época por influencia de Max Brod:

En Alemania y fuera de Alemania se han esbozado interpretaciones teológicas de su obra. No son arbitrarias —sabemos que Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard—, pero tampoco son muy útiles. El pleno goce de la obra de Kafka —como el de tantas otras— puede anteceder a toda interpretación y no depende de ellas. (Borges, 1965: 11).

Con estas palabras —revisión y ampliación de un pasaje de su reseña «*The Trial*, de Franz Kafka»—¹⁰⁸ se presentaba Borges como impulsor de una corriente receptiva que reivindicaba a Kafka ante todo como creador de ficciones, frente a las aproximaciones hermenéuticas trascendentes que predominaban en aquella época, encarnadas en Argentina por Eduardo Mallea.

El libro *La metamorfosis* que publicó Losada en 1938 se difundió por Hispanoamérica y fue reimpresso y reeditado a lo largo de las décadas. Como consecuencia, y también gracias al creciente prestigio de su autor, el prefacio de Borges se convirtió pronto en uno de los textos fundamentales que acompañaron a la canonización de Kafka en lengua española. El papel que jugó el escritor argentino en la difusión hispánica de Kafka es innegable, puesto que contribuyó a intensificar la presencia kafkiana y condicionó el modo en que fue entendido y leído «el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo» (Borges, 1996: 454). Según seguiremos analizando a lo largo de este capítulo, Borges acercó la obra de Kafka al lector hispanohablante, ejerciendo funciones de crítico, traductor y editor (*vid.* Fló, 2013; García, 2006; Roger, 2017). A través de su labor, fomentó decisivamente tanto el conocimiento de Kafka en un primer momento de su recepción hispanoamericana, como su ubicación en una vertiente literaria determinada, cultivada por el propio Borges: la literatura fantástica.

¹⁰⁸ Allí había escrito: «En Alemania abundan las interpretaciones teológicas de su obra. No son injustas —nos consta que Franz Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard—, pero tampoco son necesarias» (1996: 306).

Tras la aparición de *La metamorfosis* y *El proceso* en Losada, el relevo en la edición de libros de Kafka en castellano fue tomado por Emecé, editorial impulsada inicialmente por otros dos gallegos: Mariano Medina del Río y Álvaro de las Casas, que contaron con la financiación del argentino Carlos Braun Menéndez. Un juego con las iniciales de los nombres y apellidos de los fundadores, M y C, originó la marca Emecé (*vid.* Moret, 2006: 43; Cabanellas, 2006: 97; Sempere, 2006: 110). La editorial posibilitó la lectura en castellano del resto de textos imprescindibles de Kafka: *América* (1943), *Informe para una academia* (1945), *El castillo* (1949), *La condena* (1952), *Diarios: 1910-1923* (1953), *La muralla china* (1953), *Cartas a Milena* (1955), *Carta a mi padre y otros escritos* (1955) y, finalmente, las *Obras completas* en dos volúmenes (1960), prologadas por Carmen Gándara.

Emecé publicó, además, el texto de la influyente adaptación escénica de *El proceso* preparada por André Gide y Jean-Louis Barrault, en traducción de Alejandro Ruiz Guiñazú, en 1952. Previamente, la revista *Sur* había publicado una crítica nada favorable de la representación gala, redactada por Mario A. Lancelotti (1950c). Y, desde México, el exiliado madrileño Álvaro Arauz había traducido y editado la obra ya en 1950, dentro de la Colección de Teatro Contemporáneo fundada por él mismo.

Los primeros escritos de Kafka que acogió Emecé aparecieron en colecciones dirigidas por Eduardo Mallea: *América* (1943) inauguró La Quimera, dedicada a grandes novelas contemporáneas, e *Informe para una academia* (1945) formó parte de los Cuadernos de la Quimera, serie destinada a relatos y novelas breves. La mayoría de los libros de Kafka se incluyeron, sin embargo, en la célebre colección Grandes Novelistas, inaugurada en 1948 y que absorbió los títulos de La Quimera: allí vieron la luz las primeras ediciones de *El castillo* (1949), *La condena* (1952) y *La muralla china* (1953), así como las sucesivas reediciones de *América*.

Otras empresas editoriales porteñas llevaron a la imprenta versiones distintas de algunas de las obras de Kafka. Así, por ejemplo, la *Carta al padre* entró tanto al catálogo de Jacobo Muchnik como al de Alpe en 1955 (mismo año de la aparición de la *Carta a mi padre* en Emecé),¹⁰⁹ Dintel editó *La metamorfosis* en traducción de Margarita E. de

¹⁰⁹ En Ecuador, Fernando Chaves tradujo el mismo texto a partir de la versión francesa y lo incluyó dentro del libro *Obscuridad y extrañeza: a propósito de Franz Kafka* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956).

la Sota (1958) y La Reja sacó un volumen titulado *La colonia carcelaria, seguida de Un artista del hambre, Un artista del trapecio, Un solterón* (1954). Según la bibliografía de Punte, Courrèges y Rohland (1994) —dato recogido asimismo por Caputo-Mayr y Herz (2000)—, hubo también una edición argentina de *Los aeroplanos en Brescia* publicada por la editorial Solomar en 1956.

Como puede apreciarse, tras la progresiva traducción de las novelas y parte de los relatos de Kafka desde finales de los años treinta y a lo largo de los cuarenta, a comienzos de los cincuenta aparecieron nuevas colecciones de prosas breves (*La condena, La muralla china*) y se accedió a algunos textos autobiográficos, que por aquel entonces se daban a conocer internacionalmente, a la vez que se reimprimían con frecuencia las ficciones. A partir de la publicación en alemán de los *Diarios* (1951), las *Cartas a Milena* (1952) y la *Carta al padre* (1952), traducidos al español entre 1953 y 1955, aumentó la curiosidad por la personalidad de Kafka. Aunque algunos fragmentos autobiográficos encontraron su lugar en revistas o libros de países como Ecuador, México, Colombia y Perú, fueron las ediciones bonaerenses las que difundieron estos escritos en el ámbito hispanohablante.

La revista *Sur* anunciaba algunas de estas obras a toda página en sus contraportadas. Los textos promocionales daban cuenta del interés que despertaba el conocimiento íntimo de un autor tenido por enigmático, así como del estímulo que supuso para las lecturas psicologizantes de la literatura kafkiana. La *Carta a mi padre y otros escritos*, publicada por Emecé, se presentaba como sigue:

El contenido de este volumen es de importancia decisiva para alcanzar el sentido más oculto de la obra y de la personalidad del gran revolucionario de la literatura contemporánea que se llamó Franz Kafka.

Además de las consideraciones sobre «pecado, dolor, esperanza y el verdadero camino», estos cuadernos encierran anotaciones de carácter íntimo, que revelan el espíritu del autor en sus facetas más escondidas. Pero por sobre el conjunto de fragmentos de prosa y relatos se destaca como pieza de excepcional valor la famosa *Carta a mi padre*, verdadera clave psicológica que nos da acceso a las fuerzas secretas que movieron la actitud de Kafka como literato y como simple ciudadano. (*Sur*, julio-agosto de 1955, n.º 235).

Por su parte, en el anuncio de las *Cartas a Milena* se destacaba el valor de esa correspondencia como fuente de conocimiento de un romance que Willy Haas calificó

de «orgía de desesperación, beatitud, masoquismo y humillación de sí mismo» (*Sur*, septiembre-octubre de 1955, n.º 236).

Finalmente, vieron la luz las *Obras completas* en 1960. Para comprender el alcance de estas ediciones, fundamentalmente las de Losada y Emecé, cabe citar los siguientes ejemplos: *La metamorfosis* pasó a formar parte de la Biblioteca Clásica Contemporánea de Losada a partir de 1943, con reimpressiones en 1952, 1958, 1962 y 1965; *El proceso* fue publicado en los años 1939, 1946, 1951, 1953, 1957, 1961, 1963, etc., y *El castillo* (1949) se reimprimió en 1951, 1952, 1955, 1957, 1959, 1962 y 1965. En la solapa de esta última edición se puede leer: «La publicación de *El Castillo* en idioma castellano suscitó el inmediato interés de la crítica y del público, y en las sucesivas reimpressiones hasta llegar a la alta tirada actual ese interés ha ido y se mantiene en constante aumento». También *América* (1943), *La condena* (1952) y *La muralla china* (1953) fueron objeto de varias reimpressiones.

Por tanto, cuando se inició la auténtica publicación de Kafka en España a partir de *La metamorfosis* de Alianza en 1966, y de otros textos desde 1971, la obra kafkiana se encontraba ya ampliamente disponible en su práctica totalidad en lengua española (salvo algunas de las cartas, que se fueron difundiendo internacionalmente con posterioridad). De hecho, muchas ediciones ibéricas reproducían las traducciones de ultramar. Hasta ese momento, el lector español había accedido a los escritos de Kafka en buena medida a través de libros argentinos, que llegaban a España con cierta regularidad (Calvo Carilla, 2005: 76; Fernández Huéscar, 1990: 144; Lago y Gómez, 2006: 12).

En la década del cuarenta aparecieron dos reseñas de Ricardo Gullón dedicadas, respectivamente, a *El proceso* de Losada (1945a) y a *América* de Emecé (1945b), ediciones a las que accedió probablemente por mediación de Guillermo de Torre (*vid.* Bravo, 1985: 30). Pero el contacto con las ediciones argentinas pudo ser mucho mayor, según señalaba María-Elena Bravo en su estudio sobre la recepción de Faulkner en España, con palabras aplicables igualmente a Kafka:

La evaluación real del papel que jugaron estas importaciones de los años cuarenta no se puede medir solo a nivel de crítica escrita. Al realizar una serie de entrevistas con los intelectuales que en aquellos años comenzaban su carrera, se pone de manifiesto el carácter de lucha por la adquisición de una cultura literaria en la que los libros que

llegaron de Argentina tuvieron un importante papel. [...] Durante los años del más estricto aislamiento, Argentina fue uno de los pocos países que continuaron en contacto con España, contacto muy importante para la difusión de la obra de Faulkner, ya que en aquel país precisamente se le dispensó una notable atención. Así las cosas en aquellos «años del hambre», no solo de allí llegaron el trigo y la carne, sino también ese sustento intelectual del que tan necesitados se hallaban los jóvenes intelectuales. (Bravo, 1985: 37-38).

Y ello a pesar de las restricciones que el régimen franquista impuso a la importación de libros, la cual requería autorización —y, a partir de 1940, licencias de importación, limitadas por la escasez de divisas— y, posteriormente, debía pasar además por el segundo filtro de la censura (*vid.* Larraz, 2010: 53-59; Rodrigo, 2016: 127-129). En septiembre de 1942, España firmó con Argentina un convenio cultural, ampliado en abril del año siguiente, cuyo artículo 5, dedicado al libro, eliminaba sobre el papel las trabas al comercio editorial entre ambos países. Pero el gobierno español incumplió este tratado y otro posterior de 1946, actuaba de un modo proteccionista con el sector nacional frente al empuje hispanoamericano y mantuvo el control sobre las licencias, la censura y los trámites burocráticos, de modo que en la práctica las importaciones seguían siendo restrictivas (Larraz, 2010: 161-168; Rodrigo, 2016: 101, 135-136). El mexicano Daniel Cosío Villegas, editor del Fondo de Cultura Económica, se lamentaba a finales de la década del cuarenta del trato que habían recibido en España los libros producidos en Iberoamérica: «los libros latinoamericanos que se exportaban a España estaban sujetos a licencias de importación [...], a una censura política, religiosa y “moral” severísima, a limitaciones de publicidad o de exhibición en los escaparates de las librerías» (1949: 66).

A pesar de estas dificultades, durante el franquismo pudo comercializarse el libro argentino en España, cuyo sector editorial tampoco lo tenía fácil. En 1946, la publicación barcelonesa *Destino* denunciaba dos fenómenos recientes en el ramo editorial: la subida del precio del papel, que impedía a las editoriales españolas mantener su competitividad, y «la llegada de los libros argentinos»: «Llegaron y siguen llegando, claro está, a millares —a millones es más propio escribir— e invadieron el mercado español con sus colorines y su extraordinario idioma. Antes, toda América se surtía de los libros de nuestros editores. Los tiempos cambian» (anón., 1946: 13).

El acceso a los libros de Kafka publicados en Buenos Aires quedó documentado por medio de ciertas alusiones registradas en algunos textos españoles. Así, por ejemplo, el jesuita Antonio Garmendia (1950: 81) se refería en sus *Lecturas buenas y malas* a una edición bonaerense de *América* fechada en 1950, esto es, a la segunda edición de Emecé. Por su parte, Carlos Edmundo de Ory anotó en su diario el 15 de octubre de 1950: «Compro *El castillo*, de Franz Kafka» (2004: 96), novela publicada, también por Emecé, el año anterior. Y en el prólogo al tercer volumen de *Literatura del siglo xx y cristianismo* de Charles Moeller, Vicente García Yebra (1957: 9-10) nombraba varias traducciones al español de escritos kafkianos: junto a *La metamorfosis* aparecida en Madrid en 1945, aludía a las tres novelas de Kafka editadas en Buenos Aires, en concreto a las reediciones de 1950 (*América*) y 1951 (*El castillo* y *El proceso*). En la versión ampliada de la obra de Moeller (1960a: 9), añadiría dos publicaciones de 1955: las *Cartas a Milena* traducidas por Juan Rodolfo Wilcock para Emecé y *La carta al padre* vertida por David J. Vogelmann para el editor Jacobo Muchnik. Por otra parte, García Yebra (1957: 9-10) señalaba que en el catálogo de la Distribuidora Hispano Argentina de Libros se anunciaban, sin indicar traductor ni año, las siguientes obras impresas en Buenos Aires: *La condena*, *La muralla china*, *Carta a mi padre y otros escritos* y *Cartas a Milena*, todas ellas publicadas por Emecé; la *Carta a su padre* de la Editorial Alpe; *La colonia carcelaria* y *Páginas íntimas*, ambas a cargo de Ediciones La Reja, y, por último, *El guardián del sepulcro*, de la Editorial Losange.¹¹⁰ Cabe mencionar, en este punto, otra distribuidora de libros editados en Latinoamérica, Edhasa (Editora y Distribuidora Hispano Americana), fundada por Antonio López Llausás en 1946, que gestionaba, entre otros, los fondos de la editorial Emecé.

Por lo tanto, con distinta intensidad y dificultad según las épocas, las principales traducciones publicadas en Argentina se abrieron camino hasta alcanzar el territorio español durante la dictadura franquista. Algunas de ellas presentan algunas dudas con respecto a su autoría. Así, no resulta del todo clara la identidad del traductor de *El proceso*, novela publicada por Losada en 1939. A pesar de que la versión aparece

¹¹⁰ La referencia a esta última obra fue recogida, sin año, en la bibliografía de Rangel (1958: 79).

adjudicada a Vicente Mendivil, se ha querido ver en este nombre un pseudónimo de Francisco Ayala (Caeiro, 1979: 706), de un modo a mi juicio poco fundado, como argumentaré en las páginas dedicadas al escritor granadino. Por otra parte, como ya hemos comentado, pese a la atribución a Borges de la traducción completa del volumen *La metamorfosis* (Losada, 1938), muy probablemente no tradujo él las tres narraciones que procedían de la *Revista de Occidente: La metamorfosis*, «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio». Seguramente, se le asignó el conjunto por motivos comerciales y de simplificación editorial.

Pero Borges no solo adaptó al español el resto de los relatos del volumen, sino que incluyó en el prólogo del libro dos breves prosas de Kafka, que reproduzco a continuación: «El animal arranca la fusta de manos de su dueño y se castiga para convertirse en el dueño y no comprende que no es más que una ilusión producida por un nuevo nudo en la fusta» y «En el templo irrumpen leopardos y se beben el vino de los cálices; esto acontece repetidamente; al cabo se prevé que acontecerá y se incorpora a la ceremonia del templo» (Borges, 1938a: 10-11). Procedían ambas de la serie de aforismos y reflexiones que Brod tituló *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero* (*Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*) y que incluyó tanto en el volumen *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (*Durante la construcción de la Muralla China*, 1931) como, dos décadas después, en *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (*Preparativos de boda en el campo*, 1953).

El concepto borgiano de la traducción —estudiado detenidamente por Efraín Kristal (2002)— implica un alejamiento de la pretensión de fidelidad que suele exigirse al trasladar un texto de una lengua a otra: para Borges, el original no es necesariamente superior a la traducción, por lo que la versión inicial puede y debe transformarse si así queda mejorada, sin que eso suponga ninguna traición. De esta manera, la obra se convierte en una empresa colectiva de mayor peso que la aportación de un individuo concreto y, en conclusión, un traductor no debería ser fiel a un texto imperfecto, sino a una obra perfectible. En este sentido deben comprenderse algunas alteraciones de los originales kafkianos que Borges operó por medio de sus traducciones. Por otra parte, la traducción y la crítica literaria suponen modos privilegiados de lectura, que Borges

aprovechó para orientar según su criterio la recepción de los autores que traducía o sobre los que escribía, como pondrán de manifiesto algunos ejemplos.

Junto a los mencionados textos de la edición de *La metamorfosis* de Losada, Borges vertió al castellano, a lo largo del tiempo, otras prosas breves de Kafka, según han consignado Carlos García (2006) y Juan Fló (2013: 239-240). Como ya hemos apuntado, el semanario *El Hogar* publicó «Ante la Ley» el 27 de mayo de 1938, en la columna «Libros y autores extranjeros», de la que se encargaba Borges entre 1936 y 1939. Con sus palabras introductorias al relato —«He aquí, traducido del alemán, uno de sus cuentos fantásticos» (*apud* Kristal, 2002: 186)— el escritor argentino invitaba a identificar a Kafka como autor de ficciones fantásticas, asociación que reforzaría en años posteriores a través de la inclusión de creaciones kafkianas dentro de antologías específicas.¹¹¹

Tanto «Ante la Ley», en una versión modificada, como el cuento «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones» formaron parte —sin mención del traductor— de la famosa *Antología de la literatura fantástica* (Sudamericana, 1940) editada por Borges junto con Bioy Casares y Silvina Ocampo. Efraín Kristal (2002: 100, 129) percibe un uso estratégico de la traducción en «Josefina la cantora», pues identifica en ella elementos del relato «Bartleby, el escribiente» de Herman Melville, a quien Borges consideraba precursor de Kafka; en el proceso inverso, la versión borgiana de *Bartleby* (1943) para los Cuadernos de la Quimera de Emecé resultaría más kafkiana que la original.

El prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, firmado por Bioy, presenta varios detalles significativos. Alude a *Die Verwandlung* como *La Transformación*, probable protesta indirecta de Borges frente a quienes escogieron el título *La metamorfosis* para el volumen de Losada. También llama la atención que, al distinguirse los distintos argumentos de lo fantástico —entre los que figuran las metamorfosis y, entre ellas, la kafkiana—, Kafka sea el único autor que ocupa todo un apartado, de claras resonancias borgianas:

¹¹¹ Kafka incluyó «Ante la ley» tanto en el volumen *Un médico rural* (Leipzig, 1919) como en un capítulo crucial de *El proceso*. El hecho de que Borges no mencionase su presencia en la novela llevó a Rodríguez Monegal (1982: 299) a deducir que no habría reparado en ella. Sin embargo, dado el interés de Borges por la parábola y su conocimiento probado de *El proceso*, cuya versión inglesa había reseñado el año anterior, lo más probable es que Borges obviara el dato —que sí recoge en *Otras inquisiciones* (Borges, 1989b: 74)—, al considerar que el texto tenía entidad en sí mismo.

Cuentos y novelas de Kafka: Las obsesiones del infinito, de la postergación infinita, de la subordinación jerárquica, definen estas obras; Kafka, con ambientes cotidianos, mediocres, burocráticos, logra la depresión y el horror; su metódica imaginación y su estilo incoloro nunca entorpecen el desarrollo de los argumentos. (Bioy, 1940: 13).

Por otra parte, el primero de los textos de Kafka que aparecen en la *Antología* viene precedido de una glosa introductoria sin firma, que alude de nuevo a la infinita postergación y quizá se deba a la pluma de Borges:¹¹²

FRANZ KAFKA, escritor austríaco, nacido en Praga, en 1883; muerto en Viena, en 1924. En todos sus libros hay el tema de la soledad; en casi todos, repite el procedimiento de la infinita y minuciosa postergación. Su obra comprende: *Der Prozess* (1925); *Das Schloss* (1926); *Amerika* (1927). (Borges, Ocampo y Bioy, 1940: 142).

Pocos años después, en septiembre de 1943, fue reproducido en el primer número de *Papeles de Buenos Aires* el relato «El buitre», sin indicación del traductor. Pero puede suponerse que se trata de Borges, ya que la versión coincide con la contenida en el volumen *La metamorfosis* de la editorial Losada. Por otro lado, *Los Anales de Buenos Aires*, que él dirigía, incluyeron en su sexto número, de junio de 1946, dos textos de Kafka: «El silencio de las sirenas» y «La verdad sobre Sancho Panza». Ambos quedarían recogidos en *Cuentos breves y extraordinarios*, antología en colaboración con Bioy publicada en Buenos Aires por la editorial Raigal en 1955 y reeditada por Santiago Rueda en 1967.

Kristal (2002) observó una sutil alteración en la traducción de «La verdad sobre Sancho Panza»: si para calificar las andanzas del héroe manchego Kafka empleó la palabra «*haltlos*», que significa ‘sin restricción, sin límite’, la versión de los *Cuentos breves y extraordinarios* aplica a don Quijote el adjetivo «desamparado», de modo que, mientras el original acentuaba las locas aventuras del caballero en la primera parte de la novela, la traducción subraya la desesperación del protagonista en la segunda parte, la favorita de Borges. Por otra parte, Ricardo Bada reparó en que la traslación al castellano «convierte en tres las dos frases originales de Kafka» (2005: 124).

¹¹² Así lo cree Carlos García (2006: 39-40), pese a que se destacan las novelas de Kafka, la parte de su obra que Borges menos valoraba. Quizá sea más verosímil pensar en una autoría conjunta, como la de algunas traducciones de la antología *Cuentos breves y extraordinarios*, según testimonio de Bioy (2006: 85), o la de la narrativa que ambos firmaron bajo pseudónimo compartido.

Los *Cuentos breves y extraordinarios* incluían, además, «Cuatro reflexiones» tomadas de las *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*. Según testimonio de Bioy, estas prosas fueron traducidas conjuntamente por ambos, como registró en su diario el 2 de agosto de 1953:

Come en casa Borges. Traducimos cuatro «reflexiones» de Kafka y ordenamos los cuentos breves. Me dice, con la boca torcida, de contrariedad, que suele poner para desestimar algo: «No sé por qué *La metamorfosis* es tan famoso. No parece de Kafka». Me pregunto si quiso decir: «Si les gusta tanto Kafka, ¿por qué les gusta un cuento que no parece de él?». (Bioy, 2006: 85).

A juicio de Efraín Kristal (2002: 75), esas «reflexiones», independientes y completas en sí mismas tal y como Kafka las dispuso, forman en la versión argentina un poderoso relato. La primera de ellas —que hace referencia a los leopardos en el templo— es una nueva versión de la que había recogido Borges en su prólogo a *La metamorfosis*. Otras presentan variaciones significativas de vocabulario con respecto al original. Así ocurre en el siguiente caso: «Los perros de caza están jugando en el patio, pero la liebre no escapará, por velozmente que ahora esté huyendo por el bosque» (Borges y Bioy, 1955: 195). La traducción restringe el concepto alemán *Wild*, que agrupa a distintos tipos de animales salvajes de caza, concretándolo en una liebre, quizás —sugiere Kristal— para aludir a una de las paradojas de Zenón, que Borges solía relacionar con Kafka. En otro momento, Borges y Bioy sustituyeron los «grajos» de Kafka —con los que él se sentía identificado por ser ese el significado de su apellido en checo, *kavka*— por los más literarios «cuervos»: «Los cuervos afirman que un solo cuervo podría destruir los cielos. Indudablemente, así es, pero el hecho no prueba nada contra los cielos, porque los cielos no significan otra cosa que la imposibilidad de los cuervos» (Borges y Bioy, 1955: 195). Este texto fue reproducido en 1960, bajo el título «Los cuervos y el cielo», en una nueva compilación elaborada por ambos: el *Libro del cielo y del infierno*, publicado por la editorial Sur.

Pero no acaba aquí la presencia de Kafka en recopilaciones literarias elaboradas por Jorge Luis Borges. En el *Manual de zoología fantástica* (1957), compuesto junto con Margarita Guerrero, pudieron leerse «Un animal soñado por Kafka», «Una cruz» y «El Odradek». Las tres prosas fueron reproducidas en la versión ampliada del *Manual* titulada *El libro de los seres imaginarios* (1967). Las dos primeras formaban parte del

volumen *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (1953), esto es, *Preparativos de boda en el campo*, libro compilado por Max Brod, que Bioy regaló a Borges por su cumpleaños el año de su aparición en alemán (Bioy, 2006: 86). Y el tercer relato seleccionado por Borges y Guerrero, que llamaron «El Odradek», había sido recogido por el propio Kafka en *Un médico rural*, bajo el título «Die Sorge des Hausvaters» (‘La preocupación del padre de familia’). La sustitución del nombre original —que Borges y Guerrero no ocultaban— ejemplifica el cambio de énfasis que Borges provocaba a veces a través de sus traducciones (Kristal, 2002: 76). En este caso, el nuevo título invita a leer el texto como la descripción de una criatura imposible, reduciendo así sus potenciales dimensiones simbólicas. A ello contribuye, por otra parte, su misma inclusión en un bestiario de «zoología fantástica» o de «seres imaginarios».

Años más tarde, Borges introdujo en otra antología, el *Libro de sueños* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1976; Madrid, Siruela, 1987), el breve fragmento que tituló «Conviene distinguir», procedente de los cuadernos en octavo de Kafka, sin tampoco en este caso mencionar al traductor:

¿Por qué comparas tu mandamiento interior con un sueño? ¿Te parece acaso absurdo, incoherente, inevitable, irrepitable, origen de alegrías o terrores infundados, incomunicable en su totalidad, pero ansioso de ser comunicado, como son precisamente los sueños? (Kafka en Borges, 1987b: 113).¹¹³

Por otro lado, ciertas ediciones especiales retomaron, retocándolas en ocasiones, algunas de las traducciones previas atribuidas a Borges. Es el caso de las versiones ilustradas por el gallego Luis Seoane de *Una confusión cotidiana* y *El buitre* (Buenos Aires, Esquema xx, 1968). Este último relato se reeditó —junto con otros textos de Kafka— para la colección La Biblioteca de Babel. *La Biblioteca di Babele* había sido creada en Milán por el editor Franco Maria Ricci, que encargó a Borges presentar obras y autores que habían alimentado su imaginación. *El buitre* vio la luz en castellano primero en Buenos Aires (Librería La Ciudad/Franco Maria Ricci, 1979) y, posteriormente, en Madrid (Siruela, 1985). La edición argentina consideraba a Borges autor de las versiones de «El buitre», «Un artista del hambre», «Primera tristeza»

¹¹³ Cabe anotar que esta versión coincide con la que de los *Cuadernos en octava* de Kafka firmaba J. F. Vilches en 1977 (Buenos Aires, López Crespo Editor, p. 66).

—traducción más fiel al original, «Erstes Leid», que «Un artista del trapecio»—, «Una cruz», «El escudo de la ciudad», «Prometeo», «Una confusión cotidiana» y «La edificación de la Muralla China». Como traductor del resto de relatos («Chacales y árabes», «Once hijos», «Un informe para una academia» y «La aldea más cercana») aparecía Miguel Ballesteros Acevedo, nombre tras el que se esconde, con toda probabilidad, una alusión humorística al sobrino de Borges, Miguel de Torre.¹¹⁴ Por su parte, la edición de Siruela atribuía a Borges, además de la traducción de «El buitre», la de los dos relatos procedentes de la *Revista de Occidente* («Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio») y tomaba el resto de textos de otros traductores.¹¹⁵

Como puede apreciarse, aunque no debemos a Borges la primera versión española de *La metamorfosis*, el argentino tradujo y publicó diversas narraciones de Kafka a lo largo de las décadas, contribuyendo así a difundir su obra en el ámbito hispánico, centrándose en la parte que consideraba superior: sus prosas breves. Y no fue el único en introducir a Kafka en antologías literarias que condicionaban su lectura en una determinada dirección: en 1956, el escritor y periodista Rodolfo Walsh seleccionó para su *Antología del cuento extraño* (Buenos Aires, Hachette) el título «Ein altes Blatt» de *Un médico rural*, que tradujo como «Manuscrito antiguo».

Otro traductor relevante de Kafka al español fue David J. Vogelmann, europeo emigrado a Argentina, que practicaba un concepto más filológico de la traducción que el borgiano y que el habitual hasta entonces, pues guardaba una mayor fidelidad a la redacción original. Se encargó nada menos que de las primeras traducciones de dos novelas, *América* (1943) y *El castillo* (1949), editadas por Emecé, y firmó además la versión de *La carta al padre* (1955) publicada por Jacobo Muchnik. En este último caso, declaró —en su «Acotación del traductor»— haber respetado incluso «los descuidos, las repeticiones, las aparentes incorrecciones del original, propios de una carta en cuya publicación nunca hubiera pensado el autor, y que acentúan aún el clima de por sí característico de todo escrito de Kafka» (Vogelmann, 1955: 114). Subrayó también el

¹¹⁴ Ballesteros y Acevedo eran los apellidos de las dos abuelas maternas de Miguel de Torre Borges (las madres respectivas de Guillermo de Torre y los hermanos Borges) (Gargatagli, 2014).

¹¹⁵ En concreto, Alfredo Pippig y Alejandro Ruiz Guiñazú («Una cruz», «El escudo de la ciudad», «Una confusión cotidiana» y «De la construcción de la muralla china»), Julio Martínez Mesanza («Prometeo»), Juan Rodolfo Wilcock («Chacales y árabes» y «Once hijos») y María Rosa Oliver («Informe para una academia»).

carácter literario del texto, que consideraba una parábola, entendiendo la figura mítica del progenitor como creación del propio Kafka más que como testimonio de la realidad. Es de destacar que, ya en la década de los cuarenta, había llamado Vogelmann la atención sobre la importancia de los escritos autobiográficos para la comprensión de la obra kafkiana.¹¹⁶

Traductores de Kafka en Argentina fueron, asimismo y entre otros, los ya mencionados Eduardo Mallea («Fragmentos de Franz Kafka», *Sur*, 1936) y María Rosa Oliver, quien, además de «Un fratricidio» para la revista *Destiempo* (1936), tradujo *Informe para una academia* para Emecé (1945). El resto de versiones publicadas por la editorial Emecé se deben, además de a Vogelmann, a Juan Rodolfo Wilcock (*La condena*, 1952; *Diarios: 1910-1923*, 1953; *Cartas a Milena*, 1955), Carlos Félix Haeberle (*Carta a mi padre y otros escritos*, 1955), Alfredo Pippig y Alejandro Ruiz Guiñazú (*La muralla china*, 1953). Por su parte, Alberto Luis Bixio tradujo *El proceso* —novela publicada previamente por la editorial Losada en versión atribuida a Vicente Mendivil— para su inclusión en las *Obras completas* (Emecé, 1960). Otras versiones se difundieron de un modo más reducido, incluidas en libros o en publicaciones periódicas, no solo en Argentina, sino también en países como Chile, México, Ecuador o Perú. Cabe recordar, por último, que el representante del estridentismo mexicano Arqueles Vela había trasladado al castellano «La sentencia» ya en 1931, para la revista en lengua española *Imán*, publicada en París bajo la dirección y financiación de la poeta argentina Elvira de Alvear, admirada amiga de Borges.

Por lo que atañe a los propósitos de esta investigación, importa insistir en que las principales traducciones hispanoamericanas, producidas por casas editoras argentinas de origen español, lograron abrirse camino hasta la España gobernada por Franco. Mientras tanto, los intelectuales españoles que se encontraban en Hispanoamérica, sobre todo en Buenos Aires, tuvieron ocasión de experimentar el contexto de ebullición divulgadora de Kafka que compartía la mayor parte del mundo

¹¹⁶ Así lo hizo, desde el diario *La Nación* (Buenos Aires, 6 y 20 de abril de 1941), en «Datos para una clave de Kafka» (Caeiro, 1979: 706). También publicó, en 1946, el artículo «Raigambre y desarraigo de Franz Kafka», en la revista bonaerense *Heredad* (de la Fundación para el Fomento de la Cultura Hebrea), la primera parte del cual fue recogida en un número especial dedicado a Kafka por la revista *Babel* (Santiago de Chile, 1950).

occidental y del que, por el momento, quedaba excluido su propio país. Con el objeto de profundizar en este aspecto, dedicaremos el resto del capítulo a acompañar a estos emigrantes y trasterrados en sus conexiones americanas con Kafka.

Españoles en América

CONTEXTO: LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE KAFKA EN HISPANOAMÉRICA

Al revisar la recepción editorial de Kafka en Argentina, ha quedado de manifiesto el papel impulsor que jugaron algunos españoles allí afincados. También en la divulgación crítica de Kafka en Hispanoamérica participó activamente la comunidad intelectual española. Pero, antes de pasar a desgranar esa contribución, conviene realizar un repaso a las líneas fundamentales de la recepción de Kafka de aquel lado del Atlántico. Solo de esta manera quedarán contextualizadas las aportaciones de los emigrados españoles y, por otra parte, se registrará una crítica que tuvo una parcial repercusión en España, con la prestigiosa figura de Jorge Luis Borges como uno de los focos que iluminaron y orientaron las lecturas de Kafka en todo el mundo hispánico.

La importante difusión de Kafka en el ámbito hispanohablante resulta perceptible en el amplio porcentaje de traducciones y estudios sobre su figura y su obra publicados en lengua española frente a otros idiomas (Caputo-Mayr, 2005: 11). Tras el inicio de su recepción en España, sería Chile otro de los lugares donde más tempranamente encontró eco la literatura kafkiana. La revista *Hoy* aportó una de las primeras referencias bibliográficas hispanoamericanas sobre Kafka con una reseña a los «Cuentos póstumos» (n.º 6, 25 de diciembre de 1931, p. 57), en alusión al volumen editado por Max Brod el mismo año bajo el título *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (*Durante la construcción de la Muralla China*). La misma publicación se ocupó con frecuencia de Kafka en aquellos años treinta y principios de los cuarenta.¹¹⁷ También desde Chile, *Babel: Revista de Arte y Crítica* —que había presentado un texto de Max

¹¹⁷ Incluyó entre sus páginas el artículo «El mensaje de Franz Kafka» (n.º 176, 5 de abril de 1935, pp. 37-38), así como diversos textos del autor praguense: «Un artista del trapecio» (n.º 375, 26 de enero de 1939, pp. 72-73), «La edificación de la Muralla China» (n.º 378, 16 de febrero de 1939, pp. 72-76), el fragmento de la novela *El desaparecido* «Un hotel en Norteamérica» (n.º 469, 14 de noviembre de 1940, pp. 74-76) y «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones» (n.º 554, 2 de julio de 1942, pp. 74-77).

Brod en 1944¹¹⁸— consagró un monográfico a Kafka en el primer trimestre de 1950, con la participación tanto de escritores latinoamericanos como europeos y la publicación de «El médico rural» y pasajes «Del diario íntimo de Kafka».¹¹⁹

Aunque excede los objetivos de esta investigación, cabe mencionar en este punto la actividad divulgadora de la obra y la crítica kafkiana por parte del portorriqueño Ángel Flores, iniciada en fechas muy tempranas y prolongada a lo largo de su trayectoria. Desde Estados Unidos, Flores ejerció como autor de trabajos académicos y reseñas sobre Kafka en lengua inglesa y, ante todo, como compilador de ensayos procedentes de ambos lados del Atlántico.¹²⁰ De algunas de estas compilaciones se tuvo cierta noticia en España. Flores coordinó, en primer lugar, uno de los reconocimientos más madrugadores a la obra de Kafka por parte de la comunidad culta internacional, al cumplirse los diez años de su muerte: el «Homage to Franz Kafka» que apareció el 3 de julio de 1934 en la revista mensual de letras de la que él mismo era fundador y editor, *The Literary World* (Nueva York), cuyo propósito era acercar el talento europeo a los estudiosos estadounidenses. Este homenaje a Kafka reveló su importancia cuando todavía era muy poco conocido, con intervenciones —entre otros— de Thomas Mann, Max Brod, Michael J. Bernstein, Waldo Frank y Denis Saurat, así como la inclusión del relato «A Report for an Academy», traducido del alemán por William A. Drake. Guillermo

¹¹⁸ «Kafka, padre e hijo», n.º 21, p. 97.

¹¹⁹ Junto a los textos de Kafka, el volumen, correspondiente al número 53, contiene los siguientes artículos: «Kafka en castellano», firmado por Enrique Espinoza, pseudónimo de Samuel Glusberg (fundador y director de *Babel*, primero en Argentina y, posteriormente, en Chile); «Franz Kafka: una revaluación», de Hannah Arendt; «Acepción literal del mito en Kafka», de Ezequiel Martínez Estrada; «Un humorista religioso», de Thomas Mann; «Raigambre y desarraigo de Franz Kafka», de David J. Vogelmann; «El realismo mágico de Kafka», de Ernesto Montenegro; «Kafka, el judío», de Clement Greenberg; «Fantasía y realidad en Kafka», de Félix Schwartzmann, y «La gran muralla de la crítica», de William Phillips.

¹²⁰ Domingo Ródenas (2016) dedicó un «recordatorio» a Ángel Flores en el monográfico que la revista *Ínsula* consagró al tema «Kafka en España». Echa de menos Ródenas en el libro *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, que yo misma coordiné junto con Julieta Yelin, una mayor presencia de Ángel Flores, cuando nuestro objetivo era ofrecer «un panorama del devenir de las inquietudes teóricas e ideológicas» que suscitó Kafka «en las dos orillas de la lengua castellana, la ibérica y la latinoamericana» (Martínez y Yelin, 2013: 9). Los trabajos de Ángel Flores —muy relevantes, sin duda, en la difusión internacional de Kafka—, al estar escritos en inglés desde Estados Unidos, no forman parte de la producción crítica sobre el autor en lengua española y, por tanto, aludimos a él únicamente en tanto que autor de una de las bibliografías internacionales sobre Kafka. Tampoco se acaba de comprender el reparo de Ródenas por no haber dedicado más espacio al novelista Salvador García Jiménez, dado que la finalidad del estudio no era presentar la recepción productiva de Kafka en la literatura española, tema para el que se habría impuesto citar a muchos otros narradores.

de Torre citó este homenaje en su artículo «Conmemoración del extraño Franz Kafka», publicado el 27 de julio de 1934 en su sección «Correo literario» dentro del diario madrileño *Luz*. Flores, que había entablado contacto con De Torre ya en 1929, le había invitado a participar en el número dedicado a Kafka con el fin de que en él quedase «bien representada España», según consta en una carta fechada el 9 de mayo de 1934, pero la colaboración no llegó a producirse (Ródenas, 2016: 6).

En los años cuarenta, Flores elaboró una temprana cronología y bibliografía (*Franz Kafka: A Chronology and Bibliography*, Houlton, Maine, Bern Porter, 1944) y continuó su labor como editor. Coordinó un número especial del *Quarterly Review of Literature* (1945) —que incluía diversos escritos de Kafka y artículos de Claude-Edmonde Magny, Paul L. Landsberg, Bernard Groethuysen y Charles Neider— y la influyente antología *The Kafka Problem* (Nueva York, New Directions, 1946).¹²¹ En ella, Flores demostraba la internacionalidad del fenómeno Kafka, divulgando estudios procedentes de distintos lugares del mundo, y lo hacía manteniéndose al margen de las controversias, sin tomar partido por ninguna tendencia, actitud excepcional en aquella época. Guillermo de Torre describió *The Kafka Problem*, desde la revista porteña *Realidad*, como «el más copioso y selecto muestrario, hasta la fecha, de las exégesis fervorosas, inacabables que desde hace años viene suscitando el autor de *La metamorfosis*» (1948b: 118).

Flores editó también, junto con Homer Swander, *Franz Kafka Today* (Madison, The University of Wisconsin Press, 1958),¹²² compilación de la que dieron noticia desde España José Luis Varela (1961), en su semblanza de Kafka contenida en la colección de biografías *Forjadores del mundo contemporáneo*, y, de nuevo, Guillermo de Torre, quien en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) aludía al extraordinario número

¹²¹ Esta recogía textos de Kate Flores, Johannes Urzidil, Oskar Baum, Ludwig Hardt, Franz Werfel, Max Lerner, W. H. Auden, Heinrich Eduard Jacob, Austin Warren, Claude-Edmonde Magny, Renato Poggioli, George Woodcock, Heinz Politzer, Paul L. Landsberg, Rudolf Vařata, Alberto Spaini, John Kelly, Lienhard Bergel, Max Brod, Denis Saurat, Daniel-Rops, R. O. C. Winkler, Ernst Weiss, Frederick J. Hoffman, Rudolf Fuchs, Albert Camus, Jean Wahl, Hans Joachim Schoeps, Edwin Berry Burgum, D. S. Savage, Egon Vietta, Ezequiel Martínez Estrada, Wladimir Weidlé, T. Weiss, Bernard Groethuysen, Lienhard Bergel y Charles Neider, además de una bibliografía elaborada por el propio Flores.

¹²² Con introducción de los editores e intervenciones del propio Swander, Kate Flores, F. D. Luke, Basil Busacca, William C. Rubinstein, Robert W. Stallman, Carl R. Woodring, Clement Greenberg, Jarvis Thurston, Mark Spilka, Lienhard Bergel, Herman Uyttersprot, René Dauvin, Max Brod, Donald Pearce, Maurice Blanchot, Heinz Politzer y Werner Vordtriede.

de interpretaciones existentes sobre Kafka, en su mayoría «recogidas por Ángel Flores» en *The Kafka Problem* (1946) y *Franz Kafka Today* (1958).

Andado el tiempo, Flores sería responsable de tres proyectos para la casa neoyorquina Gordian Press: la actualización bibliográfica *A Kafka Bibliography: 1908-1976* (1976), el nuevo panorama crítico *The Kafka Debate: New Perspectives for Our Time* (1977) y la colección de ensayos sobre *La condena* titulada *The Problem of «The Judgment»: Eleven Approaches to Kafka's Story* (1977), que incluía una nueva traducción del relato realizada por Malcolm Pasley. Por último, en el año del centenario del nacimiento del autor, Flores sacó a la luz en castellano *Expliquémonos a Kafka* (México, Siglo XXI, 1983), donde recogía aproximaciones a *La condena*, *La metamorfosis*, «Un informe para una academia» y «Un artista del hambre», a cargo, respectivamente, de Kate Flores, F. D. Luke, Dabney Stuart y Robert W. Stallman.

Así pues, el papel de Ángel Flores como dinamizador y difusor internacional de la crítica sobre Kafka es innegable. La repercusión de sus esfuerzos en el ámbito hispánico se manifestó en el volumen tardío *Expliquémonos a Kafka* y en referencias como las ya apuntadas, así como, por ejemplo, en la traducción de artículos emprendida con su autorización por la revista mexicana *Etcætera* (Guadalajara) a mediados de los cincuenta, comenzando por «*La condena* de Franz Kafka» de Kate Flores (n.º 19, septiembre de 1956).

Progresivamente se fue expandiendo el interés por la obra kafkiana no solo en Argentina, Chile y México, sino también en otros países, como Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, El Salvador, Cuba o Puerto Rico. Como consecuencia, en 1958 pudo elaborarse la primera bibliografía conocida sobre Kafka en español, a cargo de Alfonso Rangel Guerra, publicada en la revista mexicana *Armas y Letras*.¹²³ El mismo año, Ángel Flores incluía, en una de las bibliografías internacionales que elaboró sobre Kafka, más de una veintena de entradas en lengua española (Flores y Swander, 1958: 259-285). Por aquellas fechas comenzaba lo que Oscar Caeiro (1979) considera la segunda etapa de la

¹²³ Ya Caeiro (1979) señaló la existencia de esta significativa bibliografía. En el texto introductorio destacaba Rangel (1958) la influencia ejercida por Kafka sobre otros escritores y su elevación del género fantástico a un ámbito más trascendental, combinando así, en cierto modo, la lectura borgiana con la simbólica.

recepción hispánica de Kafka, caracterizada por la profundización en el estudio de sus obras y un cierto contacto con la crítica internacional. Tras un momento álgido, con un aumento de las traducciones y Argentina como foco difusor hacia otras regiones, la literatura de Kafka iba siendo finalmente asimilada y transformada en un componente de la cultura latinoamericana, hasta el punto de repercutir sobre ámbitos extraliterarios de la vida cultural y citarse de un modo creciente en publicaciones no especializadas.

Paralelamente a la producción crítica autóctona, el lector hispanohablante pudo ir accediendo, a lo largo de los años, a parte de la bibliografía sobre Kafka en otros idiomas que se iba traduciendo al español: desde los ensayos de Max Brod, pasando por lecturas existencialistas y marxistas, hasta, finalmente, los estudios formales de sus escritos en tanto que textos literarios. Dentro de este último grupo se sitúa el libro de Martin Walser *Descripción de una forma: ensayo sobre Franz Kafka* (Buenos Aires, Sur, 1969), traducido por Héctor A. Murena y David J. Vogelmann, que sentaba las bases para un análisis filológico de la obra kafkiana.

Otros textos de origen extranjero no dedicados exclusivamente a Kafka se referían a él en mayor o menor medida, como *¿Qué es la literatura?*, de Jean-Paul Sartre (Losada, 1950); *El libro negro*, de Giovanni Papini (Mundo Moderno, 1952); *El mito de Sísifo*, de Albert Camus (Losada, 1953); la *Historia del existencialismo*, de Jean Wahl (Deucalión, 1954); *El lenguaje olvidado*, de Erich Fromm (Librería Hachette, 1957); *Hacia un realismo sin fronteras*, que incluía la reivindicación de Kafka por parte del marxista Roger Garaudy (Lautaro, 1964), o *Lo grotesco*, de Wolfgang Kayser (publicado en 1964 en la editorial de origen gallego Nova, fundada por Luis Seoane y Arturo Cuadrado).

Al iniciarse la década del sesenta, tanto la obra completa de Kafka como su bibliografía secundaria internacional más relevante estaban disponibles en lengua española. Por otro lado, iba remitiendo el torbellino de su *boom* internacional: «Hoy, aquel exceso tiende felizmente a declinar», comentaba Carmen Gándara (1960: 11). Hasta entonces, aunque Kafka estaba presente en la vida intelectual de distintos países latinoamericanos, el lugar protagónico de su divulgación hispánica lo ocupaba Buenos Aires. «Debe tenerse presente que la Argentina es uno de los primeros países donde se haya conocido en toda su extensión la obra de Kafka y donde se haya estudiado

profundamente su significación», ponderaba el escritor, docente universitario y traductor Enrique Luis Revol (1969: 426).

En Argentina se aprecia especialmente la dicotomía —perceptible en la recepción universal de Kafka— entre la consideración de la literatura kafkiana como portadora de un mensaje trascendente o supratextual, origen de análisis interpretativos, y el tratamiento de Kafka como puro literato o creador de ficciones que no exigen la traducción de su contenido, sino el desvelamiento de su funcionamiento textual (Yelin, 2010). Si la primera postura, introducida en Argentina por Eduardo Mallea, sería la dominante en los años treinta y cuarenta, la figura que se alzó como vocero de la segunda tendencia ya desde los inicios de su recepción crítica hispanoamericana fue —como ha quedado apuntado— Jorge Luis Borges. Se ha hablado de un «antagonismo» entre la «línea moral, ética y espiritualista de Mallea frente a las proposiciones estéticas y el proyecto de Borges» (Pasternac, 2002: 189, 207). Mientras Borges reivindicaba el formalismo, en la revista *Sur* dominaba una perspectiva espiritual y humanista, encabezada por la directora Victoria Ocampo y por el propio Mallea. Esta diferencia de enfoques culturales se trasluce en sus distintas concepciones sobre Kafka. En palabras de Judith Podlubne (2005), se trata de dos «morales literarias» enfrentadas, que se manifiestan en las «lecturas cruzadas» que suscitó la obra del escritor centroeuropeo. Repasamos, a continuación, las líneas maestras de estas lecturas.

En busca del mensaje kafkiano

Dado el contexto internacional de la recepción de Kafka, no sorprende que el enfoque hermenéutico trascendente quedase insinuado en el ámbito hispanohablante desde las mismas ediciones de sus obras. Y no solo por la inclusión de epílogos de Max Brod en libros como *El proceso* y los *Diarios*, sino también por la descripción de los contenidos por parte de las propias editoriales. Así, por ejemplo, en la solapa de la edición de Emecé de los *Diarios* (Kafka, 1953) se anunciaba la novela *América* como «una luminosa parábola, una enseñanza profunda», el tema de *El castillo* era identificado como el

«terrible misterio de la relación del hombre con Dios y la lucha de la razón por desentrañarlo» y los relatos de *La muralla china* se describían como «signos de un zodíaco misterioso [...] de preciosa significación».

Esta sería la tendencia abanderada por el escritor Eduardo Mallea, director de algunas colecciones de Emecé. Ya en 1936, en su presentación de los fragmentos de prosa kafkiana que publicó en *Sur*, destacaba el valor de Kafka para adentrarse en la verdad de lo aparentemente extraño y mostrar un universo de revelaciones y mensajes (1936: 20). A finales del año siguiente (diciembre de 1937), la misma revista acogió su trabajo «Introducción al mundo de Franz Kafka», donde Mallea manifestaba, en un análisis elogioso, su interés por la inclinación metafísica y existencial del escritor. Recreaba su vida de un modo casi lírico, evocando literariamente su infancia, juventud, madurez, enfermedad y muerte. Y aunque lo hacía contextualizando su trayectoria vital por medio de ciertas referencias al devenir histórico, no se basaba tanto en la descripción de hechos externos como en su imaginada introducción en el interior del alma kafkiana, llegando a aplicar la técnica del monólogo interior indirecto. Transmitía así una visión de Kafka idealizada y trágica: la de un ser especialmente sensible a las realidades ocultas que se esconden tras la apariencia visible y que ansía, en esa búsqueda, encontrar lo trascendente. Aplicaba, además, elementos de las ficciones de Kafka a la composición de su biografía. Se figuraba, por ejemplo, a Franz jugando con escarabajos durante su infancia y, al relatar su muerte, añadía: «tal como él lo había previsto, el movimiento de una incesante multitud acababa y recomenzaba sobre el puente» (1937: 16), en clara alusión al famoso final de *La condena (Das Urteil)*.¹²⁴ Aproximaciones biográficas de este tipo, elaboradas con más inspiración que rigor —como la firmada por Gómez de la Serna dentro de sus *Nuevos retratos contemporáneos* (1945)—, se dieron especialmente durante las primeras fases receptoras del autor, cuando apenas se conocían las impresiones que sobre él iba difundiendo Max Brod y se tendía a mitificar una personalidad construida en inextricable asociación con sus personajes y su peculiar universo narrativo (Yelin, 2011a).

¹²⁴ Al suicidarse su protagonista Georg Bendemann arrojándose desde un puente, el relato concluye, siguiendo la traducción de Juan Rodolfo Wilcock, con la siguiente frase: «En ese momento una interminable fila de vehículos pasaba por el puente» (Kafka, 1952: 24).

Pocos meses después, Mallea volvió a referirse con admiración a Kafka desde una perspectiva espiritualista en su artículo «Sentido de la inteligencia de nuestro tiempo» (1938), aparecido también en la revista *Sur*. Y en 1941 incluyó en su libro *El sayal y la púrpura*, publicado por la editorial Losada, una versión ampliada de su «Introducción al mundo de Franz Kafka», bajo el título «Alejamiento de Franz Kafka». Ahondaba entonces Mallea en el sentido metafísico de la obra kafkiana, en su revelación de la implicación sobrenatural contenida en las cosas naturales.

Por otra parte, el escritor argentino dirigía la colección Grandes Ensayistas de Emecé, que publicó en 1943 el *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes* de Wladimir Weidlé, cuya «Nota preliminar» redactó el propio Mallea en la edición de 1951. Weidlé (1951: 206-210) dedicaba algunas páginas a Kafka desde un punto de vista psicológico-existencial. Del lado psicológico, lo presentaba como extractor y transmisor de la belleza trágica contenida en la mecanización del inconsciente, a través de un estilo transparente. Del lado existencial, señalaba la condena al absurdo tanto de sus personajes como del lector, forzados a errar en el laberinto sin salida de la existencia.

También aparece Kafka, brevemente, en el libro *Notas de un novelista* (1954), donde se reafirmaba Mallea en su concepción de lo kafkiano. Se lamentaba, en esta ocasión, de la multiplicidad de interpretaciones sufridas por la obra de Kafka y elogiaba su carácter revolucionario, dado por su capacidad de entender lo inexplicable, de ver lo que está detrás, lo invisible, lo oculto a nuestra percepción en medio de la vida diaria. Si la novela contemporánea se enfrenta al problema del destino humano, Kafka habría transmitido una versión metafísica del mismo. Y si la literatura anterior se había referido al mundo visible, «Kafka levanta la lámpara e ilumina el verdadero aspecto de las oscuras formas dormidas» (1954: 91).

Teniendo en cuenta que a principios de los años treinta Mallea era ya un escritor reconocido y respetado, así como el contexto internacional de la recepción de Kafka, no es de extrañar que la incipiente crítica argentina mostrase una considerable inclinación hacia la concepción religiosa o filosófica de la literatura kafkiana, poniendo «en segundo plano los aspectos estéticos y formales en favor de la afirmación de un punto de vista hermenéutico fundado en la trascendencia de ciertas ideas, valores y conflictos que se percibían como esenciales en la obra de Kafka» (Yelin, 2010: 261). Como destaca Julieta

Yelin (2010), la lectura alegórica y biográfica inaugural de Mallea se impondría en gran parte de los ensayos sobre Kafka publicados en la revista *Sur*. En ella aparecieron, a lo largo de los años, junto a numerosas reseñas de ediciones kafkianas, escritos sobre su figura y su obra, tanto de producción hispánica como traducidos desde otros idiomas.

Pero no solo en los textos específicamente dedicados a Kafka se apreciaba una visión trascendente de lo kafkiano. Así, la traductora María Rosa Oliver dejaba entrever una aproximación de este tipo en su comentario a los dibujos de la joven argentina Mercedes Leloir, que encontraba afines al espíritu de Kafka, por su onirismo, su carácter alusivo, su obsesión por lo inalcanzable y la «imposibilidad de convertir el “casi” en lo absoluto» (1939: 75). Desde Europa, se situaba también en una línea espiritual el escritor católico francés Daniel-Rops, cuyo trabajo «El universo desesperado de Franz Kafka», publicado por los *Cahiers du Sud*, se reseñaba en julio de 1937 dentro de la sección llamada «Calendario» (Anón., 1937). Un carácter existencialista mostraban dos ensayos extranjeros publicados por *Sur* con posterioridad: «Kafka o la escritura objetiva de lo absurdo», de Claude-Edmonde Magny (n.º 79, abril de 1941), y «Algunos aspectos de la literatura alemana actual» (n.º 236, septiembre-octubre de 1955), donde Werner Bock presentaba a Kafka como un clásico consagrado, en el que la generación más joven veía confirmada su desesperación, en concreto en el tema kafkiano de la «inseguridad y el absurdo de la existencia humana» (1955: 64).

Tampoco estuvieron del todo ausentes de las páginas de *Sur* la consideración surrealista de Kafka ni su interpretación política. Como representación de la primera, se incluyó en el número 32, de mayo de 1937, el texto de André Breton «Cabezas de tormenta», avance de su *Antología del humor negro*. Y en el plano político, la revista publicó una nota titulada «La inverosímil persecución», con motivo de la agudización de los desmanes antisemitas del nazismo a partir de la Noche de los Cristales Rotos. Se comparaban allí las contradictorias consignas recibidas por los judíos, que equivalían a una condena a la tortura y a la muerte, con la situación de Joseph K. en *El proceso*, novela que aún no se había traducido al español:

El antisemitismo recrudece en Alemania desde hace algunas semanas. Ahora, las medidas persecutorias confinan con lo irreal. Leer los telegramas de los diarios es revivir un clima trágico y absurdo: el de las novelas de Kafka. Se piensa en *El Proceso*, en ese

hombre llamado a purgar un delito terrible. Terrible en virtud de que no lo conoce. El procedimiento —lento, riguroso, encarnizado— hace más intolerable su gratuidad. [...]

En el último capítulo de *El Proceso*, Joseph K. recibe la visita de dos señores que lo conducen hasta una pequeña cantera desierta, en las afueras de la ciudad. Y entonces lo degüellan.

Así termina la novela. (Anón., 1938: 91-92).

Aunque se alejaban del marco metafísico de lectura, aproximaciones de este tipo seguían asociando la obra de Kafka con contenidos que excedían el ámbito textual.¹²⁵

En la predominante vertiente espiritual se situó el que parece ser el primer libro en lengua española dedicado al escritor: *Kafka o El pájaro y la jaula*, de Carmen Rodríguez Larreta de Gándara (Buenos Aires, El Ateneo, 1943). El título parte de un aforismo de Kafka —«Una jaula fue en busca de un pájaro»— recogido por Mallea en *Sur* en 1936 e incluido en su ensayo de 1937. Desde un enfoque católico, Gándara seguía a Brod en su interpretación religiosa y subrayaba la tensión vertical entre cielo y tierra que articula la obra kafkiana:

Al entrar en el mundo de Kafka, ya sea que penetremos en él por *El castillo o El proceso*, sus dos novelas ejemplares, lo primero que salta a nuestra vista es que nos hallamos ante una nueva disposición del paisaje, ante una estructura panorámica a la que no estábamos, literariamente, habituados. Advertimos, a poco andar, que hemos entrado en un aire vertical, en un ámbito en el cual la dimensión vertical es el centro, la espina dorsal del paisaje. Esta fundamental verticalidad, esta tensión entre tierra y cielo, entre hombre y Dios, es el eje alrededor del cual se conforma, subordinándose a él, el continente que abordamos. (En Gándara, 1960: 17).

Dos escritores destacables por sus vínculos con Kafka reseñaron elogiosamente *Kafka o El pájaro y la jaula*: el escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, dentro de la revista del exilio español en Buenos Aires *Correo Literario* (1 de mayo de 1944) y, a instancias de Eduardo Mallea (Ayala, 1991b: 361), el granadino Francisco Ayala en *Sur* (junio de 1944). Por tanto, pese a que la primera monografía sobre Kafka escrita en castellano tuvo escasa repercusión en España (Fernández Huéscar, 1990: 115), pudieron acceder a ella los españoles residentes en Argentina. Al valorar positivamente el trabajo

¹²⁵ Otras traducciones de ensayos sobre Kafka difundidas por la revista *Sur* fueron «El trágico fin de las tres hermanas de Kafka», de Hélène Zylberberg (n.º 145, noviembre de 1946), sobre la muerte de Elli, Valli y Ottla en el Holocausto; «Kafka y la racionalidad absoluta», del también asesinado por los nazis Benjamin Fondane (n.º 157, noviembre de 1947), y —años después— «Poseidón», de Walter Biemel (n.º 287, marzo-abril de 1964).

de Gándara, asumían ambos críticos una interpretación metafísica de Kafka. Martínez Estrada compartía con la autora la percepción en Kafka de un interés hacia lo oculto del ser humano, su intuición de una estructura «hasta entonces no sospechada de la vida del hombre y, por consecuencia, del mundo y hasta de Dios» (1944: 6). De la reseña de Ayala se desprende una concepción existencial y religiosa de la obra kafkiana, si bien de su propia creación literaria se deduce una perspectiva más cercana a la borgiana, como tendremos ocasión de analizar con detenimiento en el capítulo correspondiente.

Tres lustros después de la aparición de su monografía sobre Kafka, Gándara sería la encargada de prologar sus *Obras completas* (1960) para la editorial Emecé. Pasados los años, mantenía su lectura religiosa y su sugerente idea de la verticalidad como eje vertebrador del universo kafkiano. Sin embargo, la perspectiva cristiana adoptada impide que este concepto cobre fuerza. Partiendo de la identificación con Dios de los poderes ocultos presentes en las ficciones kafkianas, promovida por Brod, Gándara situaba el origen de todos los males de Kafka en su judaísmo, enjuiciándolo desde una ingenua apología del cristianismo, de modo que su discurso parece más propio de un púlpito que de un espacio de crítica literaria. La autora describía a Kafka como «aquel joven judío hambriento de Dios y ciego a Cristo», que padecía una «ofuscación respecto de la naturaleza divina». Y sentenciaba: «Los judíos saben de Dios; tienen ese saber previo a toda ciencia, que ninguna palabra explica. Pero es un saber que no quiere saber que el Dios innombrable se hizo carne, se hizo amor; es un saber que, negada la Encarnación, ha venido a parecerse a una condena, a una cárcel sin salida»; «Aquella orientación nativa hacia lo divino se ha separado de sí misma, como si su fuerza ascensional se hubiera quebrado contra la Cruz. El mundo de Kafka es el mundo vertical de la fe, sin Encarnación ni Redención, es decir que es una oración sin esperanza ni destino». Por otro lado, sin ignorar los valores literarios de la obra kafkiana, Gándara mantenía asimismo una concepción visionaria de Kafka: «la razón del interés despertado por su nombre en las mayorías y las minorías es una sola, es la misma: su profunda inserción en el tiempo y el carácter de revelación, en cierto modo profético, de su doloroso mensaje».

Volviendo a la revista *Sur*, una orientación distinta a la mayoritaria adoptaron ensayos como «Lo corporal en Kafka», escrito por Juan Carlos Foix (n.º 269, marzo-abril de 1961), o «Kafka en el cine», de Enrique Anderson Imbert (n.º 224, septiembre-octubre de 1953), incluido por el autor en 1957 en su libro *Los grandes libros de Occidente* (publicado en México por Ediciones de Andrea). Se ocupaba allí el escritor y crítico argentino de la adaptación fílmica de *La metamorfosis* en 1951 por Bill Hampton, del Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Michigan. Ante la cinta, que adoptaba la perspectiva de la cámara-ojo, sin que apareciese el protagonista, sino únicamente lo que se presentaba ante su mirada, Anderson Imbert reivindicaba la autonomía del medio cinematográfico: el cine no debe ponerse al servicio de la literatura, sino ser cine y desarrollar sus propias posibilidades de expresión. Mario A. Lancelotti suscribió esta opinión unos meses más tarde, amplificándola y matizándola, aun sin haber tenido la oportunidad de ver la proyección, en su artículo «Precrítica de una versión cinematográfica de *La metamorfosis* de Kafka» (n.º 227, marzo-abril de 1954). Seguía la misma línea de su crítica negativa a la adaptación teatral de *El proceso* (1950c), donde había considerado el empeño de Gide y Barrault fallido desde su misma concepción, dada la imposibilidad de una verdadera traslación de la novela al ámbito escénico.

Tanto Lancelotti como Carlos Alberto Gómez aplicaron desde las páginas de *Sur*, en la década del cincuenta, un parámetro de lectura basado en un mensaje trascendente. Gómez defendía en «El hombre Kafka» (n.º 227, marzo-abril 1954) el cariz metafísico de la obra kafkiana, pese a lo que podría sugerir la lectura de los *Diarios*. Lancelotti, por su parte, que había redactado previamente para el periódico *La Nación* un artículo sobre Kafka,¹²⁶ fue el encargado de reseñar muchas de las ediciones argentinas para *Sur*: *El castillo* (n.º 187, mayo de 1950), *La condena* (n.º 211-212, mayo-junio de 1952), los *Diarios: 1910-1923* (n.º 228, mayo-junio de 1954) y las *Obras completas* (n.º 268, enero-febrero de 1961). De *La muralla china* se ocupó, excepcionalmente, el escritor de origen santanderino Eduardo González Lanuza (n.º 224,

¹²⁶ «Kafka y su padre», 27 de marzo de 1949.

septiembre-octubre de 1953), que combinaba la perspectiva metafísico-existencial con la asunción de toda una serie de tópicos borgianos.

También fue Lancelotti autor de un temprano trabajo monográfico, *El universo de Kafka* (Buenos Aires, Argos, 1950), panorama global de la vida y la obra del escritor. A modo de pórtico del ensayo, se permitió una evocación literaria de Kafka, coincidente con la tendencia a retratarlo por medio de semblanzas más líricas que veraces, como las acometidas por Mallea (1937) y Gómez de la Serna (1945). Pero Lancelotti daba un paso más hacia lo ficcional al imaginarse un encuentro en Praga con Kafka y algunos de sus personajes, cuya identidad se fundía con la de su autor:

Penetro, decidido, en el cuarto de Gregorio Samsa. [...] De pie, frente a la ventana, se halla un hombre. [...] Me acerco con el ánimo de espiar una mirada que supongo extática. Descubro unos ojos claros, un mirar fijo y atento. La nariz es aguilieña y acusa la misma firmeza que sus labios, finos y resueltos. Las orejas son grandes y destacadas y parecen alertas. En este rostro conviven la ansiedad y la decisión, el extremo desamparo y la más fuerte voluntad. Algo de infantil pervive, inefablemente, en sus rasgos. [...] ¿Qué pensamientos animan esa mirada que parece atrapada en una interrogación inmóvil e infinita? (Lancelotti, 1950a: 10-11).

Desde sus distintos escritos dedicados a Kafka, Lancelotti ofreció una interpretación teológica y existencialista de su obra, que no le impidió reconocer en ella elementos estilísticos. No ignoraba, por tanto, el cultivo de una técnica literaria por parte de Kafka y llegó a afirmar: «la originalidad de las ideas y el vuelo secreto y metafísico de la narración suelen ocultarnos el don esencialmente poético de que provienen» (1954b: 105). A pesar de esta conciencia del carácter literario de las prosas kafkianas, y de alguna huella borgiana como la alusión a la «infinita postergación» (1950a: 49), se inserta Lancelotti claramente en la tendencia de lectura alegórico-religiosa inaugurada por Brod, cuya biografía de Kafka publicada por Emecé reseñó elogiosamente para *Sur* en 1951. Identificaba en aquella ocasión la recepción puramente literaria de los textos de Kafka promulgada por Borges con un primer estadio lector, válido en sí mismo, pero sin olvidar que las «consecuencias trascendentes vienen después, si es que no se intuyen de inmediato» (1951: 66). A la postre, los relatos kafkianos excederían el acto estético para afirmarse «en una alegoría superior de signo religioso» (1956: 91). Esta concepción alegórica se manifiesta gráficamente con la mayúscula inicial con la que Lancelotti escribía las palabras *Proceso*, *Castillo* y

Metamorfosis. E incluso el análisis introspectivo que constituye el *Diario* desemboca, a su juicio, en «la revelación metafísica o religiosa» (1954b: 106).

También se distanció Lancelotti de la postura borgiana al advertir de que la transformación de Samsa «no obedeció a un prurito fantástico», sino que simbolizaba la soledad del ser humano (1950a: 35). Ese es el gran tema que, según Lancelotti, plantea Kafka: la soledad radical del individuo frente al resto de la humanidad y frente a Dios. Por mostrar este asunto de un modo explícito y colocar al lector desde el primer instante «en contacto con lo insondable» (1950b: 93), el crítico consideraba *El castillo* la obra capital de Kafka, sin negar importancia ni valor a ninguna de las vetas creativas kafkianas. La cuestión fundamental reflejada en la novela consistiría en la incapacidad del agrimensor —el hombre— de desempeñar su función, porque fue llamado por la autoridad del Castillo —la divinidad— en otro tiempo, de modo que la autoridad y K. actuarían en planos irreconciliables y primaría la incomunicación. Sin embargo, Lancelotti percibía —como Brod— un optimismo subyacente en el universo kafkiano: «En toda su obra late una esperanza inquebrantable, la presciencia de una reconciliación final» (1950a: 33); «Nos parece que en las páginas de *El Castillo* las tinieblas no hacen sino demostrar la luz y que es la esperanza y la sed de Dios [...] el espíritu que, en definitiva, mueve al autor» (1950b: 96).

Francisco J. Solero (1950) reseñó *El universo de Kafka* de Lancelotti en *Sur*. Valoraba positivamente su capacidad de esclarecer la simbología kafkiana frente a la crítica más impresionista que había predominado hasta entonces en Argentina. Echaba, sin embargo, en falta —de un modo no del todo justo— una mayor coherencia y homogeneidad en la presentación, que se habría logrado, a su entender, por medio del tema fundamental del padre y de lo absoluto en la obra de Kafka. Y, si bien Solero se basaba en su conocimiento de los diarios del escritor a través de su versión inglesa de 1948, consideraba el aspecto biográfico como secundario en el tratamiento del tema por parte de Kafka, en cuya obra lo paternal aparecería como el origen del hombre, como lo Absoluto con mayúscula. El reseñista se alineaba así, como el propio Lancelotti, en la concepción trascendente de lo kafkiano.

Con el correr de los años, Lancelotti ampliaría su bibliografía kafkiana mediante otros artículos y dos libros: *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento* (Editorial

Universitaria de Buenos Aires, 1965) y *Cómo leer a Kafka* (Emecé, 1969), que constituía una puesta al día de sus tesis sobre el autor. Otra personalidad argentina que se interesó a lo largo de las décadas por el mundo kafkiano, como crítico y como escritor, y lo hizo a su vez desde una perspectiva metafísica, fue Ezequiel Martínez Estrada. Según se ha reiterado y él mismo confesó (Martínez Estrada, 1967: 37-38), la lectura de Kafka inspiró su propia obra. Tras su muerte, la barcelonesa editorial Seix Barral publicó una compilación de sus trabajos bajo el significativo título *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967), volumen que incluye varios textos dedicados directamente a Kafka y otros que se refieren más tangencialmente a su figura y a su literatura.

La visión de Kafka que Martínez Estrada mantuvo a lo largo de su vida fue la de una persona dotada de una sensibilidad especial, que supo acceder a la verdad oculta y primitiva de la humanidad y del mundo —la auténtica realidad— empleando la intuición y aplicando modos de expresión propios del lenguaje mítico. Dos semanas después de la aparición de su reseña al libro de Gándara en el *Correo Literario*, el diario *La Nación* recogía, el 14 de mayo de 1944, su artículo «Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka». Allí elogiaba el autor los «inmensos valores literarios» y los «grandes méritos» de los escritos kafkianos (1967: 21) y trataba de desentrañar el sistema que los rige. Situaba a Kafka en un contexto histórico en el que la razón ha dejado de tener validez universal y de considerarse un instrumento infalible: el mundo de la teoría de la relatividad. La realidad no se enumera, sino que se intuye y procura revelarse intuitivamente a los demás, labor en la que —dice— nadie ha llegado tan lejos como Kafka. El escritor praguense logra devolvernos a la conciencia de un mundo esencial y antiguo del que, platónicamente, el ser humano todavía posee ocasionales relámpagos de intuición o de recuerdos. De este modo, Kafka transmite «un mensaje místico de asombro y estupor», pero no por medio de la reflexión, sino a través de un lenguaje adecuado a la cuestión que le ocupa:

Lo que Frobenius, Freud y Nietzsche como caso paroxísmico de la razón lúcida, quisieron explicarnos mediante el mismo sistema de razonar, con el cual habíamos obliterado ese mundo que la intuición comprendía antes, Kafka lo dice con el lenguaje propio del problema: con la palabra que vuelve a crear mitos y símbolos. (Martínez Estrada, 1967: 25).

El universo presentado por Kafka no es absurdo, aunque no pueda ser comprendido por el entendimiento, y es, además, perfectamente lógico: «Tiene la garantía de la razón, porque está construido como por mano de arquitecto y tiene la garantía de la intuición profunda, porque está animado por símbolos» (1967: 28). Martínez Estrada atribuía unas cualidades casi mágicas a la literatura kafkiana: «Se lee y es como si, con distintos órganos de los aplicados a la lectura, percibiéramos que, bajo el texto impreso, quedan rastros de nuestra propia biografía» (1967: 26).

El autor de *Radiografía de la pampa* siguió consagrando esfuerzos intelectuales a su admirado escritor durante los años siguientes. Se refirió a él en su ensayo sobre *Nietzsche* publicado por Emecé en 1947. Sostenía allí la existencia de una idea implícita en la producción intelectual del filósofo alemán: el hecho de que el mundo incognoscible de las cosas en sí, de los noumenos, existe con unas relaciones que no se rigen por los sentidos ni por el intelecto, sino por una ley oculta, que aparece en instantes de súbita intuición, «como la sensación de un caos, de una tiniebla infinita, de una soledad y un absurdo eterno y omnipotente». A diferencia de Nietzsche, Kafka sí habría conseguido expresar estos vínculos ocultos; habría sido capaz de «romper la última amarra y soltarse a los mares incógnitos, a la parábola, al cuento anagógico». El secreto de la comprensión del mundo se hallaría para Kafka, como para los místicos, en una intuición pura de lo trágico solo expresable por un sistema de símbolos, no lógicos, sino metafóricos.

Martínez Estrada participó asimismo en dos volúmenes colectivos que constituían sendos homenajes al autor de *El castillo*: el citado libro *The Kafka Problem*, editado por Ángel Flores en Nueva York en 1946, que recogía la traducción de su artículo aparecido en *La Nación* («Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka», bajo el significativo título «Intuition»), y el número dedicado a Kafka por la revista *Babel* desde Chile en 1950, que incluyó su ensayo «Aceptación literal del mito en Kafka». Martínez Estrada insistía en su concepción mítica de la obra kafkiana en relación con la evolución científica del siglo xx. La visión de Kafka sería la de un «rabadomante»: su mundo es un «mundo mágico», pero —frente a la tesis difundida por Borges— no se trata de un universo fantástico, sino que se asemeja al «mundo del primitivo». Martínez Estrada situaba esta vuelta a lo primigenio en la línea de la marcha de las ciencias físico-matemáticas:

Miles de años estuvo el hombre simplificando las cosas para entenderlas, sin preocuparse de si esa simplificación era una autotreta para dormir tranquilo [...]. La concepción einsteiniana de la relatividad está más próxima al *pensar primitivo* que la lógica deductiva de Aristóteles y Descartes. [...] Kafka es también un hombre primitivo, un hombre para quien las leyes de la causalidad no existen. (Martínez Estrada, 1950: 25).

En el mundo primitivo, el símbolo tenía un valor literal y el mito era un sistema lógico de entender las cosas inexpresables. En consecuencia, al servirse del mito, la metáfora y la intuición, Kafka no habría creado un sistema de símbolos traducibles en su relación con el orden de la vigilia, pues «todo lo que realmente acontece se cumple conforme al lenguaje del mito, porque es mito puro» (1950: 28). Así, mediante el lenguaje alegórico y mítico, Kafka transmitiría la auténtica realidad.

Pasada una década, Martínez Estrada volvió a dedicar un artículo a Kafka: «Apocalipsis de Kafka», recogido en el número 98 de la revista porteña *Israel y América Latina* (marzo-abril de 1960). En ese momento dice encontrar la obra kafkiana «iluminada por una luz más clara y cenital que cuando me ocupé de él hace muchos años» (1967: 38), debido a que sus circunstancias biográficas lo habían llevado a sentirse identificado de algún modo con las situaciones descritas por el autor de *El proceso*. Pero la idea fundamental pervive: Kafka nos revela el mundo que habitamos pero que no somos capaces de ver, a través de la creación de mitos y gracias a unas cualidades personales fuera de lo común. Su obra encarna la conciencia de «una multimilenaria angustia ante lo desconocido y enigmático» (1967: 39), a la que alude el apocalipsis del título del ensayo. Para concluir, Martínez Estrada defendía el valor de la intuición para la lectura de Kafka frente a las exégesis de los expertos, por lo que sugería la realización de encuestas entre escritores y lectores. Proponía, además, el estudio de su obra desde tres perspectivas: la teológica y metafísica, la de la estructura fenomenológica de la realidad y, por último, el análisis de los temas, personajes y episodios para comprobar la simbiosis en la cosmovisión kafkiana de fantasía y realidad, de lo lógico y lo absurdo.

Con una concepción sobre lo literario tan distante al realismo socialista, Martínez Estrada relató en otro de los textos contenidos en *En torno a Kafka y otros ensayos* —«Lo real y el realismo»— su experiencia durante un encuentro con estudiantes de letras en Moscú. Le sorprendió que estos ignorasen quién era Kafka y ni siquiera comprendiesen que la forma literaria pudiese tener importancia, pues su criterio de valoración se

limitaba al grado de relación de la obra con la realidad. Martínez Estrada les explicó que lo real es lo absurdo y la estética realista deja escapar esa verdad, enseñanza que él aprendió de la obra kafkiana:

[...] un día, leyendo una novela de Franz Kafka (¿conocen ustedes a Kafka? La respuesta es que no), percibí que la manera de tratar él la realidad como algo declaradamente absurdo, estaba más cerca de la realidad que la de otros autores, Zola, por ejemplo. Descubrí que los escritores realistas, siendo ingenuos, habían ocultado, adulterado, la realidad con su realismo. Que la realidad era infinitamente más complicada y hasta diré más incomprensible de lo que creían esos autores. (Martínez Estrada, 1967: 18-19).

Martínez Estrada se reafirmaba, por tanto, en su concepción de Kafka como revelador de la auténtica realidad, habitualmente oculta a los ojos del ser humano.

Ya en la etapa de consolidación de la recepción argentina de Kafka surgió otra figura relevante que, como Lancelotti y Martínez Estrada, le dedicó ensayos en distintos momentos de su trayectoria: Rodolfo E. Modern. También como ellos, se situó del lado de las lecturas metafísicas, pero su condición de germanista le permitió interesarse por la ubicación de Kafka en la historia literaria y entrar en contacto con la bibliografía especializada en lengua alemana, que en la década del cincuenta emprendió las aproximaciones formales.

Modern publicó en 1958 en la revista *Sur* un trabajo sobre «Kafka y su concepción de lo femenino», donde transmitía la idea —apuntada desde el ámbito germánico por autores como Martin Walser— de que las mujeres son tratadas en las novelas de Kafka como un instrumento para alcanzar los fines de sus protagonistas.¹²⁷ Los personajes femeninos se sienten atraídos por la sed de absoluto de los héroes kafkianos, a quienes tienen por unos seres inmerecidamente perseguidos, por los que sienten compasión y admiración. Pero estos no las buscan a ellas por constituir un valor en sí mismas, sino como un medio para integrarse en un entorno que los repudia o ignora, por lo que las relaciones con el sexo opuesto implican impureza y castigo. Modern sustentaba su tesis en la preocupación de Kafka por el tema del matrimonio, expresada tanto en los testimonios de Max Brod como en los textos autobiográficos que

¹²⁷ Walser había llegado a esta conclusión en su tesis doctoral *Beschreibung einer Form (Descripción de una forma)*, defendida en 1952, pero cuyos resultados no se publicarían hasta 1961.

pocos años antes comenzaban a ser ampliamente accesibles para el público: las *Cartas a Milena*, la *Carta al padre* y los *Diarios*. Kafka se consideraba condenado a la soltería y a la soledad, consciente de su incapacidad de llevar una vida matrimonial, la cual le habría otorgado estabilidad y seguridad, pero le habría impedido dedicarse a su vocación literaria como él necesitaba.

Rodolfo Modern se mostró, en otros momentos, deudor de las tesis religiosas de Max Brod, al identificar en los personajes kafkianos una búsqueda de lo absoluto no desprovista de esperanza:

[...] están acorazados, pese a todo, con la certeza interior de que esa lucha sobre la tierra no es inútil —si no, se entregarían como muñecos—, que no carece de significado, lo que hace presumir la creencia en ciertos valores de Verdad y de Justicia, reflejos de la Divinidad sobre la tierra (y Dios, como lo señala Brod, es el gran presente innominado de su obra). (Modern, 1975: 176).

Kafka estaría rechazando, así, toda actitud negadora y nihilista, y Modern percibe, «aunque no se exprese literalmente en sus obras, el eco de una preocupación religiosa que preanuncia ya la literatura angustiosa de la hora actual» (1975: 177), esto es, el existencialismo. Por otra parte, cabe resaltar que, al destacar en Kafka su condición de «gran iluminador de ciertos recovecos del ser humano» (1975: 172) —lo que llama *visionarismo*—, se apoya, curiosamente, en su apariencia física, sucumbiendo —junto al tópico profético— a la tentación fisiognómica: «basta enfrentarnos con su retrato para confirmarlo» (1975: 173).

Por otro lado, Modern ubicaba a Kafka más allá de la órbita del expresionismo. En «Kafka y su concepción de lo femenino» advertía de que el escritor no formó parte de ninguna escuela y sería expresionista de un modo no ortodoxo, al igual que Cervantes fue renacentista. En *El expresionismo literario*, publicado también en 1958 por la editorial Nova en Buenos Aires y que reeditaría Eudeba en 1972, lo situaba dentro de un grupo de escritores contemporáneos al expresionismo que, aun con ciertas concomitancias e influencias periféricas, no habrían sido partícipes del movimiento, «porque su arte no constituyó una negación radical del pasado, y porque el mundo por ellos creado tuvo un sustentáculo de validez objetiva y una autonomía que desconoció [...] el expresionismo» (1972: 11). En el caso de Kafka, justificaba del siguiente modo la exclusión:

[...] no cabe incluir dentro del expresionismo al estilista más eminente de esta generación: Franz Kafka. Es cierto que sus primeras narraciones, como *Descripción de un combate* o *El médico rural*, no pueden sustraerse a la atmósfera general del expresionismo [...]. Pero las proyecciones religiosas y metafísicas de las grandes novelas y cuentos de Kafka, la simbología general de su acción y personajes, su peculiar clima de pesadilla y angustia, escapan a todo rótulo y ubican sus narraciones dentro del gran arte de todos los tiempos. (Modern, 1972: 54).

Por tanto, las reservas de Modern con respecto a la adscripción de Kafka al expresionismo parten de una concepción restringida del mismo. En una posición similar se mantuvo en 1961, dentro de su *Historia de la literatura alemana*, publicada por el Fondo de Cultura Económica de México y escrita expresamente para «el lector hispanoamericano» (1961: 7). Se citaba allí a Kafka, en tanto que clásico contemporáneo, entre los nombres imprescindibles aportados a la literatura universal desde el ámbito cultural germánico: «en el presente, ¿puede acaso ignorarse a Rilke, a Thomas Mann, a Kafka o a Hermann Hesse?» (1961: 7). Modern presentaba, de nuevo, la trayectoria kafkiana como una evolución desde un expresionismo inicial hasta el desarrollo de un arte genial conocido póstumamente gracias a Max Brod. Consideraba como tema esencial de esta narrativa «el conflicto —aparentemente insoluble— de la adecuación de la existencia humana a un mundo gobernado por propósitos desconocidos al hombre» (1961: 303), realizando así una lectura existencial. Tampoco perdía de vista la riqueza interpretativa de la obra kafkiana, fuente de discusiones innumerables por parte de la crítica de las décadas anteriores. Unas líneas sintetizan su concepto de la literatura de Kafka, que incluía numerosos aspectos tratados por los estudiosos hasta la fecha, tanto formales como temáticos, de corte existencial y religioso:

Esoterismo en una prosa de claridad formal deslumbradora, humor de trágico gusto, cerebración implacablemente lógica detrás del aparente desorden o incomprendibilidad de las cosas, puerta de escape para varios tipos de explicación, una lucha llevada hasta la desesperación del fracaso total, pero jamás abandonada, absoluto nihilismo y búsqueda de lo absoluto, sacrificio obligado por pecados ciertos, pero desconocidos, fragilidad y aislamiento humanos por la imposibilidad de integrarse en el conjunto, y, como telón de fondo, la tremenda e invisible presencia de un Dios que dispone según fines últimos, siempre ignorados, del impotente destino humano, todo esto y mucho más, contiene la obra del judío praguense Franz Kafka. (Modern, 1961: 302).

Dos años después, en 1963, publicaba Rodolfo Modern en Puerto Rico su «Introducción a Kafka» en la revista *La Torre*. Tras presentar brevemente el ambiente histórico y las circunstancias biográficas del autor, mantenía su combinación de una visión trascendente de la literatura kafkiana con la mención de aspectos formales procedentes, sobre todo, de la crítica germánica. Sin dejar de lamentarse por la proliferación de exégesis excluyentes entre sí, que poco esclarecen el mensaje de Kafka, el grueso del artículo supone un intento de encontrar un principio de coherencia en el aparente caos del universo kafkiano. La conclusión de Modern es que, para Kafka, la existencia humana es una peregrinación hacia la luz en medio de tinieblas.¹²⁸ El desconocimiento de los auténticos preceptos que rigen el mundo conduciría al ser humano al yerro y a un sentimiento de culpa que Modern no desvincula de la tradición judía. Los protagonistas kafkianos se encontrarían atormentados en una oscuridad cuyo final no se vislumbra, extraviados en una existencia laberíntica y obligados a su destrucción para aspirar a la gracia. Y es que, para conquistar lo «indestructible», se requiere, paradójicamente, la propia aniquilación, en un nacimiento desde la nada, desde el desasimiento de lo terrenal. Por tanto, Kafka no es un nihilista, puesto que esa negación de los valores reconocidos supone un paso previo a una elevación sobrehumana, que «linda con la gracia del sentimiento religioso» (1963: 25).

En su alusión a la religión y a la gracia, Modern se emparenta con las teorías de Max Brod. Tampoco renunció a algún tópico de la crítica de posguerra, al afirmar el carácter profético de Kafka. Pero, como germanista, se apoyó asimismo en la crítica en lengua alemana más reciente (Wilhelm Emrich, Hermann Pongs, Walter Jens), la cual adoptó una perspectiva filológica, frente a los ensayos más intuitivos que habían predominado hasta entonces. Esto le permitió considerar algunas técnicas formales de las que se sirvió Kafka, como el contraste entre un lenguaje perfectamente claro y un estilo reflejo de la paradoja del contenido, con predominio del modo subjuntivo y donde toda proposición queda neutralizada por su contraria, sin llegar a ninguna síntesis. También se refirió al cultivo kafkiano de una estructura narrativa compuesta de

¹²⁸ «La existencia humana, como peregrinación no consumada hacia la luz, es quizás una posible explicación de la lucha obstinada e inútil del héroe kafkiano hacia un final desastroso y repetido» (Modern, 1963: 15).

fragmentos intercambiables entre sí. Estos rasgos estilísticos y estructurales constituirían la manifestación formal de la temática de su obra, cuyo leitmotiv sería: «Lo que parece no es» (1963: 21), es decir, el carácter evasivo de la verdad humana.

El interés de Rodolfo Modern por el escritor praguense continuó durante las décadas siguientes. Incluyó algunos de sus ensayos al respecto en sus *Estudios de literatura alemana* (1975),¹²⁹ así como en *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX Y XX* (1986),¹³⁰ y dedicó, además, un monográfico a quien consideraba «uno de los clásicos obligatorios del mundo contemporáneo» (1961: 303): *Franz Kafka: una búsqueda sin salida* (1993).

Con Modern concluimos el repaso a las principales aproximaciones hermenéuticas a la obra kafkiana desde Argentina durante la época analizada. A lo largo de las páginas precedentes, se ha mostrado cómo en Buenos Aires, núcleo fundamental de la crítica sobre Kafka en lengua española, predominaba, desde la influyente revista *Sur*, una concepción trascendente de Kafka y sus escritos, cultivada en distintos momentos por autores como Mallea, Gándara, Martínez Estrada, Lancelotti y Modern. Pero, como ha quedado dicho, mucho antes de los primeros intentos de una aproximación filológica y académica a Kafka desde Alemania, las lecturas interpretativas convivían con una corriente de reivindicación de sus narraciones como ficciones literarias que no exigen una clave exegética extratextual. Esta postura, persistente y triunfante con el tiempo, vendría abanderada en el ámbito hispánico por una figura de repercusión universal: Jorge Luis Borges.

¹²⁹ «Introducción a Kafka» y «Kafka y su concepción de lo femenino».

¹³⁰ «Gregor Samsa, contrafigura de Don Quijote», «Aproximación a una antropología kafkiana», «Kafka y los escritores coetáneos», «Un relato clave de Kafka» y «Franz Kafka y Georg Trakl: una comparación», aparecido este último previamente en la madrileña *Revista de Occidente* en 1983.

Borges y el Kafka literato

En palabras de Julieta Yelin, el registro de lectura que podría definirse como el «Kafka de Borges» es «inseparable de un proyecto escriturario que aspiraba a la renovación del género fantástico y que encontraría su forma acabada en *Ficciones*, pero que ya estaba perfilado en 1935, año de la publicación de su primer ensayo sobre Kafka» (2010: 261). Este, «Las pesadillas y Franz Kafka», vino seguido de otros artículos en la segunda mitad de los años treinta: aquellos aparecidos en *El Hogar* —«*The Trial*, de Franz Kafka» (1937) y «Franz Kafka» (1937)— y el prólogo a *La metamorfosis* de Losada (1938), volumen de relatos que tradujo parcialmente. Borges fue responsable de la inclusión en revistas de narraciones como «Un fratricidio» (*Destiempo*, 1936), «Ante la Ley» (*El Hogar*, 1938), «El silencio de las sirenas» y «La verdad sobre Sancho Panza» (*Los Anales de Buenos Aires*, 1946). Además, introduciría a lo largo del tiempo prosas de Kafka en distintas antologías, realizadas mayoritariamente en colaboración con otros compiladores: *Antología de la literatura fantástica* (1940), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Manual de zoología fantástica* (1957), *Libro del cielo y el infierno* (1960), *El libro de los seres imaginarios* (1967) y *Libro de sueños* (1976).

Desde «Las pesadillas y Franz Kafka» defendió Borges la lectura de las obras kafkianas de un modo no alegórico:

Algún perverso lector interrogará: ¿Se trata de un símbolo? Yo, apasionadamente, juzgo que no. Nada en el mundo es incapaz de una interpretación simbólica; ni siquiera los sueños [...]. Es harto fácil denigrar los cuentos de Kafka a juegos alegóricos. De acuerdo; pero la facilidad de esa reducción no debe hacernos olvidar que la gloria de Kafka se disminuye hasta lo invisible si la adoptamos. Franz Kafka, simbolista o alegorista, es un buen miembro de una serie tan antigua como las letras; Franz Kafka, padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto, logra una mejor soledad. No sabemos —y quizá no sabremos nunca— los propósitos esenciales que alimentó. Aprovechemos ese favor de nuestra ignorancia, ese don de su muerte, y leámoslo con desinterés, con puro goce trágico. Ganaremos nosotros y ganará su gloria también. (Borges, 2002: 114).

Abría así Borges una de las mencionadas vertientes de la recepción crítica de Kafka: la basada en su consideración como literato, frente a la imagen de un Kafka transmisor de mensajes ocultos que comenzaba a difundirse en el ámbito internacional y predominaría en torno a la revista *Sur*. Su tesis quedó ratificada en la reseña «*The Trial*, de Franz

Kafka», publicada por *El Hogar* dos años después: «abundan las interpretaciones teológicas de su obra. No son injustas —nos consta que Franz Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard—, pero tampoco son necesarias» (1996: 306). En su célebre prólogo a *La metamorfosis* reiteraba el autor esas palabras —ligeramente alteradas— y concluía: «El pleno goce de la obra de Kafka —como el de tantas otras— puede anteceder a toda interpretación y no depende de ellas» (1965: 11).

Borges no negaba, pues, la posibilidad de una traducción hermenéutica de las narraciones kafkianas, sino que la desaconsejaba —no sin ironía— por el bien de los propios textos. Esto explica el hecho de que en alguna ocasión deslizase una concepción simbólica de las narraciones kafkianas. Por ejemplo, en su reseña a la antología *Cuentistas de la Alemania libre* de Alfredo Cahn, publicada por la porteña revista *Obra* en marzo de 1936, lamentaba la abundancia de relatos naturalistas y la escasez de relatos fantásticos en la selección, cuando el «instrumento natural de los alemanes ha sido siempre el símbolo: de Novalis a Kafka» (2002: 163-164). Y en el prólogo a su edición, en colaboración con Bioy Casares, de la prosa y verso de Francisco de Quevedo (Buenos Aires, Emecé, 1948), recogido en *Otras inquisiciones* (1952), incluyó a Kafka en una larga lista de autores que crearon un símbolo que se apodera de la imaginación de la gente, algo que no logró el clásico español; en el caso del escritor praguense, «sus crecientes y sórdidos laberintos. No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo» (1996: 111). Algo similar defendió Borges, según el testimonio de Emir Rodríguez Monegal (1982: 71, 386-388), en una conferencia sobre literatura fantástica que pronunció en Montevideo en torno a 1948-1949: citó *El proceso* como ejemplo de que la literatura fantástica no es, contrariamente a la opinión común, una evasión de la realidad, sino que ayuda a comprenderla de un modo más profundo y complejo a través de su valor de metáfora o alegoría.

Tampoco renunció Borges a la concepción alegórica de Kafka en el ensayo «El enigma de Ulises» (*Escritura*, Montevideo, n.º 3, marzo de 1948), al buscar una explicación a la presencia del héroe griego en el octavo foso del octavo círculo infernal del *Inferno* dantesco, donde los fraudulentos arden sin fin:

Dante, poeta, lo justifica; Dante, ministro de la divinidad, lo condena. Lo hace, porque le consta que, como espectáculo estético, un destino trágico vale más que un destino dichoso; lo hace, para que Dios sea inescrutable, para que en Él perdure, intocada, como

la tierra antártica prohibida a los marineros de Ulises, una zona de sombra. (De ese procedimiento hay una *reductio ad absurdum* en las alegorías de Kafka, donde las instituciones que representan la divinidad no solo son inescrutables, sino insensatas). La condena de Ulises es misteriosa; también es misterioso el Juez que la dicta. (Borges, 2002: 257).

Borges asumía la interpretación teológica una vez que esta perdía fuerza, a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta. En el artículo «Kafka y sus precursores», aparecido inicialmente en *La Nación* el 19 de agosto de 1951 y recogido en el libro *Otras inquisiciones* en 1952, afirmaba: «Kierkegaard, como Kafka, abundó en parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués». Un acercamiento a las lecturas teológico-alegóricas, que previamente había considerado innecesarias, se aprecia también en «Sobre Chesterton», ensayo publicado en *Los Anales de Buenos Aires* en 1947 y recogido asimismo en *Otras inquisiciones*. Al referirse a Kafka, alude allí Borges tanto al texto cabalístico *Zohar* como a la obra del escritor cristiano John Bunyan, conexión que pudo inspirarse en el prólogo de Edwin Muir a su traducción de *El castillo* (1930).

Borges se había referido a Kafka puntualmente en distintos momentos de la década de los cuarenta, pero no llegó a dedicarle ningún ensayo específico. Parecía estar reservándose para el influyente «Kafka y sus precursores», cuyo impacto trascendió no solo las fronteras argentinas, sino el ámbito hispánico. Se trata sin duda —junto con el prólogo a *La metamorfosis*— del texto que más ha dado que hablar de entre los que Borges dedicó a Kafka. Y no tanto por lo que afirma acerca de la literatura kafkiana, como por su provocadora idea de que cada autor crea a sus precursores, y no a la inversa.¹³¹ Esta tesis queda ejemplificada por medio de una serie de autores que prefiguran la narrativa de Kafka, tanto en la historia de la literatura como en la del pensamiento especulativo: el consabido Zenón, Han Yu, Kierkegaard, Browning y Bloy. No se trata de mostrar que Kafka los conociese de primera mano, sino de plantear que quien ha leído a Kafka se acerca a otros escritos, aunque sean anteriores, con una nueva mirada, inimaginable sin la existencia de la narrativa kafkiana. Por medio de este giro conceptual,

¹³¹ Alastair Reid preguntó a Borges, muchos años después, si esta idea le había surgido al leer a Kafka o siempre la había tenido en mente, a lo que el argentino contestó: «No, I think it was given to me like so many things, like all things by Kafka» (Reid, 1983).

Borges se libraría de la ansiedad que le produciría la influencia de otros autores, de acuerdo con las teorías de Harold Bloom.

Ya en el prólogo a su traducción de *Bartleby, el escribiente* (Buenos Aires, Emecé, 1943), comentaba Borges:

Bartleby [está redactado] en un idioma tranquilo y hasta jocoso cuya deliberada aplicación a una materia atroz parece prefigurar a Franz Kafka. [...] yo observaría que la obra de Kafka proyecta sobre *Bartleby* una curiosa luz ulterior. *Bartleby* define ya un género que hacia 1919 reinventaría y profundizaría Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento o, como ahora malamente se dice, psicológicas. Por lo demás, las páginas iniciales de *Bartleby* no presienten a Kafka; más bien aluden o repiten a Dickens... En 1849, Melville había publicado *Mardi*, novela inextricable y aun ilegible, pero cuyo argumento esencial anticipa las obsesiones y el mecanismo de *El castillo*, de *El proceso* y de *América*: se trata de una infinita persecución, por un mar infinito. (Borges, 1996: 109-110).

Se encuentra aquí —junto al tema y el recurso estructural de la infinitud— el germen del ensayo «Kafka y sus precursores». Borges anunció más explícitamente su tesis central en una conferencia sobre Nathaniel Hawthorne pronunciada en 1949 en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, de la que dio noticia Alfredo J. Weiss en *Sur* (Weiss, 1950a) y que sería reproducida en *Otras inquisiciones* (1952). Decía en esa ocasión: «un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica». Siguiendo esta lógica, Kafka habría creado a su precursor Hawthorne en el relato «Wakefield» (1835): «*Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero este modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua» (1989b: 55-56). La historia de Hawthorne —la de un hombre que abandonó su hogar matrimonial para un corto viaje y, sin embargo, decidió permanecer oculto durante años en la misma calle donde seguía viviendo su mujer— comparte con la narrativa kafkiana, según Borges, un mundo de castigos enigmáticos y de culpas indescifrables, la honda trivialidad del protagonista en contraste con la magnitud de su perdición y el fondo borroso contra el que se recorta la pesadilla. Pero existe una diferencia: si Kafka hubiese escrito la narración, Wakefield nunca habría regresado a casa.

Curiosamente, Melville y Hawthorne están ausentes del ensayo «Kafka y sus precursores», como lo está Flaubert, al que también vincularía Borges con Kafka retomando, en cierto modo, la idea de «Kafka y sus precursores». En su artículo «Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*» —publicado en *La Nación* el 14 de noviembre de

1954 e incluido en el sexto volumen de sus *Obras completas*, titulado *Discusión* (Emecé, 1957)—, señalaba Borges que Flaubert, forjador de la novela realista, fue también el primero en romperla con su obra tardía, cuyo tiempo es la eternidad y que «mira, hacia atrás, a las parábolas de Voltaire y de Swift y de los orientales, y, hacia adelante, a las de Kafka» (1989b: 262).

La habitual comparación borgiana de Kafka con otros escritores está también presente en su texto «Sobre Chesterton», recogido, como «Kafka y sus precursores», en *Otras inquisiciones*. Según Borges, aunque el creador del Padre Brown nunca habría tolerado la imputación de ser un «tejedor de pesadillas», suele incurrir en «atisbos atroces». Esta opinión queda ilustrada por medio de una serie de ejemplos textuales que, a su entender, «prueban que Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero que algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla» (Borges, 1989b: 72). Enlazaba así con su ya lejano ensayo «Las pesadillas y Franz Kafka». Y, para continuar con su tesis, parafraseaba «Ante la ley»:

Recuerdo dos parábolas que se oponen. La primera consta en el primer tomo de las obras de Kafka. Es la historia del hombre que pide ser admitido a la ley. El guardián de la primera puerta le dice que adentro hay muchas otras y que no hay sala que no esté custodiada por un guardián, cada uno más fuerte que el anterior. El hombre se sienta a esperar. Pasan los días y los años, y el hombre muere. En la agonía pregunta: «¿Será posible que en los años que espero nadie haya querido entrar sino yo?». El guardián le responde: «Nadie ha querido entrar porque a ti solo estaba destinada esta puerta. Ahora voy a cerrarla.» (Kafka comenta esta parábola, complicándola aun más, en el noveno capítulo de *El proceso*). La otra parábola está en el *Pilgrim's Progress*, de Bunyan. La gente mira codiciosa un castillo que custodian muchos guerreros; en la puerta hay un guardián con un libro para escribir el nombre de aquel que sea digno de entrar. Un hombre intrépido se allega a ese guardián y le dice: «Anote mi nombre, señor». Luego saca la espada y se arroja sobre los guerreros y recibe y devuelve heridas sangrientas, hasta abrirse camino entre el fragor y entrar en el castillo.

Chesterton dedicó su vida a escribir la segunda de las parábolas, pero algo en él propendió siempre a escribir la primera. (Borges, 1989b: 74).

Tras *Otras inquisiciones*, el interés de Borges por Kafka parece decaer, cuando el autor de *El proceso* era ya un escritor internacionalmente consagrado e imitado. Después de su inaugural labor divulgadora, desarrollada entre la mitad de la década del treinta y el comienzo de los cincuenta, durante un tiempo prestó Borges menos atención al escritor de sórdidas pesadillas. Posteriormente, ya en los años sesenta y setenta, una vez convertido Kafka en moda e incluso en lugar común, el argentino parecía hastiado

de su renombre. Llegó a cuestionar provocadoramente su posición en el canon a través de una suerte de pose de indiferencia, con la que relativizaba la importancia de un personaje mitificado.¹³² Aunque lo siguió incluyendo en algunas antologías, únicamente volvería Borges a ocuparse de Kafka con una intensidad similar a la inicial durante sus últimos años. Al calor de su participación en ciertas ediciones y de la celebración del centenario de Kafka en 1983, le brindó elogios superlativos durante su fase final. El contraste con otras declaraciones y con la escasa valoración que manifestaba de sí mismo induce a sospechar que este ensalzamiento constituyese un nuevo ejercicio de ironía borgiana (*vid.* Martínez Salazar, 2007).

Por tanto, aunque Borges tuvo presente a Kafka a lo largo de las décadas, su actitud hacia él no permaneció invariable ni estuvo exenta de contradicciones ni ambigüedades. Como solía hacer en su posicionamiento con respecto a distintos temas y autores, también en el caso de Kafka tendió a distanciarse de las opiniones mayoritarias: defendió el carácter estructuralmente infinito de las novelas kafkianas frente al reproche de su estado inacabado; minimizó inicialmente el valor de la interpretación teológica dominante, que sin embargo asumió al popularizarse otras lecturas;¹³³ restó importancia a Kafka en los años sesenta, cuando era considerado un

¹³² Así, en su *Ensayo autobiográfico* —concebido originalmente en inglés («Autobiographical Notes», *The New Yorker*, 19 de septiembre de 1970; recogido como «Autobiographical Essay» en *The Aleph and Other Stories: 1933-1969*)— Borges comentaba sobre su relato «El Congreso»: «Despite its Kafkaian title, I hope it will turn out more in the line of Chesterton» (1987a: 54). De un modo similar, en la *Introducción a la literatura inglesa* (Buenos Aires, Columba, 1965), escrita con la colaboración de María Esther Vázquez, decía sobre Chesterton: «Hubiera podido ser un Edgar Allan Poe o un Kafka; prefirió —debemos agradecerse— ser Chesterton» (1997b: 851). Este tipo de afirmaciones, que dejan a un escritor de fama universal en un segundo plano frente a autores de menor rango, según el canon, casa con una costumbre habitual en Borges: la exaltación de lo secundario, la cual resta valor a lo convencionalmente considerado como principal. Esta estrategia le permitió crearse una imagen peculiar de sí mismo, a la vez que se liberaba del peso de las grandes figuras de la literatura, entre ellas, Franz Kafka. Encontramos otra muestra de esta actitud en el prólogo a *El informe de Brodie* (1970): «Los últimos relatos de Kipling fueron no menos laberínticos y angustiosos que los de Kafka o los de James, a los que sin duda superan» (1989b: 399). En otro momento, declaró Borges sobre su labor como traductor: «¿Si me gustó más traducir poesía que a Kafka o a Faulkner? Sí, mucho más. Traduje a Kafka y a Faulkner porque me había comprometido a hacerlo, no por placer» (1999: 324; testimonio aparecido en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1975, y recogido por *Sur* en 1976).

¹³³ Una vez que se hubieron generalizado otro tipo de aproximaciones críticas a la obra de Kafka, fue cuando Borges adoptó la lectura religiosa. Además de en las ya señaladas alusiones de finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, defendió esta postura en dos prólogos tardíos, correspondientes a *La metamorfosis* traducida por Nélica Mendilaharsu (Buenos Aires, Orión, 1982) y a la colección de relatos *El buitre*. En este último, afirmaba sobre Kafka:

clásico moderno y un escritor de moda; se aproximó a la perspectiva política décadas después de la posguerra mundial;¹³⁴ destacó la sencillez kafkiana frente a la complejidad que otros sobredimensionaban; ensalzó las narraciones breves por encima de las novelas,¹³⁵ etc.

En conclusión, la recepción borgiana de Kafka fue temprana y original y, aunque evolucionó con el tiempo, permaneció fiel a sus conceptos fundamentales. Su valor radica tanto en su precocidad como en lo excepcional de su orientación. Durante los años en que Borges comenzó a divulgar el conocimiento de Kafka (1935-1938), este no disfrutaba todavía de la fama mundial que adquiriría después. Únicamente era conocido por una minoría intelectual, desconcertada ante unos textos de difícil ubicación. Dado que la estética kafkiana parecía incompleta, se tendió a cubrir ese vacío por medio de interpretaciones simbólicas o alegóricas. Como señaló Margaret Boegeman (1977), si décadas después se podía valorar el arte literario de Kafka en sí mismo, así como aceptar con naturalidad lo paradójico sin necesidad de definir ni completar su sentido, en aquellos años no abundaban las lecturas formales. La forma artística de la obra kafkiana no fue, en cambio, ignorada por ciertos escritores que, como Beckett, Nabokov y el propio Borges, se encontraban en una fase inicial de su propia carrera literaria.

La originalidad de la concepción borgiana de Kafka radica, pues, principalmente en su temprano carácter formal. Se mantuvo al margen de la obsesión crítica por atribuir a las narraciones kafkianas una traducción semántica, fundamentalmente religiosa en la década de los treinta y predominantemente existencialista y político-social a partir de la Segunda Guerra Mundial. En medio de estas tendencias, Borges se fijó en el arte literario

Cabría definir su labor como una parábola o una serie de parábolas, cuyo tema es la relación moral del individuo con la divinidad y con su incomprensible universo. A pesar de su ambiente contemporáneo, está menos cerca de lo que se ha dado en llamar literatura moderna que del Libro de Job. Presupone una conciencia religiosa y ante todo judía; su imitación formal en otros contextos carece de sentido. (Borges, 1985: 10).

¹³⁴ Decía en 1983: «cuando Kafka hace referencias es profético. El hombre que está aprisionado por un orden, el hombre contra el Estado, ese fue uno de sus temas preferidos» (1983: 3).

¹³⁵ El caso de Kafka no fue una excepción en este sentido, pues Borges reiteró su preferencia por el género breve. No es de extrañar que los cuentos de Kafka sean la parte de su obra cuya lectura productiva se aprecia más en la narrativa borgiana. En contraste, los lectores y la crítica continuaban considerando mayoritariamente el relato breve, el aforismo, la parábola y el esbozo como formas preliminares, apenas merecedoras de una atención pasajera.

de Kafka y distinguió en él elementos narrativos (la subordinación, el infinito, las situaciones intolerables), reivindicando su valor estético y la ausencia de necesidad de otorgarles un significado extratextual. Frente al retrato de un Kafka santo, filósofo o profeta, Borges se preocupó por presentar a un Kafka literato, creador de pesadillas fantásticas.

Se trataba, en cierto modo, de un Kafka a su imagen y semejanza, forjador de laberintos infinitos, maestro del relato breve y cultivador del género fantástico. Se erigió así Borges, en cierto modo, en *precursor* de Kafka. Ante esta pretensión, Ernesto Sábato distinguía en 1945, desde la revista *Sur*, las poéticas de ambos autores, al contraponer el uso por parte de cada uno de ellos de la figura del laberinto:

Si se comparan alguno de los laberintos de *Ficciones* con los de Kafka, se ve esta diferencia: *los de Borges son de tipo geométrico o ajedrecístico* y producen una angustia intelectual, como los problemas de Zenón, que nace de una absoluta lucidez de los elementos puestos en juego; los de Kafka, en cambio, son corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia es una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego. (Sábato, 1945: 71).

Y si los personajes borgianos obedecen leyes matemáticas, a las que no pueden resistirse, en Kafka «hay también una Ley inexorable pero infinitamente ignorada; sus personajes se angustian porque sospechan la existencia de algo, se resisten como se resiste uno en las pesadillas nocturnas, luchan contra el Destino; su belleza está, justamente, en esa resistencia, que es vana» (Sábato, 1945: 71).

Por tanto, las diferencias entre Kafka y Borges son, como cualquier lector puede apreciar, abismales. Con todo, el escritor argentino no solo fue uno de los más tempranos y fervientes difusores de la creación kafkiana en las culturas hispánicas, sino que quiso adaptar aquello que admiraba de ella a su propio universo narrativo, el cual se encontraba, significativamente, en un estadio inicial en la época en que le dedicó sus primeros ensayos. Pese a la cautela con la que deben tomarse sus declaraciones, pasado el tiempo confesó haber intentado emular a Kafka: «Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka» (Borges, 1983: 3).

El tamiz por el que Borges hizo pasar lo kafkiano para asimilarlo, teórica y prácticamente, a su propia creación tiene gran relevancia en la historia de la difusión de Kafka, dado el fuerte impacto que ejerció. Los grandes conceptos borgianos sobre Kafka

—las paradojas de Zenón, las postergaciones, la subordinación, el infinito, el laberinto—, así como su consideración fantástica alejada de la fiebre interpretativa, impregnaron buena parte de la recepción crítica, editorial y productiva del escritor en lengua castellana. La novedosa visión de Borges logró, poco a poco, imponerse, pese a la fuerza internacional de la que gozaba la tendencia exegética durante los años treinta y cuarenta. A ello contribuyó, sin duda, su autoría de uno de los textos más influyentes sobre Kafka escritos en español: el prólogo a la edición de *La metamorfosis* de Losada, que —como afirmaba Caeiro (2003: 157)— sigue encontrándose en las librerías argentinas en el siglo XXI. Por otro lado, la consideración de Kafka como autor de literatura fantástica se hallaba extendida en la década del cincuenta. Así, Lidia N. G. de Amarilla se quejaba en 1954 de la popularidad alcanzada por el autor de *El proceso* entre los amantes de las ficciones de misterio.¹³⁶

La imagen de Kafka como creador literario que divulgó Borges fue también reivindicada desde otros lugares de Hispanoamérica. El escritor Virgilio Piñera fue su temprano vocero en Cuba, por medio de un artículo publicado en 1945 por la influyente revista *Orígenes*, fundada y dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. «El secreto de Kafka» al que aludía el título del ensayo consistía «en que él no es otra cosa que un literato» (1945: 42); «En él ficción e invención adquieren proporciones infinitas, de modo tal que las cargas de actualidad se hacen también ficción e invención. He ahí todo su secreto» (p. 45).

Una de las «cargas de actualidad» que soportó la obra de Kafka en su proceso receptivo fue la de su enjuiciamiento ideológico. Así quedó de manifiesto, de modo paradigmático, en el debate planteado en Francia por el semanario comunista *Action* en 1946, por medio de la pregunta: «Faut-il brûler Kafka?» («¿Hay que quemar a Kafka?»). El poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen —en cuyos versos se percibe alguna conexión kafkiana— se posicionó al respecto en un artículo titulado «Quién habla de quemar a Kafka», que incluyó en el primer número de *Las Moradas: Revista de las Artes y las Letras* (1947, pp. 17-27), publicación que él mismo fundó en Lima. Desde una concepción artística de lo kafkiano, Westphalen denunciaba «la afición de los

¹³⁶ En «Introducción al estudio de Franz Kafka», *Humanidades*, Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Eva Perón, n.º 34, pp. 37-56 (en Caeiro, 1979: 709).

intérpretes de trasladar los intereses particulares de cada uno al terreno de la exégesis literaria» (2013: 165), su adopción de distintas perspectivas interpretativas acerca de Kafka y su desatención de lo literario:

Si se puede admitir que no todas esas perspectivas son el fruto de espejismos, sino que se basan en características reales, sin embargo, por sí sola cada una es únicamente extravío. Cuidémonos mucho también de creer que con la adición de las vistas, tendremos el conjunto entero, no solamente porque algunas serán excluyentes de las otras, sino porque no es este el método más apropiado para llegar a la captación del organismo rico y pleno de vida que es una obra literaria original y profunda, cuyo significado total será siempre otro que el que pueda asignarse a cada una de sus partes. En verdad, aquellas interpretaciones varias, como ya lo hemos dicho, con sus explicaciones únicamente trasladan los problemas, cuando no intentan resolver las incógnitas por un muy sencillo método: negando la existencia de incógnitas, y el aspecto sobre el que menos se insiste, sería el más pertinente en la ocasión; el punto de vista del arte no aparece nunca en esos comentarios, empero, ¿no fue esa la preocupación primordial de Kafka: realizar una obra de arte, conseguir la perfección literaria? (Westphalen, 2013: 166-167).

También en Chile se tuvo noticia de la polémica francesa generada por «un periódico stalinizante de París», tal y como lo definía Samuel Glusberg —bajo el pseudónimo Enrique Espinoza— desde el monográfico dedicado a Kafka en 1950 por la revista *Babel*, fundada y dirigida por él mismo. Frente a la propuesta de quemar a Kafka, Glusberg lo defendía como un contemporáneo significativo para los hombres y mujeres del nuevo mundo. Cierta perspectiva política se aprecia asimismo al proclamar a Kafka como profeta de los horrores venideros. Con todo, seguía la estela borgiana, pues consideraba a Kafka, ante todo, un cuentista de narraciones fantásticas y negaba las interpretaciones teológicas.

El mismo año, *Sur* publicó en Buenos Aires un ensayo muy borgiano firmado por Estela Canto. En sus «Consideraciones sobre Poe», oponía Canto a la exaltación romántica del autor estadounidense los sueños modernos, que son «sueños de frustración y de obstáculos», como muestra la narrativa del «escritor fantástico contemporáneo de más relieve: Kafka»: «La fantasía de Kafka ignora las hadas, los genios, los aparecidos; está formada por la acumulación y repetición hasta el infinito de detalles triviales. El horror está precisamente en esa trivialidad. Son, además, cosas que apresan, que envuelven, que se interponen» (1950: 61). También el crítico de origen cántabro Eduardo González Lanuza siguió parámetros borgianos en su análisis de *La*

muralla china (*Sur*, n.º 224, septiembre-octubre de 1953), donde aludía al infinito, a Aquiles y a la tortuga y a la superioridad de los relatos sobre las novelas.¹³⁷

La concepción de Kafka como autor de una literatura fantástica vinculada con la postergación y el infinito tuvo, pues, un impacto particularmente llamativo debido a la enorme repercusión de la producción ensayística y narrativa de Jorge Luis Borges, por cuyo nombre pasa indiscutiblemente la forma en que el autor praguense fue leído e integrado en la cultura hispanoamericana. Su huella no solo se aprecia en el ámbito reflexivo, sino también en el creativo.¹³⁸ Como muestra de su reflejo en la narrativa española, analizaremos en la parte final de esta investigación su aplicación literaria por parte del granadino Francisco Ayala.

El escritor de origen guatemalteco Augusto Monterroso recordaba las dimensiones continentales del influjo de Borges y su círculo, aún incipiente en la segunda mitad de los cuarenta:

[...] puede afirmarse que por primera vez desde Rubén Darío y modernistas que lo siguieron, un autor, Borges, y algunos autores que lo rodeaban influían globalmente en el resto de Hispanoamérica [...], si no con un movimiento de la envergadura del Modernismo, sí a través de una corriente literaria que ha venido a desembocar en la literatura fantástica como género, por fin, plenamente establecido. (Monterroso, 2004: 77).

El autor de *La Oveja Negra y demás fábulas* destacaba la importancia de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Silvina Ocampo, junto con el descubrimiento de las narraciones de Borges y de Kafka, en el desarrollo del género fantástico en América Latina, frente al peso que ejercía entonces el realismo regionalista:

¹³⁷ Con todo, la interpretación subyacente en la reseña de González Lanuza es de corte existencial, como muestra el siguiente pasaje:

Kafka [...] nos puso delante de los ojos los aspectos de la realidad que de puro insoportables el hombre había relegado a la zona de los olvidos. Y acertó a decirnos que si para nosotros el vivir es el relato incoherente de un idiota, esas incoherencias obedecen a una ley secreta que no nos tiene en cuenta, que escapa a toda idiotez, y de la que se nos puede hacer responsables en cualquier momento, aunque ignoremos, no solo su articulado, sino las intenciones secretas del legislador, ocultas tras las minucias de sus incisos que nunca podremos leer, pero que rigen nuestro destino. (González Lanuza, 1953: 156-157).

¹³⁸ Me detuve en algunos aspectos de esta fuerte resonancia en Martínez Salazar (2008).

Yo —y solo me pongo como testigo— pertenezco a la misma generación de narradores a la que pertenece Juan José Arreola, la cual —junto con otros escritores centroamericanos y sudamericanos que por entonces vivían y publicaban en México sus primeros trabajos, impresionados todos por ese libro [*Antología de la literatura fantástica*], por las obras de Franz Kafka que en esos años cuarentas [*sic*] empezaban a conocerse en español y, no faltaría más, por la literatura de Borges— comenzó a liberarse del tradicional apego a los temas literarios realistas y circunscritos a lo autóctono, a los problemas de los campesinos y a la Revolución, para ir al encuentro de espacios más complejos en el mundo de la ciudad y de la imaginación. [...]

Por experiencia personal, pues, tengo el convencimiento de que aquella *Antología*, junto a los cuentos cortos de Kafka más que a sus novelas [...], fue el detonador de un profundo interés en el camino que abría la literatura fantástica como forma de expresión muy antigua y muy nueva, y en la que uno podía aventurarse como en un viaje a lo desconocido. (Monterroso, 2004: 71-72).

La estima por los relatos breves de Kafka y su peculiar impacto en Hispanoamérica, en contraste con lo que ocurría en el ámbito internacional, tiene su origen en las afirmaciones y actitudes de Borges. Monterroso recordaba, a este respecto, la siguiente anécdota: si bien admiraban profundamente los cuentos kafkianos, «Arreola, otros amigos y yo habíamos instituido un premio particular y simbólico de veinticinco pesos, moneda nacional, que se adjudicaría a aquel de nuestros compañeros que pudiera demostrar haber leído *El proceso* o *El castillo*» (2004: 71-72).

También Edna Aizenberg (1985: 421-422) llamó la atención sobre el papel del Kafka borgiano en la revolución antimimética de la literatura hispanoamericana. Considerado como uno de los fundadores del discurso ficcional moderno, cuyo ejemplo era digno de seguirse, Kafka —de la mano de Borges— ayudó a los escritores a desprenderse de su servilismo a la realidad. En una etapa, tras la Segunda Guerra Mundial, en la que predominaba la lectura de *El proceso* como reflejo profético de las atrocidades cometidas por los totalitarismos y como pintura de la angustia existencial del ser humano en la modernidad, a Borges le interesaban el artificio literario y la ficción, y logró encaminar la literatura hispanoamericana en esa dirección. En palabras de Aizenberg:

To show that he was not primarily concerned with documenting the nature, people or problems of his region, but with creating *artificios* or *ficciones* (the names of his volumes are highly intentional), Borges adopted Kafkan textual strategies in highly *unrealistic* compositions about a lottery in Babylon, a library in Babel or a nonexistent planet called Tlön. His act of rupture and distancing has been recognized by later Latin-American writers as an absolutely necessary step in the coming of age of their literature, indeed

as a step without which there would be no contemporary Latin-American literature. (Aizenberg, 1985: 422).

El papel de Kafka en este proceso, con ser relevante, no fue —claro está— exclusivo. Como explica Rosalie Sitman (2003: 171), a partir de Borges se fue constituyendo una estética fantástica argentina, periférica y a la vez inscrita firmemente dentro del género universal (representado por figuras como Hugh Walpole, Ann Radcliffe, Edgar Allan Poe o H. G. Wells), que a un tiempo recogía la tradición hispanoamericana de escritores como Macedonio Fernández, la europea de Flaubert y de Kafka, y la inglesa de Browne, De Quincey, Chesterton, Carlyle, Stevenson y Kipling. Enrique Luis Revol (1969) distinguía tres tendencias dentro del fantástico latinoamericano: lo fantástico-metafísico (representado por Borges), lo fantástico-científico (cultivado por Bioy Casares) y lo fantástico-surrealista o *surrealizante* (donde se situaría Cortázar). Es en la primera de ellas donde, a su entender, «es bien notoria la influencia de Kafka» (1969: 426).

En conclusión, el prestigio de Jorge Luis Borges marcó la progresiva generalización de la consideración eminentemente literaria y fantástica de la obra kafkiana, originada en los inicios de la recepción de Kafka en Hispanoamérica. Sin embargo, su éxito no debe hacer olvidar su convivencia con la vertiente crítica que ponía el acento sobre un contenido trascendente, tendencia predominante ante todo en una primera época y representada por figuras como Eduardo Mallea, Carmen Gándara y Ezequiel Martínez Estrada. En este doble contexto se desarrollaron las aportaciones de ciertos intelectuales españoles que, por unos u otros motivos —frecuentemente políticos— se encontraban residiendo en Hispanoamérica entre las décadas del treinta y del sesenta.

LAS REVISTAS DEL EXILIO

La llamada «España trasterrada» se organizó en distintos puntos de Hispanoamérica en torno a varios foros en forma de revistas, además de participar en los medios de difusión autóctonos. A partir de 1940, comenzaron a prestar atención a Kafka algunas

publicaciones periódicas que actuaban como órganos culturales del exilio español en distintos países. Así ocurrió en México con *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* (1940-1941), fundada por Antonio Sánchez Barbudo y Lorenzo Varela, y en Argentina con el *Correo Literario* (1943-1945), dirigido por el mismo Varela, una vez afincado en Buenos Aires, junto con Luis Seoane y Arturo Cuadrado. Estos últimos fueron responsables, además, de ciertas colecciones dedicadas a las letras gallegas dentro de Emecé y, posteriormente, de una editorial íntegra con la misma orientación galleguista: la Editorial Nova.

Desde México, *Romance* publicó en 1940 dos artículos relacionados con Kafka: «Ternura inhumana» (n.º 2, 15 de febrero), del exiliado español José Herrera Petere, y «*El proceso* en el espíritu proteico de Franz Kafka» (n.º 5, 1 de abril), del poeta mexicano Rafael Vega Albela. Ambos se mostraban sensibles a la angustia kafkiana ante un fondo conceptual simbólico-religioso. Vega Albela hallaba una dimensión trascendente y absoluta en *El proceso*, novela a la que había accedido en su primera edición argentina de Losada. Ofrecía una lectura biográfico-psicológica, ya que entendía la obra de Kafka como expresión de sus luchas interiores y a sus personajes como «las bifurcaciones, las múltiples formas de que su espíritu proteico se ha servido para presentarnos los conflictos íntimos de su alma» (1940: 18). Herrera Petere, por su parte, partía de una idea de Gaston Bachelard para contraponer a la sencilla y tierna transformación de Gregor Samsa el concepto de metamorfosis de Lautréamont: «un terrible gozo, una perspectiva grande, una penetración, una profecía».

Tanto Vega Albela como Petere, y también Lorenzo Varela, colaboraron asimismo con la revista mexicana *Taller*, dirigida en su segunda etapa por Octavio Paz. *Taller* había acogido, en abril de 1939, un texto del también poeta Alberto Quintero Álvarez titulado «La fatalidad en Kafka». De acuerdo con su tesis, la angustia provocada en el lector por los relatos kafkianos no es compartida por sus protagonistas, seres sometidos a la fatalidad y resignados a su suerte. Los personajes kafkianos representan así, a juicio de Quintero, al ser humano que sufre obedientemente su destino, sin cuestionarse sus causas ni angustiarse. El ensayo concluye con una negación de las similitudes entre el absurdo kafkiano y el ramoniano: «Para nada se relaciona su sistema de situaciones absurdas con el sistema aparentemente semejante del poeta Gómez de

la Serna, por más que algunos escritores de nuestro grupo hayan encontrado a primera vista dicha relación» (1939: 39). La diferencia estribaría en que mientras las criaturas literarias de Ramón salen ilesas y encuentran la libertad, las de Kafka quedan apresadas hasta el fin.

Pocos años después, en 1944, el *Correo Literario* publicaba en Buenos Aires tres artículos dedicados a Kafka. El primero de ellos, «Kafka y el misterio de las puertas», venía incluido en el número de febrero y firmado por Carlos Sandelín, uno de los múltiples colaboradores en la traducción al castellano de la novela *Ferdydurke*, del polaco Witold Gombrowicz.¹³⁹ El texto sería retocado y reproducido en 1957 en Chile por *Atenea: Revista Trimestral de Letras, Ciencias y Artes*, de la Universidad de Concepción, atribuyéndolo al escritor salvadoreño Mario Hernández Aguirre bajo el título «El misterio de las puertas en la literatura de Franz Kafka» (Hernández Aguirre, 1957). Por tanto, todo parece indicar que se trata de una apropiación indebida de la versión previa de Carlos Sandelín.¹⁴⁰

El ensayo ponía el foco en un motivo muy concreto del universo narrativo kafkiano, en un momento en el que las aproximaciones formales resultaban insólitas, frente a las lecturas biográficas e interpretativas. La consideración de Kafka como creador literario alinea el texto con Borges, al que sin embargo el autor aspira a trascender, no sin cierta ironía: «Los apologistas de Franz Kafka se complacen en su filosofía de la desorientación, minucioso postergar y subordinación infinita. Pero hay algo más importante: *El Proceso*, *La Metamorfosis*, *América*, *El Castillo*, están colmados de puertas, ventanas, escaleras y corredores» (Sandelín, 1944: 3). La afinidad de las puertas con esas otras imágenes anejas frecuentes en Kafka se explica empleando el método de las greguerías ramonianas:

Una ventana es una puerta para mirar. Un corredor es una puerta de tres dimensiones. Una escalera es una puerta que se despliega y sube como un fuelle, una multiplicación de umbrales de puerta, ascendentes. Una antecámara es una antepuerta sin intemperie y disfrazada de habitación para hacer más resignada la espera. Si usted soprase una

¹³⁹ En el prólogo, describía Gombrowicz a Carlos Sandelín, Alejandro Russovich y Juan Seddon como «obstinados buscadores del giro adecuado» (1947: 14).

¹⁴⁰ Todavía no había realizado esta averiguación cuando elaboré, junto con Julieta Yelin, la antología *Kafka en las dos orillas* (Martínez y Yelin, 2013), donde recogíamos la versión de Hernández Aguirre adjudicándole la autoría de un texto que se revela ahora como un probable plagio.

puerta con la magia precisa la transformaría en escalera como esos veloces juguetes de cotillón que desenrollamos soplando para asustar narices distraídas. (Sandelín, 1944: 3).

Tres meses después del sugerente artículo firmado por Carlos Sandelín, apareció en el *Correo Literario* la mencionada reseña de Ezequiel Martínez Estrada al libro de Carmen Gándara *Kafka o El pájaro y la jaula* (Martínez Estrada, 1944). Sobre Kafka escribió también en las páginas del *Correo* el joven argentino Enrique Luis Revol, en el número del 15 de junio del mismo año (1944), bajo el título «Introducción al mundo de Kafka», situándose en una línea de lectura existencial, que mantendría en sus libros de ensayos *Al pie de las letras* (Buenos Aires, Reunión, 1949) y *La tradición imaginaria: de Joyce a Borges* (Taller Editor de la Universidad Nacional de Córdoba, 1971).

Emilia Zuleta, estudiosa del exilio literario español en Argentina, observó en la década siguiente a la publicación del *Correo Literario* un retroceso en la participación cultural de los emigrados procedentes de España dentro del país de acogida:

Después de 1950 la presencia de los exiliados se vuelve difusa, ya sea porque su asimilación al medio argentino se había consolidado, o porque muchos de ellos salieron de este país ante las perspectivas desfavorables derivadas del comienzo del segundo gobierno peronista. Ya no surgen nuevas revistas donde su actividad fuera dominante, y basta recorrer las páginas de *Ficción*, aparecida en mayo de 1956 bajo la dirección de un inmigrante español, Juan Goyanarte, para advertir que aquella representación era, ahora, minoritaria. (Zuleta, 1999: 92).

El testigo lo tomó, en parte, Puerto Rico, otro de los destinos del exilio intelectual español que tampoco se olvidó de Kafka. La revista portorriqueña *Asomante* había dado a conocer en 1947 dos ensayos relevantes: «Franz Kafka, un mártir de la lucidez», de la pensadora española María Zambrano —a cuya recepción de Kafka dedicaremos un apartado específico—, y «Franz Kafka: fe y vocación», del poeta y crítico inglés D. S. Savage. La versión original de este artículo —recogida por Ángel Flores en su antología *The Kafka Problem*— había sido publicada en 1946 por la revista norteamericana *The Sewanee Review*, con cuya autorización fue traducida por Leticia Lorenzi para *Asomante*.

A Puerto Rico se trasladó en 1956 Ricardo Gullón, que había mostrado desde España un temprano y sostenido interés por Kafka. El año siguiente a su llegada a la isla, subrayó ciertas concomitancias entre *El castillo* kafkiano y la galdosiana *Miau*, novela que editó para las Ediciones de la Universidad de Puerto Rico. Estas se encontraban entonces a cargo de Francisco Ayala, quien, receloso del peronismo, había abandonado

Argentina y recalado en San Juan en 1950. Allí fundó *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, desde cuyas páginas salió en defensa de la afinidad entre Kafka y Galdós planteada por Gullón: «La significación metafísica, que en la obra de Kafka es por demás obvia, inequívoca, se encontraba incorporada en la novela de Galdós con trazo y desarrollo igualmente seguro en el fondo; pero, en cambio, bajo las formas ambiguas a que solo el gran poeta alcanza» (Ayala, 1959: 119).

Con *La Torre* colaboró el también exiliado Segundo Serrano Poncela. Al hilo de sus reflexiones en torno a «La novela española contemporánea», se lamentaba de la pobreza de la narrativa nacional frente a la extranjera, entre cuyos nombres destacaba a Kafka (1953: 107). El escritor madrileño había situado previamente a Kafka en un marco existencialista en sus ensayos «El existencialismo en la novela del siglo xx» (*Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 1947) y «El *Dasein* heideggeriano en la generación del 98» (*Sur*, 1950). Como narrador, sus *Seis relatos y uno más* fueron puestos en relación con la literatura kafkiana, precisamente desde *La Torre*, por el crítico portorriqueño Ángel Luis Morales, que percibía en la colección de Serrano Poncela el «influjo de los cuentos de Borges y del Kafka de los relatos breves» (1958: 201). En el mismo número de la revista fundada por Ayala, recordaba Héctor Estades (1958: 128) a Kafka a propósito de *The Wrong Man* de Alfred Hitchcock.

Más allá de estas menciones puntuales, el año 1963 fue especialmente productivo en cuanto a la difusión de Kafka por parte de *La Torre*, pues acogió varias interpretaciones, todas ellas de orientación metafísica. Destaca, entre ellas, la contenida en la ya comentada «Introducción a Kafka» del argentino Rodolfo E. Modern (1963), por estar el artículo específicamente consagrado al autor. Varias alusiones a Kafka contenía otro trabajo, dedicado por el filósofo alemán Otto Friedrich Bollnow a Rilke, de quien decía: «si se exceptúa a Kafka, nadie como él ha expresado de una forma tan estremecedora esta situación total de desamparo de la vida humana» (1963: 28). Vinculaba Bollnow, pues, a ambos escritores con el existencialismo en un sentido amplio, por su capacidad de expresión de la condición desamparada del individuo.

En un número posterior del mismo año, sería otro filósofo, esta vez español, quien mencionase a Kafka: Antonio Rodríguez Huéscar, que había llegado a la Universidad de Puerto Rico en 1955, tras la muerte en Madrid de su maestro Ortega y

Gasset. En su ensayo, publicado por *La Torre*, en torno a la «Problemática de la novela», cuestionaba la oposición entre ficción y realidad, planteando la existencia de vínculos entre ambos conceptos: la ficción novelesca interesaría al lector no por parecerse a la realidad, en el sentido mimético del realismo o el naturalismo, sino «en tanto en cuanto es realidad o, para hablar con más precisión, en tanto en cuanto nos pone en contacto con una realidad auténtica» (1963: 76). De ahí que no resistan el paso del tiempo el costumbrismo de un Pereda o cierto naturalismo de un Zola, frente a la atención que despiertan Kafka y Faulkner, «cuyas narraciones a lo que más se asemejan es a inconexas y turbias pesadillas. Y es que la ficción, desde el instante en que consigue prender nuestro interés, deja de funcionar como mera ficción para tornarse órgano de la más efectiva y auténtica realidad» (1963: 76). Se trata de una realidad instrumental que permite tocar «la realidad originaria y enteriza de la vida en toda su gravedad y problematismo» (1963: 76).

La sucesión de identificaciones y asunciones adoptadas por el lector ante la ficción generaría ese carácter o apariencia de realidad del género novelístico. En este sentido, la novela más fantástica puede parecer más real que una novela realista, tesis apoyada en los ejemplos de *El proceso* y *La metamorfosis*. Esta última narración sirve asimismo para mostrar el clima poético requerido por la novela para transmitir esa zona oculta de la realidad a la que solo tiene acceso la literatura. En definitiva, Rodríguez Huéscar destacaba a Kafka por encima de los demás autores del siglo xx, definiéndolo como «el más original de los novelistas contemporáneos», por su capacidad de ahondar, mediante la presentación de contenidos oníricos y márgenes extralógicos de la conciencia, «en las entrañas de la angustia religiosa y metafísica del hombre» (1963: 98). Sin desatender el onirismo kafkiano, se situaba, así, en la vertiente exegética trascendente de la obra kafkiana, en la línea de Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada o Rodolfo Modern, lo cual no es de extrañar, dada su perspectiva filosófica.

EL CÍRCULO KAFKIANO DE BUENOS AIRES

De todos los españoles que durante la primera difusión de Kafka se encontraban en Hispanoamérica, fueron los residentes en Buenos Aires quienes pudieron entrar en un contacto más vivo con la publicación de los escritos kafkianos y las reflexiones que iban suscitando. El contexto de ebullición intelectual del Buenos Aires de los años treinta y cuarenta propició un fuerte interés por la literatura extranjera, incluida la de Kafka. La capital argentina constituía en aquel entonces el centro cultural del ámbito hispánico y las traducciones procedentes de distintos idiomas contribuyeron a expandir «el horizonte de notable universalidad que caracterizó a Buenos Aires en la década de los cuarenta» (Cabanellas, 2006: 95). Por otro lado, Argentina había cobrado gran importancia editorial, en parte por su propio desarrollo y en parte porque supo cubrir el hueco dejado por España en el área hispanoamericana ante la crisis derivada de la Guerra Civil y la política franquista. Siendo así, no es de extrañar que la divulgación de la cultura internacional, y con ella la de la figura y la obra de Franz Kafka, partiese fundamentalmente del foco bonaerense.

Si las editoriales Losada y Emecé —de origen español— fueron los principales vehículos de los textos de Kafka en lengua castellana, la reflexión teórica que inspiró tuvo en Argentina a lo largo de los años distintos medios de transmisión, como los periódicos *La Prensa* y *La Razón*, el semanario *El Hogar*, la revista católica *Criterio* y las publicaciones judaicas *Davar* (de la Sociedad Hebraica Argentina) y *Comentario* (del Instituto Judío Argentino de Cultura e Información). Pero los órganos fundamentales de difusión de la crítica en torno a Kafka fueron la revista *Sur* —fundada y dirigida por Victoria Ocampo y cuyo alcance sobrepasaba las fronteras argentinas y se extendía por América y España— y el influyente diario *La Nación*. De su suplemento literario estuvo a cargo entre comienzos de los años treinta y mediados de los cincuenta Eduardo Mallea, miembro a su vez del Consejo de Redacción de *Sur*. Y es que «Mallea estaba íntimamente asociado a la revista *Sur* y a su creadora, Victoria Ocampo. Entre *Sur* y el *Suplemento* se tejieron lazos muy estrechos. Las dos publicaciones se convirtieron en brújulas del espíritu durante esos años nada fáciles desde el punto de vista ideológico y político» (Beccacece, 2007). Recordemos que Mallea fue un introductor temprano de

algunas prosas de Kafka desde las páginas de *Sur* (1936) y crítico persistente de su obra desde una perspectiva de lectura trascendente.

En *La Nación* vieron la luz a lo largo de los años trabajos sobre Kafka firmados por autores como el traductor David Vogelmann, el reseñista de Kafka para la revista *Sur* Mario Lancelotti, el poeta Emilio Sosa López o el filósofo italiano Elémire Zolla, entre otros.¹⁴¹ Destacan por su repercusión los ya comentados «Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka» (1944), de Ezequiel Martínez Estrada, y el influyente «Kafka y sus precursores» (1951), que Borges incluiría el año siguiente en su libro *Otras inquisiciones*. Del lado español, el crítico Antonio Marichalar, que había comenzado a colaborar con *La Nación* en 1936, introdujo el 29 de mayo de 1938 un breve texto titulado «Kafka» dentro de su sección «Rapto de Europa», dedicada a comentar brevemente novedades bibliográficas y eventos, en su mayoría culturales, ocurridos en el Viejo Continente.

Marichalar se había referido previamente al escritor, incluso a una obra aún no traducida como *El proceso*, en un ensayo de 1935 titulado «De la novela contemporánea», publicado en la *Revista Cubana*.¹⁴² Su artículo del suplemento de *La Nación*, tres años posterior, vendría motivado por la aparición en Praga de la biografía elaborada por Max Brod (*Franz Kafka*, Mercy, 1937), en la que quedaban recogidos «los recuerdos prolijos de una larga amistad». Destacaba el crítico español la presencia en el libro de la *Carta al padre*, algunos de cuyos fragmentos reproducía y comentaba Brod. El interés de este documento no es, a juicio de Marichalar, tanto biográfico, al mostrar los complejos de Kafka con respecto a la figura paterna, como literario, pues revela «la clave de varias novelas suyas»:

El propio Kafka alude al sacrificio de Abraham; es decir, a la orden suprema que fuerza al padre para que mate al hijo y a la intervención angélica que pueda evitarlo. Aquí el brazo detentor era el genio de Kafka. Por él nace a la posteridad, a pesar de esa obsesión de culpa y de indignidad presa de enfermizo pavor, de angustia susceptible y de asfixiantes tejemanejes que, si en la vida hacen de un individuo un «lo que quiero no me dan y lo que me dan no quiero» cualquiera, en el arte hacen obras maestras. (Marichalar, 2017: 459).

¹⁴¹ Vid. Caeiro (1979) y Punte (1983).

¹⁴² Vol. II, n.º 4-6, abril-junio de 1935 (recogido en Marichalar, 2002: 301-320).

Junto a esta idea central, Marichalar incluía en su artículo la traducción de tres aforismos kafkianos extraídos de la publicación francesa *Mesures* (Ródenas, 2016: 8) y daba cuenta de la progresiva adquisición de notoriedad de Kafka a partir de su muerte en países como Francia e Inglaterra, y también en América, «donde la revista *Sur* inserta unas páginas certeras de un escritor argentino» (Marichalar, 2017: 458), en referencia a la «Introducción al mundo de Franz Kafka» de Eduardo Mallea publicada unos meses antes, en diciembre de 1937.

Mallea —director, como queda dicho, del suplemento literario de *La Nación*— «mantenía una fluida comunicación con los medios intelectuales españoles (así, la editorial de la Revista de Occidente le publicó en 1932, por intercesión de Guillermo de Torre, su novela *La angustia*)» (Herrero y Ródenas, 2017: 28). De modo que no es de extrañar que *La Nación* acogiese firmas de escritores de origen español. Cabe nombrar, por sus lazos con Kafka, a Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Guillermo de Torre, que intervinieron tanto en el periódico como en la revista *Sur*. Y es que muchos de los colaboradores con el diario eran intelectuales cercanos al grupo articulado en torno a la revista, que constituiría el círculo cultural más influyente en el Buenos Aires de aquellas décadas. Victoria Ocampo fundó *Sur* en 1931 a propuesta del escritor estadounidense Waldo Frank (Ocampo, 1931; Ocampo, 1967: 133-134), quien participaría en el homenaje a Kafka de *The Literary World* coordinado por Ángel Flores en 1934 y a quien se debe la primera aparición del nombre del escritor praguense en las páginas de *Sur* (Frank, 1931: 73).

La publicación porteña y su directora se convirtieron en el centro alrededor del cual giraba la vida cultural más activa de la época. En torno a ellas se creó un «espacio de sociabilidad literaria e intelectual» integrado por escritores y artistas que se reunían en «debates, encuentros, lecturas, conferencias, coloquios y hasta congresos», dando lugar a una «microsociedad más o menos abierta», con sus ritos y sus códigos (Pasternac, 2002: 9). Pese a la importancia de la opinión de Ocampo en la elección tanto de los artículos como de los autores extranjeros que se traducían y de la política editorial que subyacía a la revista, esta puede considerarse como el fruto de una labor de grupo, dimensión colectiva acompañada inevitablemente de conflictos y rupturas derivados del desarrollo de las relaciones afectivas entre los distintos integrantes del equipo

(Pasternac, 2002). En este sentido, fue fundamental el papel de Mallea, quien constituía el enlace con el suplemento cultural de *La Nación*. «Preferido por la dueña de la casa» (Villordo, 1994: 23) y «mano derecha de Victoria durante los primeros años de vida de *Sur*» (Sitman, 2003: 67), sería precisamente Mallea (1936) quien diese a conocer tempranamente en las páginas de la revista varios fragmentos de Kafka, que él mismo tradujo, seleccionó y presentó con unas palabras introductorias.

Es sabido que se celebraban reuniones tanto en casa de Victoria Ocampo como en la de la pareja de escritores que componían su hermana Silvina y Adolfo Bioy Casares (vid. Villordo, 1994: 174-175), adonde acudían, entre otros, Borges, Mallea y el traductor de Kafka Juan Rodolfo Wilcock. «Casi enfrentadas» estaban situadas la residencia del matrimonio Ocampo-Bioy y la de Carmen Rodríguez Larreta de Gándara. Así lo evocaba María Elena Walsh (1998), quien recordaba a Carmen Gándara recitando la sentencia de Kafka «Una jaula fue en busca de un pájaro», que dio título a su libro *Kafka o El pájaro y la jaula* (1943). La frase kafkiana prendió entre aquellos intelectuales, pues la citaron Eduardo Mallea —enamorado de Carmen—, en sus «Fragmentos de Franz Kafka» (1936: 26) y en la «Introducción al mundo de Franz Kafka» (1937: 15), y Guillermo de Torre, tanto en *Problemática de la literatura* (1958: 338) como en el breve texto titulado «La jaula en busca del pájaro» dentro del ensayo «Literatura y crisis».¹⁴³ También se sirvió del aforismo el cubano Virgilio Piñera (1945: 44).

Rara fue la persona relacionada con el grupo que coincidió en Buenos Aires en torno a la revista *Sur* que no mostrase, tarde o temprano y en mayor o menor medida, interés por Kafka. Así lo hicieron, como hemos venido observando, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Carmen Gándara, Mario Lancelotti, Rodolfo Modern, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y los traductores de Kafka María Rosa Oliver, Juan Rodolfo Wilcock y David Vogelmann. Por su parte, Héctor A. Murena —cuya larga participación en el proyecto terminó interrumpiéndose por diferencias con Victoria Ocampo (Villordo, 1994: 240)— tradujo dos obras sobre Kafka para la editorial Sur: los *Ensayos escogidos* de Walter Benjamin (1967), entre los que figuraba el texto «Franz Kafka», y la

¹⁴³ Este fue incluido en *Al pie de las letras* (1967: 38-39) y en *Doctrina y estética literaria* (1970: 215-216), levemente modificado a partir de una versión inicial, aparecida en España en *Papeles de Son Armadans* en 1957 (n.º 12, pp. 273-284), que no contaba con el epígrafe, pero sí con la referencia kafkiana.

Descripción de una forma de Martin Walser (1969), en colaboración con Vogelmann. Se ha señalado, además, la impronta de las ficciones de Kafka sobre su propia creación literaria, como ocurre también en los casos de Martínez Estrada y Lancelotti (Caeiro, 1979: 713-714).

La orientación humanista de *Sur* predominó en las reflexiones sobre Kafka de las que fue vehículo (*vid.* Podlubne, 2005; Yelin, 2010). De modo que, si la crítica argentina en torno a Kafka se articuló alrededor del binomio trascendencia versus formalismo, la revista representaría mayoritariamente la primera vertiente y Borges encarnaría la segunda. Significativamente, los textos borgianos consagrados a Kafka aparecieron en otros medios —como *La Prensa*, *El Hogar* o *La Nación*, además de en ediciones y antologías—, dejando que en *Sur* imperase la concepción metafísica representada por Eduardo Mallea (Yelin, 2010: 252). Pero Borges no dejó de referirse puntualmente a Kafka desde la publicación de Ocampo. En «Letras alemanas. Una exposición afligente» criticaba la tendenciosa actualización nacionalsocialista y antisemita acometida por Johannes Rohr de la *Historia de la literatura alemana* de A. F. C. Vilmar. Franz Kafka no solo figura en una larga lista de olvidados (que roza la veintena), sino que aparece en un lugar destacado: «No quiero apilar nombres: básteme recordar que tres de ellos —Becher, Döblin, Franz Kafka— corresponden a escritores extraordinarios» (1938b: 66).

Por otro lado, Borges señaló tempranamente desde *Sur* un vínculo entre Franz Kafka y Orson Welles, dos décadas antes de la versión cinematográfica de *El proceso*. En su comentario a *Ciudadano Kane* titulado «Un film abrumador», distinguía en la película, junto a la historia de un millonario que acumula riquezas hasta que descubre que no son sino vanidades, un segundo argumento «muy superior»: «Une al recuerdo de Koheleth¹⁴⁴ el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto» (1941: 88).

En el artículo «Los avatares de la tortuga» imaginó Borges una hipotética historia del infinito, que «coronarían las sórdidas pesadillas de Kafka» (1939: 18), introduciendo

¹⁴⁴ Eclesiastés.

así en las páginas de *Sur* dos de los conceptos fundamentales que aplicó a la narrativa kafkiana: las pesadillas y el infinito. Y en su reseña del libro *Fanny by Gaslight*, de Michael Sadleir, afirmaba: «Creo en los tribunales infinitos y en el castillo impenetrable de Kafka, pero no en sus borrosos protagonistas. (A otros les pasa lo contrario: creen en los protagonistas y no en la fábula)» (1942: 72). Insistía, pues, en el concepto de la infinitud y, también, en la importancia del argumento por encima de la construcción de caracteres.

Si alguna firma, como Estela Canto (1950), se mostró continuadora de la línea de lectura abierta por Borges, en *Sur* predominaron las lecturas trascendentales, acometidas —como ya hemos tenido ocasión de comprobar— por autores como Mallea (1936, 1937, 1938), Ayala (1944), Lancelotti (en sus múltiples reseñas), Francisco J. Solero (1950) y Carlos Alberto Gómez (1954), además de la francesa Claude-Edmonde Magny (1941). Eduardo González Lanuza (1958) —nacido en Santander— combinó, por su parte, ambas posturas, en una lectura metafísico-existencial de la ley y el infinito kafkianos.

Aunque *Sur* nunca tuvo una inclinación excesivamente hispanista, no vaciló en recibir a una pléyade de intelectuales españoles alejados de su país como consecuencia de la Guerra Civil y la implantación de la dictadura de Franco (Pasternac, 2002: 129-151). No todos eran propiamente exiliados republicanos, como muestran los casos de Ortega y Gasset y Gómez de la Serna. Otros sí lo eran, bien por encontrarse previamente en América y no poder regresar a su patria, bien por haberse visto obligados a emigrar para evitar las represalias franquistas o por desacuerdo con el régimen. En ocasiones, publicaron en *Sur* desde otras naciones de acogida. Pese a esta variedad de situaciones, puede afirmarse que, en general, las circunstancias histórico-políticas padecidas en España facilitaron el acceso a *Sur* a firmas que, de otro modo, tal vez no se habrían buscado activamente.

Varios españoles que colaboraron con el grupo *Sur* manifestaron interés en algún momento por la figura y la obra de Kafka. Es el caso de Guillermo de Torre, Francisco Ayala, María Zambrano, Ramón Gómez de la Serna, Arturo Serrano Plaja y Segundo Serrano Poncela, además del argentino de origen cántabro Eduardo González Lanuza.

José Ortega y Gasset, cuyos artículos publicados en la revista fueron contados en vida, participó desde el principio como miembro del Consejo Extranjero e influyó en la toma de ciertas decisiones, como muestra la anécdota relatada por Victoria Ocampo en el primer número:

Teníamos varios nombres en la cabeza, pero no lográbamos ponernos de acuerdo. Entonces llamé por teléfono a Ortega, en España. Esas gentes tienen costumbre de bautizarnos... Así, Ortega no vaciló y, entre los nombres enumerados, sintió en seguida una preferencia: **SUR** me gritaba desde Madrid. (Ocampo, 1931: 14).

También fue consejo de Ortega la creación de una editorial para superar las dificultades económicas del proyecto (Ocampo, 1967: 144). Por tanto, el director en Madrid de la primera revista en lengua castellana que albergó a Kafka desempeñó un papel relevante en el surgimiento de la publicación que asumió un rol similar del lado hispanoamericano. *Revista de Occidente* era el modelo al que aspiraba Victoria Ocampo y, como consecuencia, la empresa orteguiana dejó su impronta en los primeros años de la aventura de *Sur*. El contacto entre Ocampo y Ortega se remontaba al primer viaje del español a Argentina en 1916 y se reanudó con ocasión de una segunda visita en 1928. Aun residiendo en España, Ortega «podrá ser considerado uno más del grupo *Sur*» (Villordo, 1994: 18). Sin embargo, una vez instalado en Buenos Aires, donde pasó los primeros años de la posguerra española, comenzó un doloroso distanciamiento del grupo, cuando por motivos políticos solicitó la retirada de su nombre del Comité de Colaboración de *Sur*, que mostraba simpatías republicanas.¹⁴⁵

También Guillermo de Torre estuvo presente en la gestación de *Sur*, ocurrida durante su primera estancia argentina (1927-1932), etapa en la que retomó el trato con Jorge Luis Borges y se casó con su hermana Norah. No solo adoptó las funciones de primer secretario y miembro del Consejo de Redacción de la revista, sino que constituyó una pieza fundamental de su engranaje, junto con Ocampo y Mallea (*vid.* Ocampo, 1967: 142). Pero De Torre estuvo también vinculado con otros medios de difusión de Kafka: del lado argentino, la editorial Losada; y, del español, la *Revista de Occidente* y *La Gaceta*

¹⁴⁵ El tema de los vínculos de Ortega con Victoria Ocampo y con *Sur* ha sido tratado, entre otros, por López Campillo (1972), Zuleta (1983), Villordo (1994) y Pasternac (2002).

Literaria, desde donde había asistido a los inicios de la recepción de Kafka en lengua española.

Después de su primer periodo bonaerense, Guillermo de Torre pasó unos años en España, donde apareció en el diario *Luz* su «Conmemoración del extraño Franz Kafka» (1934), con ocasión del décimo aniversario de la muerte del escritor. A él se refirió, asimismo, en el «Homenaje a Freud» que le publicaron tanto el madrileño periódico *El Sol* (1936a: 2) como, poco después, la revista *Sur* (1936b: 108). Ante la Guerra Civil, y tras pasar por Francia, en 1937 se afincó definitivamente en Buenos Aires, donde se convirtió en ciudadano argentino y continuó desempeñando un papel relevante en la difusión de Kafka. Participó en la fundación de la editorial Losada, de la que fue asesor literario y director —entre otras— de las colecciones que albergaron narraciones de Kafka: La Pajarita de Papel, que se abrió con *La metamorfosis*, y Las Grandes Novelas de Nuestra Época, entre las que figura *El proceso*. Como apunta Domingo Ródenas, resulta «poco dudoso que fue él quien estuvo detrás de la célebre edición, en 1938, de *La metamorfosis* en Losada. [...] y es muy significativo del valor que le concedía al escritor checo que lo eligiera para inaugurar la serie» (2016: 8).

Transcurrida una década, De Torre saca a la luz su *Valoración literaria del existencialismo* (Buenos Aires, Ollantay, 1948), donde ensalza a Kafka como el más perfecto representante literario de la filosofía del absurdo. También alude a él «en los artículos que, en 1950, destina a hacer balance del medio siglo de novela en Europa y que disemina en varios periódicos latinoamericanos» (Ródenas, 2016: 7), como *El Nacional* de Caracas o el semanario cultural chileno *Pro Arte*. Allí destaca a Kafka como «figura capital de toda la novelística germana de este medio siglo» e incluye *El proceso* en un selecto grupo de novelas fundamentales de la primera mitad de la centuria, no aparecidas, en su mayoría, hasta los años veinte (1950a: 13). Esta idea será retomada —refiriéndose, en esta ocasión, a *El castillo*— en una de sus colaboraciones posteriores con la revista chilena (1950b: 5).

Pro Arte acogería poco después, además, el ensayo «Rebote europeo de Kafka y Henry James», escrito por Guillermo de Torre a propósito de las traducciones de *El castillo* y *La lección del maestro* publicadas por Emecé en 1949. Contraponía allí el crítico a ambos escritores. Si James, representante de lo apolíneo, atraía a una juventud

norteamericana saturada de técnicas abruptas y antiespiritualismo, en Europa triunfaba Kafka, encarnación de lo demoníaco: «Sacudidos por un mundo desarticulado, puestos frente al absurdo irremisible de la existencia, desasosegados por un subconsciente, cuya clave ya no está en Freud, los jóvenes europeos, y en rigor de todo el mundo, se inclinan sobre los enigmas de Kafka, con avidez creciente» (1950c: 1). Por otra parte, en la justificación del carácter inacabado de las novelas kafkianas se aprecia la huella de Borges, del que, sin embargo, De Torre toma distancia al abrir la puerta —no sin cierta prudencia— a la variedad exegética:

El castillo, lo mismo que *El proceso* y *América*, es un libro inconcluso, porque lógicamente, no puede acabar, porque su tema y su esencia son el infinito. El laberinto de K. —personaje de todas las novelas kafkeanas¹⁴⁶— no tiene salida ni final. Uno de los motivos de su grandeza está ahí. Su intención última permanece sin revelación tácita, y permite las más sugestivas hipótesis de la cada vez más fértil crítica kafkeana. Pero que nadie se envanezca demasiado de sus interpretaciones. (De Torre, 1950c: 1).

Por último, aludía el artículo a la comparación acometida por George Woodcock entre Kafka y el escritor Rex Warner, al que De Torre llama «rebrote inglés del árbol kafkeano». El trabajo de Woodcock había sido incluido por Ángel Flores en la «gran miscelánea» *The Kafka Problem*, que De Torre encomió en más de una ocasión.

Otro ensayo de Guillermo de Torre fue publicado el año siguiente por la editorial Losada: *Problemática de la literatura* (1951), ampliado y reeditado en 1958. Al referirse allí el autor al dirigismo ideológico del comunismo sobre la literatura, recogía la postura con respecto a Kafka tanto de Lukács como del escritor comunista italiano Elio Vittorini. Este se alejaba de la tendencia ortodoxa «a rechazar a los más grandes escritores de nuestro tiempo o a ignorarles. Ignoramos completamente a Kafka, por ejemplo, quien sin embargo supo representar bajo forma mítica la condición a que puede reducir al hombre la sociedad contemporánea» (Vittorini en Torre, 1958: 300).

Kafka reaparece en las conclusiones que cierran el libro, donde ocupa un lugar preeminente. Siguiendo la argumentación de Maurice Blanchot en *La part du feu* (1949), reproducía De Torre testimonios de los *Diarios* de Kafka como evidencia de su aguda vocación literaria, pese a haber sido considerado un escritor situado más allá de la

¹⁴⁶ Nótese la preferencia de Guillermo de Torre por el adjetivo *kafkeano* en lugar de *kafkiano*.

literatura. Avalaba así su tesis contra el dogmatismo del realismo socialista. Bajo el significativo epígrafe «Imposibilidad de una literatura antiliteraria», proclamaba: «no hay obra literaria que valga sin literatura» (1958: 339). El valor literario de Kafka sería reivindicado de nuevo por De Torre en el ensayo «Kafka y el absurdo verosímil», incluido en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, Guadarrama, 1965), según ha quedado anteriormente analizado.

Otro español presente en el momento de la fundación de *Sur* —y colaborador frecuente durante su primera época— fue Ramón Gómez de la Serna. Había conocido a Victoria Ocampo en París y, después de dos estancias breves en Buenos Aires, acabó —como De Torre— afincándose definitivamente en la capital argentina, donde residió desde 1936 hasta su muerte en 1963. Pero desapareció de las páginas de *Sur* casi al mismo tiempo que Ortega, a partir de 1940, al parecer también por motivos políticos, relacionados con sus adhesiones al franquismo y al peronismo (*vid.* Pasternac, 2002: 144-145).

La semblanza que de Kafka elaboró Gómez de la Serna, ya comentada a propósito de su publicación en Madrid por la editorial Aguilar dentro de sus *Retratos completos* (1961), había aparecido mucho antes bajo el título «¡Pobre Kafka!» en la *Revista de América*, que con periodicidad mensual acompañaba al diario *El Tiempo* de Bogotá.¹⁴⁷ La editorial Sudamericana de Buenos Aires la incluyó, el mismo año, dentro del volumen *Nuevos retratos contemporáneos* (1945), que se difundió asimismo en España. Sudamericana era una de las empresas editoriales creadas por la emigración española, administrada por el catalán Antonio López Llausás (descendiente de libreros de Barcelona) y el vasco Julián Urgoiti (nieto de Nicolás Urgoiti, empresario de La Papelera Española, de la editorial Espasa-Calpe y de periódicos como *El Sol*). Además de varias obras ramonianas, aparecieron allí otros textos relacionados con Kafka, como la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Borges y Bioy (1940) y el libro de relatos de Francisco Ayala *Los usurpadores* (1949).

La estancia de Arturo Serrano Plaia en Buenos Aires fue más breve que las de Gómez de la Serna y Guillermo de Torre. Pasó allí algunos años de su primer exilio, hasta

¹⁴⁷ Vol. IV, n.º 10, octubre de 1945, pp. 24-32.

1945. Posteriormente, en marzo de 1949, la revista *Sur* acogió su ya mencionado artículo «Kafka y la segunda consulta al Doctor Negro», en torno a los vínculos entre Alfred de Vigny y Kafka. Se trataba de la primera versión del texto publicado años después en *Papeles de Son Armadans*: «De Vigny a Kafka: el Doctor Negro pronostica *El Proceso*» (1961). Como se ha señalado en su momento, en la revista mallorquina de Camilo José Cela vería también la luz otro análisis comparado firmado por Serrano Plaja: «Una noche toledana: del castillo interior al castillo fugitivo. Santa Teresa, Kafka y el Greco» (1964).

Francisco Ayala, por su parte, permaneció más de un decenio en Buenos Aires (1939-1950). Colaboraba con *Sur* y participaba en las tertulias del grupo, como él mismo recordaba pasadas las décadas (Ayala, 1991b: 322-323). Como ha quedado apuntado, a petición de Mallea redactó una crítica favorable sobre *Kafka o El pájaro y la jaula*, de Carmen Gándara, publicada en la revista *Sur* (Ayala, 1944). Allí apareció también, el mismo año, la reseña que Borges dedicó a su cuento *El Hechizado*, que había sido editado autónomamente en los Cuadernos de la Quimera de Emecé y sería incluido posteriormente en el libro *Los usurpadores* (Sudamericana, 1949). Borges comparaba el relato de Ayala con la literatura kafkiana, situándolo dentro de una hipotética biblioteca de «la Postergación Infinita», siguiendo una idea similar a la expresada en su ensayo «Avatares de la tortuga» (1939). En esa biblioteca se encontrarían, junto a *El Hechizado*, «los seis volúmenes de Franz Kafka» (1944: 58), en referencia a los *Gesammelte Schriften (Escritos completos)* aparecidos en Berlín y Praga entre 1935 y 1937.

Ayala colaboró, asimismo, con el diario *La Nación* y fundó dos publicaciones que se ocuparon en alguna medida de Kafka: todavía en Buenos Aires, *Realidad: Revista de Ideas* (1947-1949) y, una vez abandonada Argentina, *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*. Esta albergó, como se ha dicho, el artículo «Introducción a Kafka» de Rodolfo E. Modern (1963), además de otras menciones menores al escritor praguense. También *Realidad*, que nació por sugerencia de Mallea y Gándara (Ayala, 1991b: 361), acogió varias alusiones a Kafka. Cabe destacar la reproducción parcial del ensayo «¿Qué es la literatura?» de Jean-Paul Sartre (noviembre-diciembre de 1947), la reseña anónima «Kafka contado por sus amigos» (marzo-abril de 1948) —dedicada a un texto sobre Kafka de Josef Paul Hodin aparecido en la revista londinense *Horizon*— y la «Nota sobre el *Quijote*» firmada por Jorge Luis Borges (septiembre-octubre de 1947). En

esta arremetía Borges contra la interpretación simbólica de los protagonistas cervantinos: «El Sancho y el Quijote de la leyenda pueden ser abstracciones; no los del libro, que son individuales y complejísimos, y que el análisis podría partir en otros Quijotes y Sanchos» (1947: 235). A continuación, en nota, Borges se refería a la prosa kafkiana «La verdad sobre Sancho Panza» como ejemplo de una posible lectura de los auténticos personajes reflejados en la novela de Cervantes: «Kafka (*Beschreibung eines Kampfes*, Prag, 1936) jugó con la fantasía de que Don Quijote fuera una proyección de Sancho, lector de libros de aventuras». Recordemos que el texto de Kafka había sido incluido un año antes en *Los Anales de Buenos Aires*, cuyo director era Borges, y quedaría recogido en *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), antología elaborada en colaboración con Bioy Casares. Fue, además, uno de los «Fragmentos de Franz Kafka» seleccionados por Eduardo Mallea para la revista *Sur* en 1936.

Aunque Ayala negó haberse incorporado al grupo *Sur* «ni a ningún otro, nunca» (1972: 87), lo cierto es que no todos los intelectuales tenían acceso a las reuniones organizadas por Victoria Ocampo. Mientras el granadino era admitido en la quinta de San Isidro conocida como Villa Ocampo, los exiliados de origen gallego frecuentaban las tertulias diarias del Café Tortoni, que fue su principal centro de reunión (Irizarry, 1992: 10). Allí acudían —junto a algunos argentinos y a Guillermo de Torre (Alonso, 1994: 9)— los directores del *Correo Literario*: Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y el dibujante Luis Seoane, quien ilustró las primeras ediciones de *El proceso* para Losada y, pasadas las décadas, los relatos de Kafka *Una confusión cotidiana* y *El buitre* (Buenos Aires, Esquema XX, 1968), además de retratar al autor en la década del sesenta.

Otro gallego asistente a los encuentros en el Tortoni y colaborador del *Correo Literario*, Rafael Dieste, escribió un relato que se ha vinculado con Kafka: «La peña y el pájaro», incluido en el volumen *Historia e invenciones de Félix Muriel*, publicado por Seoane y Cuadrado en su editorial Nova en 1943. En una reseña de esta obra recogida en el primer número del *Correo Literario*, se lamentaba Lorenzo Varela de ciertas prácticas novelescas obstinadas en «hacer referencias, siempre nebulosas, a una madeja obsesiva que fuera del telar de Kafka se esfuma como por arte de birlibirloque haciendo que el kafkista corriente pierda la vida y la cordura dando puntadas sin hilo» (1943: 6). Años después, Eugenio de Nora calificaría «La peña y el pájaro» de «verdadero drama

kafkiano forrado, acaso inconscientemente, de teología católica» (1962a: 210; *cfr.* Fernández Huéscar, 1990: 470-472).

También se han hallado rasgos kafkianos en alguna narración de Alonso Zamora Vicente, que llegó a Argentina en 1948 para suceder a Amado Alonso en la dirección del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Comenzó a colaborar en el suplemento literario de *La Nación* a instancias de Eduardo Mallea (Zamora Vicente, 1969: 279) y, empapado de la atmósfera cultural porteña, regresó a Salamanca en 1952, desde donde seguiría enviando sus colaboraciones. A juicio de José Luis Calvo (2005: 78), su colección de relatos *Smith y Ramírez S. A.* (1957) constituye el puente entre el Kafka borgiano —es decir, el Kafka «mágico»— y la literatura peninsular. Como curiosidad cabe anotar que entre los fondos de la biblioteca de Zamora Vicente, gestionados por la Diputación de Cáceres, figuran tanto *La metamorfosis* publicada por la editorial de la *Revista de Occidente* en 1945, como *La muralla china* de Emecé (1953) y *El proceso* en su edición de Lumen (Barcelona, 1975).

En definitiva, los intelectuales españoles que residieron en Buenos Aires durante algún periodo de las décadas del treinta, el cuarenta y el cincuenta no solo encontraron en Kafka uno de los nombres imprescindibles de la bullente vida cultural porteña, sino que contribuyeron con frecuencia a su difusión editorial y crítica. Ya estuviesen directamente relacionados con el grupo *Sur*, o fuesen testigos de su actividad, nombres como Guillermo de Torre, Francisco Ayala, Ramón Gómez de la Serna y Luis Seoane forman ya parte de la historia receptiva de Kafka en lengua castellana. Por otro lado, en ocasiones, las colaboraciones con la revista *Sur* se produjeron desde otros lugares del exilio. Es el caso de la pensadora malagueña María Zambrano.

KAFKA SEGÚN ZAMBRANO: LA LUCIDEZ TRÁGICA DE LA MISERIA HUMANA

María Zambrano fue la figura española que con mayor profundidad se dedicó al análisis de la obra kafkiana desde el otro lado del Atlántico. En Europa tuvo ocasión de entrar en contacto con personalidades que iban a vincularse con Kafka de un modo u otro:

antes de la Guerra Civil, se movió en los círculos de la *Revista de Occidente* y la tertulia ramoniana del café Pombo; frecuentó a escritores como Serrano Plaja o Rafael Dieste, con quienes coincidió en la redacción de la revista republicana *Hora de España*, y, posteriormente, pasó temporadas en París, donde se relacionó con intelectuales franceses de posguerra muy atraídos por el autor de *El proceso*, incluidos Jean-Paul Sartre y Albert Camus.

Desde las distintas ubicaciones de su exilio americano, Zambrano colaboró con revistas con alguna dedicación kafkiana, como la mexicana *Taller* o la cubana *Orígenes*. Pero, ante todo, consagró dos ensayos a Kafka en los años cuarenta: «Franz Kafka, mártir de la miseria humana» (1941) y «Franz Kafka, un mártir de la lucidez» (1947). El primero vio la luz en *Espuela de Plata*, publicación fundada en La Habana —al igual que *Orígenes*— por su amigo José Lezama Lima. Y el segundo aparecería a comienzos de 1947 en la portorriqueña revista *Asomante*, que acogió además el mismo año el artículo de D. S. Savage «Franz Kafka: fe y vocación».

Ambos artículos de Zambrano constituyen reflexiones filosóficas expresadas con un tono lírico. En consonancia con las lecturas propias del ambiente bélico y posbélico, la autora presentaba a Kafka como un visionario, en tanto que capaz de vislumbrar aspectos de la realidad que en su día permanecían sumergidos y que más tarde emergieron con toda su crudeza. La inteligencia de Kafka le habría provocado el dolor de ser consciente de aquello que otros muchos, alienados, prefieren ignorar hasta que se haga demasiado evidente:

Es raro que alguien se sorprenda ante los hechos cuando ya desde tiempo antes está ahí su profecía. Profecía que, al igual que tantas otras, resulta mucho más clara que los acontecimientos. Pues estas a que nos referimos no tienen aquel carácter enigmático de las antiguas, sino que por una parte, más modestas, no se presentan como tales, y por otra son una visión profunda, bajo los tejidos, una radiografía de la realidad social. Y a fuer de ser esto, radiografía verídica, visión de lo que está oculto aún, resulta profecía, porque eso oculto es lo que más tarde va a salir a luz sin recato alguno. (Zambrano, 1941: 3).

Zambrano se situaba así en la línea de las lecturas biográficas que dibujaban a Kafka como profeta de los desastres de la guerra, las cuales servirían a su canonización y predominarían, según estima Yelin (2011c:79), durante dos décadas en Hispanoamérica. Como Mallea, Gómez de la Serna y Lancelotti, la filósofa malagueña

trazó una evocación lírica de la vida de aquel «oscuro muchacho» (1947: 7) que acabó consumido por la tuberculosis. Lo consideraba mártir de una lucidez compartida con una muy reducida nómina de personalidades (como las de Bloy y Joyce), capaces de prever los horrores de la posteridad, cuyo mensaje se asemejaría al de las profecías que antiguamente se daban en los sueños. Por tanto, Zambrano se inscribe también dentro de la veta crítica que destacó el carácter onírico de las narraciones kafkianas. Al hacerlo, subrayaba el efecto que estas producen en el lector, pues parecen intrascendentes al leerlas, pero con el tiempo se revelan imborrables en nuestra memoria:

Su persistencia es como la de ciertos sueños. Cuando están presentes parecen materia deleznable, sin textura apenas. Están y no están, de tal manera que nos parece, con estar presentes, que una distancia insalvable nos separa de ellos. En verdad, sentimos que nada tienen que ver con nosotros. ¿Por qué están ahí? ¡Qué extraños son! Y mientras están no creemos en su solidez, creemos que desaparecerán sin dejar rastro, que nada más pasen nos veremos libres de su influjo. Y luego, cuando ya han pasado, los sentimos incrustados en nuestra conciencia, casi formando parte de ella; sentimos que jamás podrán ser olvidados, que su suceso estará siempre pasando y volviendo a pasar y que en cada vuelta, lejos de desgastarse su fuerza, se verá acrecentada. (Zambrano, 1941: 4).

En sus primeros ensayos sobre Kafka, Zambrano se centraba en las dos obras kafkianas que más tempranamente se difundieron en lengua castellana: *La metamorfosis* y *El proceso*. Las entendía como expresión de la extirpación del libre albedrío en el ser humano, reducido, respectivamente, a su concreción material o animal (*La metamorfosis*) o a una pura y vacía abstracción (*El proceso*). *La metamorfosis* era, para Zambrano, el texto fundamental de un autor al que admiraba profundamente, por encima de Dostoievski. Recordaba su primera lectura del relato «allá por el año treinta» (1947: 14), cuando aún no podía entenderlo: «Sin comentario apenas, sin leyenda, la primera obra de Kafka traducida al español, *La Metamorfosis*, por la *Revista de Occidente* [...], quedó fija en nuestra memoria, fija como una obsesión» (1941: 4); «algo me hizo apartar ese nombre hasta entonces desconocido para mí, ponerlo aparte; algo me hizo reconocer a un mártir y a un hermano, extraña cosa, no habiendo llegado aún al martirio» (1947: 14). Uno de los méritos de *La metamorfosis* sería su tratamiento de un tema arcaico con un tono nuevo, ya no de fábula, sino catastrófico. Por otro lado, la *nouvelle* constituiría el grito mismo dado ante la visión infernal —«es el instante en el

que se abre el infierno» (1947: 14)—, mientras el resto de las narraciones kafkianas se limitarían a la descripción de lo visto.

Pese a su perspectiva filosófico-existencial, Zambrano destacó la potencia fabuladora de Kafka, frente a las preocupaciones estilístico-estructurales de otros novelistas del siglo xx, como Proust o Joyce: «Kafka con su fábula única llega al terreno del arte clásico, aunque parezca increíble» (1947: 16). Otros aspectos que llamaron su atención fueron la ausencia de sorpresa de los personajes kafkianos ante las extrañas situaciones que tienen que enfrentar y el peculiar tratamiento del tiempo, como desarrollo infinito de un único momento, sin principio ni fin, pasado ni futuro: «En realidad no existe el tiempo; el puro instante se ha abierto en un espacio sin límites, en un espacio parecido a una nada» (1947: 12-13). La repetición infinita, junto con la consideración de *El Laberinto* como posible título general de la obra kafkiana, parecen rastros borgianos en la concepción, por lo demás filosófica, que del universo de Kafka ofreció María Zambrano.

Dos décadas después, desde su libro *El sueño creador*, publicado en México en 1965, volvía Zambrano sobre aspectos como el carácter visionario de Kafka, el onirismo de su novelística y la ausencia en ella de un fluir temporal. Consideraba, además, su género como intermedio entre la novela y la tragedia. Los protagonistas de Kafka permanecerían a medio camino entre el héroe trágico, que no puede salir del círculo mágico en que se encuentra apresado, fijado en un instante como víctima sacrificial que es, y el personaje novelesco, movido por un sueño de libertad en el que no se da por vencido aunque lo esté. En la intersección entre ambos géneros, *La metamorfosis* y *El castillo* son, según Zambrano, parábolas de la caída, proféticas de un tiempo que ha dado el máximo desfallecimiento de la libertad.

Esta idea queda desarrollada en un capítulo específico de título significativo: «La novela-tragedia: *El Castillo*». *La metamorfosis* y *El proceso*, narraciones en las que se había detenido Zambrano en los años cuarenta, dejan paso aquí a la otra gran novela kafkiana. La trama de *El castillo* se articularía por lo que la autora denomina el «sueño de obstáculo», al presentarse el acceso al castillo como imposible. Puesto que el protagonista —que llega a cuestionarse su propia identidad— ha de vivir inexorablemente ante lo inaccesible, el argumento es trágico en su esencia, aunque

aparezca en forma de novela. Es entendido, además, de un modo trascendente, como absoluto y alusivo a la existencia humana. Por otra parte, la situación trágica impide que fluya el tiempo novelístico, de modo que la narración presenta el carácter esquemático y abreviado de los sueños y el héroe trágico se caracteriza por su pasividad e impasibilidad:

La novela, pues, ha quedado congelada, mera repetición de un pasado sin porvenir, por falta de futuro; su carácter fragmentario y fijo acusa la desintegración. Como si alguien asistiese a su propia vida muerta, sin más «libertad» que la de ir de una época a otra, de uno a otro episodio, sin salida y aun sin escapatoria, dentro de un círculo mágico; un sepulcro cerrado a la resurrección. (Zambrano, 1965: 169).

Así pues, desde una perspectiva existencial y con ensayos publicados en distintos países latinoamericanos, María Zambrano encarnó la reflexión filosófica sobre Kafka en lengua castellana en el contexto del tumultuoso siglo xx y desde su condición de exiliada. Centrándose en una lectura de Kafka como narrador de la existencia humana y como profeta de los horrores posteriores a su muerte, no desatendió Zambrano, sin embargo, elementos narrativos como la cuestión del género textual, el tratamiento del tiempo, la estructura basada en el obstáculo, la actitud de los personajes y el efecto en el lector. Con sus aportaciones, queda completado el panorama de la recepción española de Kafka, cuyo desarrollo en Hispanoamérica es un capítulo imprescindible al que, hasta ahora, no se había prestado la suficiente atención.

La recepción de la obra de
Franz Kafka en España (1925-1965)

3. LA RECEPCIÓN PRODUCTIVA DE LA OBRA DE FRANZ KAFKA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA (1925-1965)

3. 1. ESCRIBIR DESPUÉS DE KAFKA

Llegados a este punto de la investigación, ha quedado trazada la historia editorial y crítica de Kafka en España, así como explorada su recepción desde los sectores periodísticos e intelectuales del país. Para completar el recorrido llevado a cabo por Kafka desde su llegada a España a mediados de los años veinte hasta la definitiva extensión de su conocimiento cuatro décadas posterior, queda pendiente el análisis de la integración de la literatura kafkiana en la literatura española, a través de su incorporación y reelaboración por parte de autores españoles dentro de su propia creación, esto es, la llamada *recepción productiva* de Kafka en el ámbito literario.

El concepto de recepción productiva supone una consideración activa de la apropiación y transformación literaria, frente a la pasividad que implican las nociones de fuente e influencia. Como señaló el comparatista Günter Grimm, «la obra anterior ya no influye de manera causal-mecánica en la obra posterior, sino que el productor de la obra posterior se apropia de la anterior, a través de un trabajo intensivo» (1993: 295). Es esa recepción creativa o productiva de Kafka la que nos interesa desbrozar en este último bloque de la tesis doctoral, con el objeto de vislumbrar las diferentes versiones de la literatura kafkiana que, de distintos modos y en grados diversos, reflejaron en su obra los escritores españoles. Partimos, para ello, de la idea de *intertextualidad* —introducida por Julia Kristeva a partir de la noción bajtiniana de polifonía— como una condición propia de lo literario: «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*» (Kristeva, 1978: 190). Escribir es, en buena medida, reescribir. El acto de la escritura exige adoptar —consciente o inconscientemente— una postura con respecto a la tradición preexistente. Quiera o no quiera, quien aspire a escribir ha de enfrentarse al pasado y al contexto literarios. No se trata —salvo en los casos menos logrados— de copiar, sino de desechar o integrar, frecuentemente alteradas, determinadas aportaciones del patrimonio literario dentro de un universo creativo particular.

Las principales lecturas de esos lectores atentos que son los escritores se manifiestan, pues, dentro de su propia creación. La necesaria confrontación con los

antecedentes fue denominada por Harold Bloom *ansiedad de la influencia*. A partir del sentimiento ambivalente entre la admiración y el temor que provocan en un escritor sus referentes —una suerte de «*amor literario, atenuado por la defensa*» (Bloom, 2011: 23)—, se produce un combate simbólico: «En relación al precursor, la libertad creativa puede tomar la forma de una elusión, pero no de una huida. Tiene que haber agón, una lucha por la supremacía, o al menos por mantener a raya la muerte imaginativa» (Bloom, 2011: 21). Con respecto a Kafka, esta actitud queda encarnada, de modo paradigmático en el ámbito hispánico, por Jorge Luis Borges, uno de los escritores que Bloom denomina *fuertes* por ser capaces de asumir lecturas propias de las obras de grandes autores. La voz de los maestros revive, paradójicamente, no en la mera imitación, sino en «la malinterpretación agonística que solo los más dotados de sus sucesores llevan a cabo sobre poderosos precursores» (Bloom, 2009: 26).

El conflicto con los antecedentes es para Bloom puramente literario, frente a la competencia por adquirir un poder terrenal que teorizaba Pierre Bourdieu:

Por no considerar nada más que el sistema de las obras, es decir, la «red de las relaciones que se establecen entre los textos» —la «intertextualidad»— y las relaciones —por lo demás, muy abstractamente definidas— que mantienen con los otros «sistemas» que funcionan en el «sistema-de-sistemas» constitutivo de la sociedad [...], esos teóricos de la semiología cultural o de la culturología se condenan a hallar en el sistema literario mismo el principio de su dinámica: cuando hacen del proceso de «automatización» y de «desautomatización» la ley fundamental del cambio poético y, de manera más general, de todo cambio cultural, en nombre de la idea de que de la «automatización» nacida de un uso repetitivo de los medios de expresión literarios debe resultar necesariamente una «desautomatización», olvidan que la dialéctica de la ortodoxia —que, en el lenguaje de Weber, favorece un proceso de «rutinización»— y la herejía —que «desrutiniza»— no se desarrolla en el cielo puro de las ideas, ni en la confrontación entre los textos «canonizados» y los textos «no canonizados»; y, más concretamente, olvidan que la existencia, la forma y la orientación del cambio dependen no solo del «estado del sistema», es decir, del «repertorio» de posibilidades que él ofrece, sino también de la correlación de fuerzas entre los agentes sociales que, teniendo intereses del todo vitales en las diferentes posibilidades propuestas como cosas en juego [*enjeux*], se dedican, mediante toda clase de estrategias, a hacer triunfar unas u otras. (Bourdieu, 1990: 7).

Ambas perspectivas son complementarias, pues un cambio en el sistema literario exige su validación social desde ciertas estructuras de poder para su final aceptación y generalización. Recordemos las siguientes líneas de Kafka: «En el templo irrumpen leopardos y se beben el vino de los cálices; esto acontece repetidamente; al cabo se

prevé que acontecerá y se incorpora a la ceremonia del templo». ¹⁴⁸ Entendido el texto como una parábola metaliteraria, las novedades de un autor o de una corriente, impactantes en un primer momento, pueden generar imitaciones y, finalmente, situarse en el horizonte de expectativas del lector, automatizarse e incluirse en el sistema literario. Pero la congregación de fieles en el templo ha de asumir el acto, inicialmente nuevo y sacrílego y con el tiempo convertido en rutinario, como una parte del rito. Si no lo hace, el acontecimiento disruptor no se integrará en la ceremonia. Paralelamente, la sociedad receptora, mediatizada por distintas instancias de poder, ha de validar con su percepción la introducción del cambio producido dentro de la concepción consensuada de lo literario. De lo contrario, la innovación pasará inadvertida o quedará como una excentricidad individual de un autor determinado, sin alcanzar el sistema sancionado convencionalmente por la sociedad.

Admitir la necesaria validación social de las transformaciones artísticas no implica compartir con Bourdieu su afirmación de que la acción de unas obras sobre otras se ejerza «únicamente por mediación de autores cuyas estrategias deben también su orientación a los intereses asociados a su posición en la estructura del campo» (2002: 298). Pese al interés por posicionarse en el campo literario que condiciona las decisiones puramente estéticas de muchos escritores, difícilmente se sostiene una generalización tan absoluta. El mismo Kafka sirve de contraejemplo: rehuyó la batalla por el prestigio literario y acabó, sin embargo, convertido póstumamente en un escritor *fuerte* (empleando, en este caso, la terminología de Bloom).

Si el juego de fuerzas descrito por Bloom y Bourdieu permite explicar de modo sugestivo, respectivamente, el mecanismo psicológico y el mecanismo social que rigen el posicionamiento de todo escritor frente a la literatura canonizada y frente a los autores dominantes, resulta más discutible el matiz de violencia implícita que se deduce de sus teorías. Ambos críticos contemplan el campo literario como un terreno de luchas de poder, donde el creador ansía superar a sus precursores desde un punto de vista puramente artístico (Bloom) o bien ambiciona el prestigio y la influencia social (Bourdieu), posturas que por supuesto no se excluyen entre sí. Estos dos objetivos —los

¹⁴⁸ Cito la traducción de Jorge Luis Borges (en Borges, 1938a: 10-11).

logros literarios y la acogida en los medios culturales— pueden perseguirse asimismo desde una admiración exenta de rivalidad y desde una legítima aspiración al éxito no necesariamente competitiva.

Ciertamente, cada autor observa con detenimiento aquello que más le interesa de la literatura precedente y absorbe dentro de su propia creación los aspectos que le sirven a sus propósitos estéticos particulares. Pero este proceso no ha de venir forzosamente acompañado de una voluntad de *matar al padre*, aunque en ocasiones se perciban manipulaciones conscientes e irónicas de los antecedentes, que subrayan no solo el mensaje que el escritor desea comunicar o la estética que lo sustenta, sino también la imagen que de sí mismo quiere proyectar. En este sentido, abrió nuevos caminos Jorge Luis Borges, cuya estela siguen todavía en España, también en lo que respecta a Kafka, autores como Enrique Vila-Matas, Manuel Vilas o Juan Francisco Ferré, dentro de una tendencia más amplia descrita del siguiente modo por Bourdieu:

En el campo artístico o literario llegado a la fase actual de su historia, todos los actos, todos los gestos, todas las manifestaciones son [...] «guiños en el interior de un ambiente»: esos guiños, referencias silenciosas y ocultas a otros artistas, presentes o pasados, afirman en y a través de los mecanismos de la distinción una complicidad que excluye al profano, siempre condenado a pasar por alto lo esencial, es decir precisamente las interrelaciones y las interacciones de las que la obra no es más que la huella silenciosa. Nunca la propia estructura del campo ha estado tan presente en cada acto de producción. (Bourdieu, 2002: 242).

Las alusiones y los guiños, ocultos o explícitos, son uno de los modos de introducción de un escritor dentro de una obra ajena, en un nivel superficial de repercusión que puede, sin embargo, manifestar mayores implicaciones y apuntar a asimilaciones más profundas. Con todo, resulta más interesante observar la inclusión de las enseñanzas tomadas del precursor en el tejido mismo de una creación posterior. Para ello, se hace necesario plantearse cuestiones como las siguientes: «¿qué se ha mantenido y qué se ha desechado, y por qué?, ¿cómo se asimila e integra el material y con qué fines?» (Remak, 1998: 90). De esta manera, no solo se contribuye a la historia de la literatura, sino también a la comprensión del proceso creativo y de su resultado.

Este tipo de análisis no deja de presentar grandes dificultades, como reflexionaba el comparatista Claudio Guillén:

La presencia del *Quijote* en *Tom Jones* de Fielding es incontrovertible, quiero decir, claramente visible, pero no por ello más significativa que la de Poe —teórica, más que verbal— en el simbolismo francés, que el prestigio de Rousseau durante la época romántica, o que el de Juan Ramón Jiménez entre los poetas hispánicos posteriores a él. [...] Ténganse en cuenta también la necesaria distinción entre las influencias, intensas e individuales, y las *convenciones*, extensas y generales, que son marcos comunes, técnicas, usos, aire colectivo que los escritores de cierta época respiran. Las convenciones pertenecen al sistema literario de un momento histórico. ¿Era preciso que un poeta renacentista leyera a Petrarca para escribir sonetos petrarquistas? ¿Cuántos petrarquizaban sin saberlo? (Guillén, 2005: 82-83).

El espíritu de una época genera concomitancias que no siempre se deben a la repercusión directa de una obra sobre otra. Al reto de distinguir esa atmósfera común de una auténtica recepción productiva se enfrentan la literatura comparada en general y, dentro de ella, los estudios que han tratado de desentrañar el legado de Kafka en la literatura universal. Un legado que, más allá de asunciones concretas, abrió nuevas direcciones que impregnan tanto el hecho literario como nuestro modo de ver el mundo. Pues, indirectamente, todos somos, de alguna manera, herederos de Kafka.

Paradójicamente, no es necesario que un autor haya leído a Kafka para escribir narraciones kafkianas. Las semejanzas entre ambos universos literarios pueden proceder de un clima espiritual históricamente compartido, de la mediación de otros escritores —hayan sido estos, a su vez, seguidores de Kafka o no— o, sencillamente, de una pura coincidencia. Los pacientes pergeñadores de nóminas de descendientes kafkianos en distintos ámbitos lingüísticos suelen mostrarse conscientes de una cierta inevitable arbitrariedad de sus elecciones, así como de la dificultad de discernir entre el espíritu de una época que conectó con Kafka y las huellas directas que su literatura fue dejando a su paso (*vid.* Goth, 1956: 11; Nagel, 1983: 362).

Figuras de la relevancia de Kafka transformaron hasta tal punto la concepción de lo literario que su impacto trasciende los casos aislados. Resulta complejo identificar sus efectos concretos sobre la obra de autores determinados, siendo que las vías abiertas por lo kafkiano abarcan el desarrollo de la literatura contemporánea universal. «Nadie que haya escrito en Europa después de él puede negar su influencia» —sentencia el escritor Gustavo Martín Garzo (en Sánchez Zapatero, 2016b: 39). Y es que Kafka ocupa un lugar fundamental en el proceso de destrucción de los elementos de la narrativa tradicional que experimentó la literatura universal en el siglo xx.

Santos Sanz Villanueva destacaba su importancia en la desmitificación del héroe decimonónico:

[...] el personaje-héroe corresponde a una situación social en que el individuo lo era todo y está enraizado en el sistema económico librecambista. Lo que ha sucedido en el capitalismo industrial es que el hombre se ha *cosificado* —empleando el término de Marx popularizado por Lukács— y su existencia individual ya no tiene demasiada importancia. En España esto resulta un tanto problemático y no adquiere los caracteres dramáticos que en Francia, por ejemplo.

Kafka se había adelantado en un cuarto de siglo a las corrientes de posguerra [...] y el protagonista de *El castillo* ha perdido todo, no tiene nada, y por nombre tan solo una K. (Sanz Villanueva, 1972: 216-217).

El ataque contra el héroe tradicional produjo en España, según Sanz Villanueva, dos tipos de protagonistas: el héroe colectivo y el héroe abandonado. Es este último, arrojado a la sociedad sin posibilidad de acción social, sin más historia ni atributos que el argumento del que es soporte, el que resulta afín a las criaturas de Kafka, lo cual no implica necesariamente que su origen sea directamente kafkiano.

La tendencia a la indefinición en la caracterización psicológica, biográfica y física de los personajes kafkianos se extiende a las circunstancias espacio-temporales y contextuales en las que se desarrolla la acción, lo cual invita a la generalización y la abstracción de los contenidos. Este fuerte grado de indeterminación permite percibir los argumentos ideados por Kafka como expresión arquetípica de la situación del individuo en el mundo moderno. Su gran aportación fue la creación de una estética personalísima que conecta con lo ancestral para mitificar la época presente, convirtiendo en mitos los fantasmas y retos del habitante alienado de la modernidad.

Esta estética —en cuya descripción nos detuvimos en la primera parte de esta investigación— se identifica con el simbolismo moderno, entendido de manera amplia y abarcadora como la estética que da expresión al ser humano en la modernidad e invita a buscar un sentido que no se alcanza de un modo unívoco. La estética kafkiana es una estética *del umbral* o *del devenir no consumado* o fracasado: demoras y escollos diversos impiden avanzar y alcanzar cualquier objetivo; jerarquías interminables imposibilitan el acceso al poder o al conocimiento; personajes y lectores permanecen siempre, pese a su obstinación, ante un umbral que no se llega a franquear, ante un más allá que nunca

se logra vislumbrar. De ahí su potencia enigmática y su plurisignificación si se acomete una traducción simbólica a la manera tradicional.

En la obra de Kafka adoptan el carácter de arquetipos universales las figuras del hombre inútil y del monstruo humano o humanizado, así como toda una serie de motivos: la búsqueda que no alcanza su objeto, el viaje que no llega a su destino, la vana espera; el sometimiento a una justicia inexplicable; la organización del mundo a través de una burocracia laberíntica y jerárquica, que impide ver el rostro del poder y comprender sus designios... Todos estos temas derivan en ciertas sensaciones con las que el lector puede sentirse identificado, como la angustia, la soledad y la deshumanización, pero también la hilaridad que produce el ser humano en toda la ridiculez de su desamparo.

Los escritores que comprenden el alcance de esta estética y la saben integrar en su propia cosmovisión y en un universo literario personal son aquellos que toman el testigo de Kafka, más allá de quienes tratan de remedar un recurso aislado o un argumento. Resulta evidente que el análisis de la imitación de Kafka por parte de sus epígonos apenas presenta un interés secundario, frente a la atención que merece la asimilación de Kafka por parte de autores más independientes y significativos. Así lo han señalado, entre otros estudiosos, Ludwig Dietz (1990: 155) y Maja Goth (1956: 255). En su temprana investigación sobre la recepción de la obra de Kafka en Francia, Goth se centró en aquellos escritores de personalidad propia que habían declarado su filiación con Kafka o cuya proximidad a la literatura kafkiana parecía indudable. Esta se manifestó en cada uno de ellos de forma diferente: a los surrealistas les impresionaba sobre todo el *supernaturalismo* de Kafka, Michaux identificó en él los tormentos que marcaron y resquebrajaron su vida, Blanchot encontró en su literatura una afinidad espiritual, Bataille y Beckett se emparentaron con él por su relación dramática con Dios, Camus fue sensible a la fuerza cósmica que anima su concepción del absurdo, Sartre lo percibió como un intermediario entre el pensamiento francés y la filosofía alemana procedente de Kierkegaard... Según Goth, la subjetividad de estas interpretaciones ha marcado la decisiva aportación espiritual de la obra de Kafka en Francia: dado que el pensamiento kafkiano no es racional ni sistemático, sino mítico, no se deja reducir a un solo

significado; por lo tanto, su verdad es subjetiva y el conocimiento que podemos tener de ella no puede ser sino subjetivo.

Otra estudiosa del caso francés, Marthe Robert (1961: 252 y ss.), reivindicaba a comienzos de la década del sesenta la aplicación de un método riguroso, en la línea de la literatura comparada, para analizar cada caso concreto. Se evitaría así la utilización de Kafka como un comodín, al considerarlo maestro oculto de todo aquello que en literatura pudiese resultar insólito. Esta simplificación, que se venía practicando desde hacía dos decenios, tenía su origen en las lecturas abstractas de la obra de Kafka, que lo convertían en un patrón aplicable a infinidad de obras. Todavía hoy se incurre en aquello que denunciaba Robert hace más de medio siglo: con frecuencia, la presencia de una cierta atmósfera o el empleo de un tema vago, como la angustia, bastan para provocar el establecimiento de un vínculo cómodo en apariencia, pero que en la práctica complica el análisis del texto que —con excesiva ligereza— se decide emparentar con Kafka.

También Peter Beicken (1974: 80-81) subrayaba estos problemas al referirse a la tendencia al comparatismo que empezó a desarrollar la crítica kafkiana a finales de los años cuarenta. Junto a intentos legítimos de investigar auténticos parentescos, relacionando la obra de Kafka con la de aquellos autores cuyo contacto con él quedaba documentado (como Dickens o Kleist), la moda comparatista dio alas al establecimiento de lazos menos claros, basados no tanto en comparaciones literarias serias como en coincidencias generales referidas al contenido y a la cosmovisión. Beatrice Sandberg (1979: 759-760) advirtió asimismo del riesgo de aplicar claves asociativas superficiales y acríticas, que conducían a atribuir al influjo kafkiano la presencia de ciertos motivos, temas o atmósferas igualmente achacables, por ejemplo, a Kierkegaard (el miedo, la soledad) o a Dostoievski (la culpa). Frente a estos desvíos, Sandberg proponía emprender análisis integrales sustentados teóricamente en la estética de la recepción.

Como afirmaban René Marill Albérès y Pierre de Boisdeffre en la década del sesenta, «es difícil achacar a la “influencia” de Kafka todos los temas kafkianos que se han impuesto entre 1924 y nuestros días. [...] Para nosotros, contemporáneos (en el tiempo) de los contemporáneos (en el espíritu) de Kafka, es imposible delimitar su “influencia”, que será tema de una tesis en el año 2000» (1964: 134-137). Con todo, Albérès y Boisdeffre se atrevieron a distinguir tres tipos de escritores según su manera

de integrar los temas kafkianos dentro de su obra: quienes los transformaban en procedimientos, dando lugar a imitaciones artificiales de su narrativa; quienes se dejaron influir por ellos sin pretenderlo, y quienes, sin copiarlos, compartieron con Kafka una misma soledad, desamparo y sensibilidad literaria.

Dietrich Krusche (1979: 653 y ss.) diferenció otros tres modos de aprehensión de lo kafkiano, basados ya no en la actitud del sucesor, sino en los distintos elementos procedentes de Kafka asimilados en la nueva creación: los motivos y aspectos temáticos, la técnica narrativa y la formación problemática de una subjetividad extremada. Según admite el propio Krusche, este último rasgo caracteriza la literatura del siglo xx en su conjunto, por lo que resulta irrelevante para confirmar la filiación kafkiana. Por otra parte, las técnicas narrativas aparecen reducidas a una de ellas: la adopción de la perspectiva del personaje como centro del mundo narrado. Diversifica más Krusche la huella de Kafka en el ámbito del contenido, que subdivide en esquemas argumentales (como el complejo culpa-juicio-castigo), constelaciones de personajes (el conflicto padre-hijo), motivos kafkianos (por ejemplo, la situación del personaje como extranjero, marginado, expulsado) y la tendencia a la interpretación de una anodina realidad cotidiana en un mundo inquietante y amenazador, identificable con lo irracional, lo grotesco y lo paradójico.

Clasificaciones de este tipo suelen resultar insatisfactorias y ofrecen un interés limitado. El presente bloque, dedicado a la recepción productiva de Kafka en España, persigue, por ello, otras metas. Trataremos de confirmar la tesis de que cada apropiación literaria lleva implícita una de las concepciones teóricas de lo kafkiano que se han desarrollado a lo largo de la historia de su recepción internacional. Como ha quedado analizado, estas lecturas encontraron eco en distintos medios periodísticos y ensayísticos españoles. Algunas de ellas suponían la consideración de la literatura kafkiana como portadora de un determinado mensaje, atendiendo fundamentalmente al contenido. Se trata, por un lado, de las perspectivas religiosas, metafísicas o existenciales y, por otro, de las interpretaciones sociopolíticas. Una segunda vertiente asume la obra kafkiana como revelación de las vivencias y la psique de su autor, dando lugar a exégesis relacionadas con lo biográfico y lo psicológico, con un enfoque frecuentemente psicoanalítico. Por último, se han desarrollado aproximaciones a los

escritos kafkianos entendidos como preeminentemente literarios, como expresión de una línea formalmente renovadora, vanguardista o experimental, vinculada con una estética antirrealista, alucinatoria e incluso fantástica.

Partiendo críticamente de la contada bibliografía preexistente dedicada a este tema —fundamentalmente, García Jiménez (1987), Fernández Huéscar (1990) y Calvo Carilla (2005a)—, no es mi objetivo trazar una nueva nómina de herederos españoles de Kafka, sino extraer conclusiones en torno a la manifestación de las diversas concepciones sobre lo kafkiano dentro de la literatura española. ¿Qué tendencias aproximativas cobraron forma literaria en cada momento? ¿Qué grupo literario priorizó cada una de ellas? ¿Desde qué presupuestos estético-teóricos se asumieron? Con el propósito de responder a estas cuestiones surgen las páginas que siguen. En ellas, exploraremos las líneas maestras de la recepción productiva de Kafka en España, con la intención de identificar y valorar diacrónicamente los contextos estéticos en los que se adoptó la obra kafkiana.

Como en tantas otras culturas, también en la española ha habido —sobre todo a partir de los años cincuenta y sesenta— escritores osados dispuestos a adentrarse creativamente en un legado tan problemático y fascinante como el kafkiano. Si es tarea ardua la de lanzarse a escribir después de haberlo hecho grandes genios de la literatura universal, Kafka ha sido causa frecuente —e incluso preponderante— de la *ansiedad de la influencia* de la que hablara Harold Bloom. Según Roman Halfmann (2008: 74-79), Kafka dio lugar a la recepción más problemática de la segunda mitad del siglo xx, pues provocó en autores como Peter Handke y Philip Roth una lucha interna entre la admiración y la búsqueda de la afirmación del propio espacio y de una voz literaria singular. Sin embargo, a juicio de Halfmann, los escritores del nuevo siglo —como es el caso del japonés Haruki Murakami— ya no sentirían a Kafka como un problema, pues no se enfrentan tanto a su enigma como al lugar común en que se ha convertido, fagocitado por la corriente cultural dominante, aprendido en las escuelas y convertido en patrimonio común y en cliché.

Con todo, en pleno siglo xxi continúa vigente la imposibilidad de escribir de la misma manera después de haber atravesado el universo literario de Kafka. «Es imposible leer a Kafka y salir indemne», afirmaba no hace tanto el narrador Lorenzo Silva (en

Sánchez Zapatero, 2016b: 43). Y en el último decenio de la centuria pasada, Nuria Amat novelaba en *Todos somos Kafka* la ansiedad que provoca el autor en escritores posteriores, adoptando para ello en el siguiente pasaje la característica negación kafkiana de contrarios:

Es como si después de Kafka hubiera que enterrar para siempre todos los libros existentes y posibles y ya no hubiera lugar para más libros ni para más hijos. Su literatura nos convierte en desheredados de la literatura. Me deshereda, para empezar, de toda posibilidad de ser feliz escribiendo libros o de ser desgraciada escribiendo libros o hasta de no ser nada escribiendo libros. (Amat, 1993: 40).

Retrocediendo a la época comprendida entre el origen y la generalización de la recepción española de Kafka, que abarca desde la década del veinte hasta la del sesenta, aspiramos, a continuación, a ofrecer una revisión de las lecturas productivas que el escritor suscitó en la literatura española durante ese largo periodo de iniciación y asentamiento de su asimilación. Y ello no a modo de una mera sucesión de nombres y títulos —limitación recurrente de algunos trabajos preexistentes—, sino considerando cada momento histórico-cultural y los presupuestos estéticos y conceptuales desde los que se ha absorbido lo kafkiano. A lo largo de este recorrido, saldrán a nuestro encuentro algunos autores cuya atención creativa a Kafka fue tan explícita y continuada que han merecido un mayor detenimiento en el análisis de su obra. Es el caso Fernando Arrabal, Carlos Edmundo de Ory, Carlos Muñiz y Manuel Derqui.

A este panorama histórico-crítico seguirán, para cerrar la investigación y como ejemplos paradigmáticos, dos análisis comparados pormenorizados del conjunto de la literatura kafkiana con la obra completa de sendos escritores españoles. Estos no han sido escogidos por exhibir rasgos claramente identificables como kafkianos —síntoma frecuente de una asunción epigonal del precursor—, sino como muestra de la apropiación, adaptación e inserción de determinados aspectos observados en la literatura kafkiana dentro de un universo creativo con personalidad propia. En un caso, desde el exilio hispanoamericano y en otro, desde la permanencia en territorio español, cada uno de ellos ilustra una concepción particular de lo kafkiano —no necesariamente unívoca ni permanente— manifestada tanto en su creación literaria como en su producción ensayística. Se trata de Francisco Ayala y de Carmen Martín Gaité.

3. 2. LECTURAS PRODUCTIVAS DE KAFKA EN ESPAÑA (1925-1965)

Las primeras conexiones literarias con Kafka

En contraste con la precocidad de la recepción editorial y crítica de Kafka en España, su asimilación literaria resultó tardía. Siendo el mundo hispánico uno de los ámbitos culturales no germánicos donde se percibió la importancia del autor en un momento más temprano, por medio de la publicación de *La metamorfosis* en la *Revista de Occidente* en 1925, esa «detección casi milagrosa» —en palabras de Juan Fló— no vino acompañada de una auténtica repercusión literaria hasta una época muy posterior:

Es notable que ni siquiera de modo retardado el «efecto K» se hiciera sentir en España, donde ocurrió, aparentemente, el más precoz reconocimiento de ese escritor. Salvo Borges, no hay ningún autor de nuestra lengua que, en la década de los años treinta, acuse el «efecto Kafka» de alguna manera, aunque sea bajo la forma de una revelación acerca de las posibilidades de la escritura. (Fló, 2013: 222).

Cierto es que algunas narraciones españolas de los años veinte y treinta se han relacionado de algún modo con Kafka, pero poco tienen que ver con su universo. Es el caso de *El incongruente* (1922) de Ramón Gómez de la Serna, que, según Eva Fernández, «se anticipa levemente a Kafka» (1990: 426). Los aspectos comunes que llevaron a Eugenio de Nora a afirmar que la novela se encuentra «no lejos del mundo de Kafka» (1962a: 110) —el absurdo, la conciencia de la ausencia de sentido— no justifican una comparación cronológicamente difícilmente sostenible. A ella contribuyó, probablemente, que el propio autor reivindicase en la reedición de Taurus la relevancia de la obra diciendo: «Y conste que entonces no había Kafka ni Kafkismo» (1957: 9). Otros críticos han asumido un cierto parentesco, con matices, entre la novela ramoniana y la literatura kafkiana. Así, José Domingo afirmaba que Gómez de la Serna se situaba con *El incongruente* «a un paso de Kafka o de la literatura del absurdo, pero le falta el deseo

de profundizar, lo que reduce su obra a una visión cómica de un problema radical en la literatura moderna» (1973a: 114). También Antonio del Rey Briones percibía en la narración un aire kafkiano, sin ignorar llamativas divergencias con respecto a Kafka, que acercarían *El incongruente* a la órbita del surrealismo:

Capta admirablemente la obra el espíritu del momento: la derrota de la razón, el desconcierto latente, las oscuras amenazas que acechan tras la fachada rutilante de una época feliz, por lo que su parentesco —en modo alguno dependencia— con el mundo kafkiano es innegable. Con alguna significativa diferencia: en Kafka, el absurdo está narrado con una coherencia y una lógica implacables; en Ramón, la incongruencia va implícita en la misma forma desarticulada y caótica de la narración. (Rey, 1998: 245).

Similar es el caso de *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), libro de corte vanguardista de Ernesto Giménez Caballero, en tanto en cuanto el propio autor invoca a Kafka desde su interior. Presentaba su obra como una caída a las profundidades del abismo, donde imaginaba toparse con otros *inspectores de alcantarillas*, entre ellos, Kafka, en una mención llamativamente temprana: «En la zona abisal tropecé amigos que buscaban sus naufragios como yo los míos, con andaduras fantasmales de medusas de plomo (Joyce, Eluard, Ernst, Unamuno, Ray, Gracián, Kafka, Joan Miró)» (1975: 27).¹⁴⁹ Más allá de estos contactos fugaces —«Nos tocamos con roces de caucho, sin detenernos unos en otros»—, la obra revelaba ante todo, según confesó su autor y resulta claramente perceptible en sus páginas, «un influjo freudiano muy de moda en 1927» (Giménez, 1980).

A partir de la declaración de intenciones de Giménez Caballero, el libro fue considerado como inaugural en la historia literaria española del «cuento surrealista, kafkiano y freudiano» (1977: 91) por María Sferrazza, si bien los aspectos que esta investigadora señala como comunes a Kafka son discutibles. Así ocurre con el abandono de la narración tradicional por medio del monólogo interior, más característico de otros grandes renovadores de la narrativa. En cuanto a la concepción del mundo visible como proyección de una visión trascendente que no se puede alcanzar, apuntada por Sferrazza, podría aplicarse, en todo caso, a la imposibilidad de la mula de uno de los relatos contenidos en el volumen —«El redentor mal parido»— de alcanzar la ciudad:

¹⁴⁹ Todas las citas de *Yo, inspector de alcantarillas* proceden de Giménez (1975).

«Ya se olía la capital y, sin embargo... Y, sin embargo, tuvo la sensación de que no la alcanzaba, de que no podía ser» (p. 34). Es precisamente este último texto, junto con «Esa vaca y yo» —también de tema animal, combinado con el hastío del protagonista por el mundo de la oficina—, aquel que presenta una atmósfera kafkiana según Salvador García Jiménez (1987: 300-301), siguiendo la sugerencia de Ignacio Soldevila. García Jiménez relacionaba «El redentor mal parido» con «Josefina, la cantante o El pueblo de los ratones» de Kafka, por el papel de guía de otros animales que ejerce la mula protagonista. Sin embargo, en mi opinión, poco hay de kafkiano en esas páginas. Resultan también anecdóticas ciertas promiscuidades entre el mundo humano y el zoológico, como la zoofilia de «Esa vaca y yo», la «hija-molusco» (p. 143) del cuento «Aventura con hermafrodita» o la autoconcepción animal del narrador en el texto inicial «Yo»: «Hasta tal momento yo no había sabido salir por las puertas de mi ánimo, pasearme en mi torno, contemplar mi aparencialidad, y tornar —todo alborozo y confianza— (molusco a su caparazón) a mi yo cotidiano y hermético» (p. 24). Pese a la vaguedad de todas estas afinidades, *Yo, inspector de alcantarillas* presenta el mérito de incluir la primera referencia a Kafka dentro de una obra literaria publicada en España.

También se ha vinculado con Kafka, por la despersonalización del héroe con su nombre reducido a una inicial, el libro *Cómo se hace una novela* (1927) de Miguel de Unamuno (Amorós, 1966: 213; García Jiménez, 1987: 300), que Eva Fernández presentaba en su investigación doctoral como «un olvidado autor “prekafkiano”» (1990: 428-431). Con todo, las coincidencias entre ambos se deben más a un espíritu de época y a la común lectura de Kierkegaard que a una lectura cronológicamente muy improbable y resultan, en su mayoría, discutibles, por tratarse de temas muy generales y de antigua estirpe: la inquietud por un mundo en crisis, la religión, la vida, la muerte, el fratricidio o la proyección de la propia interioridad del escritor.

Por último, pocos meses antes del alzamiento que desembocó en la Guerra Civil, un reseñista del diario *El Sol* encontraba cierta semejanza entre *La metamorfosis* y *El hombre que no tuvo ángel de la guarda*, novela del turolense Antonio Cano publicada el mismo año:

Durante toda la lectura de *El hombre que no tuvo ángel de la guarda* bordonea insistente el recuerdo de *La metamorfosis*, de Franz Kafka, aunque no pueda tenderse un paralelismo muy estricto entre las vicisitudes —vida y muerte— de Gregorio Samsa,

trasformado en insecto monstruoso, y el giboso Perfecto, ovillado en el rincón de la inmundicia bajo el vapuleo de la escoba fraternal.

El ritmo en la obra de Kafka es más detenido y minucioso. La ironía, menos mordaz; por acaso, más soterrada. (J. S., 1936: 2).

En conclusión, durante los años veinte y treinta la presencia de Kafka como estímulo literario en España fue tan limitada que puede considerarse como prácticamente nula. Los vínculos que se apuntan, que resultan discutibles, se enmarcarían principalmente en una concepción vanguardista de lo kafkiano. Habría que esperar a la posguerra para descubrir nuevas conexiones. Antes de entrar en ellas, indagaremos el papel de Kafka en la literatura española producida en el exilio.

Lecturas kafkianas desde el exilio

Paralelamente a lo que sucedía en España, la recepción productiva de Kafka se desarrollaba, asimismo, desde varios puntos del exilio. A juicio de Oscar Caeiro (1979: 715), más allá de las fronteras nacionales se percibe con mayor intensidad el efecto de Kafka sobre la literatura española, por parte de figuras como Ramón José Sender o Fernando Arrabal. Lo cual no es de extrañar, teniendo en cuenta que la presencia en el extranjero permitía acceder por vías menos tortuosas a las corrientes culturales internacionales.

Entre las obras surgidas fuera de España que la crítica ha asociado con Kafka, se encuentra «La peña y el pájaro», relato ya mencionado del escritor gallego Rafael Dieste, que pasó la mayor parte de su exilio en Argentina. La narración se incluyó en el volumen *Historia e invenciones de Félix Muriel*, publicado en Buenos Aires por la editorial galleguista Nova en 1943. Años después, Eugenio de Nora lo calificaría de «verdadero drama kafkiano forrado, acaso inconscientemente, de teología católica» (1962a: 210). Esta línea fue asumida por Ángel Valbuena en su *Historia de la literatura española*: «A “La peña y el pájaro” se le ha llamado cuento “a lo Kafka”, lleno, como algún tema de su teatro, de resonancias religiosas, de una especie de heterodoxia poética» (1968: 875). De Valbuena partió Eva Fernández Huéscar (1990: 470-472) para establecer un discutible paralelo entre la narración de Dieste y la novela de Kafka *América*, el cual queda reducido a aspectos tan genéricos como una prosa transparente o la conjugación del interés y la sorpresa. Otro elemento común señalado por Fernández Huéscar, la experiencia americana vivida por los dos jóvenes protagonistas —Karl Rossmann y Anselmo—, apenas es mencionado como punto de partida en el relato español. Ni su onirismo vagamente surrealista ni la angustia metafísica del personaje central —en relación con el reto del autoconocimiento, la pérdida de la memoria y la culpa— justifican, a mi juicio, la filiación kafkiana de un texto caracterizado por su lirismo, ubicado en el ámbito natural y rural y plagado de resonancias míticas, folclóricas y cervantinas. En todo caso, podría emparentar a Anselmo con K. su persistente búsqueda de una revelación desconocida, pues persigue recuperar un momento que ha olvidado y que le ha conducido a su desencanto existencial: «hubo una prueba y no sé cuál es.

Hubo un instante de prueba y no sé cuál es. Y acaso no pueda repetirse» (Dieste, 1985: 213).

De aquella misma época es la novela *El refugiado Centauro Flores* (Minerva, México, 1944), firmada por Antonio Robles, escritor humorista e infantil madrileño exiliado en México. Presentaba, en esta ocasión, la biografía maravillosa de un hombre-bestia, trenzada con aspectos de la actualidad histórico-política prebélica, bélica y del exilio. Eugenio de Nora (1962a: 263) calificó de *kafkianas* las alucinaciones que tienen lugar en la ciudad de los fantasmas de la novela de Robles.

De mayor alcance son los vínculos establecidos entre Kafka y el relato de Francisco Ayala «El Hechizado», publicado de forma exenta en 1944 y recogido dentro del volumen *Los usurpadores* un lustro más tarde, libros ambos publicados en Buenos Aires por editoriales de origen español (Emecé y Sudamericana, respectivamente). Fue Borges (1944) quien conectó desde la revista *Sur* el recurso kafkiano de la postergación infinita con los interminables laberintos recorridos por el Indio González Lobo hasta lograr presentarse ante el rey Carlos II, asociación retomada posteriormente por la crítica en diversas ocasiones a lo largo de las décadas (Carpeaux, 1949: 287; Amorós, 1969: 49; Amo, 1982: 61; Mermall, 1984: 70, 79; García Jiménez, 1987: 304-305; López Calahorro, 2009: 161). Y es precisamente el Kafka borgiano, como sustento estructural de una fina reflexión ayaliana sobre el poder, el que emerge en «El Hechizado». Francisco Ayala, que participó activamente en distintos focos relevantes de la difusión de Kafka en lengua castellana, tanto en España como en el exilio, nos servirá, en un capítulo específico, como uno de los modelos de aprehensión de lo kafkiano desde la literatura española. Allí se ofrecerá una revisión de su trayectoria en relación con la recepción de Kafka, así como una lectura comparada concienzuda de las narrativas de ambos autores.

La crítica —tanto desde América como desde España— relacionó también con Kafka los *Seis relatos y uno más* (1954) de Segundo Serrano Poncela. Recordemos que Serrano Poncela se había referido puntualmente a Kafka desde varios ensayos, destacándolo entre los narradores internacionales y situándolo en un marco

existencialista.¹⁵⁰ En la revista *La Torre* de Puerto Rico —fundada precisamente por Ayala— señalaba Ángel Luis Morales el influjo «del Kafka de los relatos breves» (1958: 201) sobre los *Seis relatos y uno más*. Y en su libro *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, publicado en Madrid por la editorial Guadarrama, José Ramón Marra-López reconocía una «cierta influencia kafkiana» en la «seria ironía» de la narración «El centinela»:

En «El centinela» asistimos en África a un consejo de guerra sumarísimo contra un soldado que abandonó la guardia para holgar con una prostituta, hecho que acarrea la muerte de varios compañeros por unas guerrillas moras. Condenado a la última pena, es fusilado inmediatamente. El defensor, sin embargo, apela a la jurisdicción superior. Al cabo del tiempo, cuando ya nadie se acuerda del hecho y se han sucedido varios reemplazos, llega de Madrid una orden reclamando al reo para el nuevo juicio. Y después de diversas peripecias, comparece ante el Tribunal Supremo otro soldado que se hallaba en ese momento en el calabozo, acusado de leve falta. Una cierta influencia kafkiana, despojada de problemática teológica, existe en la seria ironía de la narración. Ironía que es de fondo más que de forma, ya que la realidad está presentada objetivamente y como narrando algo que es normal, sin deformaciones ni dislocaciones de lenguaje. La ironía surge por el contraste entre lo narrado y la realidad que existe como arquetipo en la mente del lector (por ejemplo, el hecho de que el defensor apele, a pesar de la muerte del acusado; o que se mande a otro, como si fuera un sobrero, igual que en una corrida de toros). (Marra-López, 1963: 423).

Resulta curioso el hecho de que el crítico subraye como elemento común entre Kafka y Serrano Poncela un procedimiento netamente literario, pese a presuponer una concepción religiosa de Kafka, pues siente la necesidad de precisar que la influencia kafkiana aparece «despojada de problemática teológica». Por otra parte, es reseñable el tema claramente kafkiano que vertebra el argumento de «El centinela»: la lógica ilógica de la burocracia y de la justicia.

A mediados de los años cincuenta vio la luz otro libro de relatos de presencia kafkiana, redactado esta vez en lengua catalana desde su exilio mexicano por Pere Calders: *Cròniques de la veritat oculta*, acreedor del Premio Víctor Català en 1954 y publicado en Barcelona en 1955. En sus notas fantásticas percibe Eva Fernández (1990: 449-451) algunas imágenes kafkianas. El cuento «La ratlla y el desig» está protagonizado, como *El castillo*, por un agrimensor: «Los dos están contratados con el

¹⁵⁰ En «El existencialismo en la novela del siglo xx» (*Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 1947), «El Dasein heideggeriano en la generación del 98» (*Sur*, 1950) y «La novela española contemporánea» (*La Torre*, 1953).

fin de “medir” unos terrenos que en realidad son inabarcables pues están sujetos a numerosos cambios. La experiencia tan “kafkiana” de andar sin rumbo fijo, subir, bajar, perderse y tener que retroceder lo ya andado configuran este relato de Calders» (Fernández Huéscar, 1990: 450). También destaca Fernández el texto «Un crim», con su tono tragicómico y su tribunal. Con una mayor tendencia que Kafka al efecto ingenioso, Calders coincidiría con él, según Feliu Formosa, «en ver lo insólito de la realidad, contribuyendo así a juzgarla con mayor lucidez» (en Fernández Huéscar, 1990: 452).

Tras estas breves calas en las conexiones literarias con Kafka desde el exilio señaladas por la crítica, nos detendremos a continuación con algo más de detalle en otros dos casos de inspiración kafkiana desde fuera del territorio español durante el franquismo. Muestran, respectivamente, desde América y desde Europa, como confluencia involuntaria o como homenaje expreso, la recepción productiva de Kafka en géneros narrativos y teatrales. En un caso, la asimilación de lo kafkiano se produce desde una perspectiva cercana a lo existencial y, en el otro, desde un enfoque que aúna el vanguardismo formal con la crítica política. Nos referimos a Ramón José Sender y Fernando Arrabal.

RAMÓN J. SENDER

Varias han sido las narraciones de Ramón José Sender conectadas por la crítica, de un modo u otro, con Kafka, y ello pese a que el escritor negó este parentesco. Ante la sugerencia de una influencia kafkiana sobre *Las criaturas saturnianas* (1968), el escritor oscense se mostró tajante:

No. Yo no tengo influencias de ese autor genial a quien admiro. No tenemos nada en común. Lees, por ejemplo, la *Metamorfosis* y de veras es magnífico, pero a medida que avanzas te están dando ganas de tirar el libro. Como me pasó a mí con *El proceso* cuando llevaba sesenta o setenta páginas. Estaba leyendo acostado en una cama al lado de la ventana y arrojé el libro a la calle. Es verdad que luego bajé a buscarlo. Afortunadamente, era una calle de poco tránsito y lo encontré. Y, claro está, acabé de leerlo. Es magnífico y odioso al mismo tiempo. La vida tal como la presenta Kafka es la nada activa y burbujeante, pero no se puede concebir una nada activa. Allí donde hay alguna clase de acción hay algo... [...] Yo lo admiro mucho. Pero es intolerable porque rebasa lo literario por el lado de la negación absoluta. Es un nihilismo sin sangre. (Sender en Peñuelas, 1969: 133-134).

Una década antes, el burgalés Juan Antonio Ayala había insinuado ya ciertas semejanzas formales entre Sender y Kafka. Cuando el crítico se encontraba en México ejerciendo la docencia en la Universidad de Nueva León, reseñó para la revista universitaria *Armas y Letras*, que él mismo dirigía, *Los cinco libros de Ariadna* (1957), cuya técnica le hacía «recordar, a veces, a la empleada por Kafka o por Werfel» (Ayala, 1958: 97). Oscar Caeiro (1979: 715) recogió esta referencia y añadió otra novela senderiana, *La luna de los perros* (1962), a la nómina de obras españolas inspiradas por Kafka, por presentar un universo kafkiano, incomprensible y desesperado, en el que la ley de la causalidad queda interrumpida y el ser humano se ve obligado a convivir con su propia degradación.

Por su parte, Salvador García Jiménez (1987: 308-311) incluyó en su estudio *Franz Kafka y la literatura española* la narración «Las gallinas de Cervantes», en la que Sender relataba la historia del «engallinamiento o gallinificación» (Sender, 1967: 23) de la esposa de Cervantes, Catalina de Salazar. Esta novela breve daba título al volumen *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas*, publicado por primera vez por los Editores Mexicanos Unidos en 1967. Aunque esta fecha excede los límites cronológicos

de nuestro corpus de estudio, la idea rondaba la cabeza de Sender desde mucho antes, según declaró en conversación con Marcelino Peñuelas:

Para que veas cómo se le ocurre a uno el tema de una novela, hace mucho tiempo yo leí, me parece que en una biografía de Astrana Marín, que en el contrato de boda de Cervantes figuraba el número de gallinas que tenía su mujer en Esquivias. Como, claro, yo estoy, lo mismo que cualquier español, sobre todo un escritor, profundamente enamorado de Cervantes, recibí una impresión violenta y pensé en seguida en la miseria de esa clase media española medio hidalga que está en el nivel mental de las gallinas y que en aquellos tiempos debía ser peor todavía. Y se sentía uno tan ofendido, que desde entonces yo tenía la obsesión de las gallinas del contrato nupcial. Y siempre que releía algún capítulo del *Quijote*, o algo sobre su autor, me acordaba de esas condenadas gallinas de Esquivias. Durante la guerra yo estaba en Seseña, entre Valdemoro y Pinto, el famoso sitio folklórico de la duda, durante un ataque nuestro. Yo era jefe de estado mayor de una brigada y tomamos una avanzada en Seseña. Estuve allí metido en un agujero en el suelo durante doce o quince horas. Y había unas viñas por allí. Yo pensaba que aquellos eran los famosos majuelos de la mujer de Cervantes en Seseña. Y eso me hizo poner más empeño en la defensa de aquel lugar, que fue el único que mantuvimos después del ataque. [...] Entonces yo tenía que sacarme esa obsesión y escribí la novela corta *Las gallinas de Cervantes*, donde la mujer del novelista se convierte ella misma, poco a poco, en una gallina. Y crea un problema muy serio a Cervantes, quien consigue por fin salir de la casa disimulando y sin protestar [...]. A todo esto, ella, convertida en gallina, va perdiendo el uso del habla, solo usa palabras con sonido de gallina, cacarea; en lugar de acostarse se posa en la cabecera de la cama... (Sender en Peñuelas, 1969: 163-164).

Ante la sugerencia del entrevistador de que aquel argumento pareciese «cosa kafkiana o surrealista», Sender replicó: «Más surrealista. Y no hay nada trágico, absurdo, como en Kafka. Es más bien de tono humorístico» (Peñuelas, 1969: 165). En otra ocasión, con motivo de la publicación de su *Obra completa* por la editorial Destino, reiteraba el autor el parentesco de su narración con un concepto amplio de surrealismo:

Alguien tenía que escribir sobre las gallinas de la esposa de Cervantes y una de las modas de vanguardia (el surrealismo) me ha ofrecido a mí, tan enemigo de modas, la *manera*. [...] Me refería al surrealismo como a una escuela de vanguardia, pero la verdad es que ha existido siempre desde *El asno de oro* de Apuleyo hasta *El cocodrilo* de Dostoievski. La única añadidura de la escuela moderna es una ligera dimensión lírica que se produce con el desenfoque de los objetos reales o su deliberada distorsión.

Si esto último no llega a suceder del todo en *Las gallinas de Cervantes* es porque el incidente en sí mismo es demasiado sórdido y no da lugar a más. O porque mi resentimiento de lector entusiasta de Cervantes no me permite ofrecerle un alivio poético a la estupidez de aquella pobre señora que se llamaba doña Catalina de Salazar. (Sender, 1977: 317).

Sender vinculaba, de este modo, «Las gallinas de Cervantes» con otras narraciones de animales de la tradición literaria, mientras se distanciaba de *La transformación* kafkiana. Su tono, más «humorístico» que «trágico», parte de una intención satírico-burlesca hacia la figura de Catalina de Salazar, retratada como una mujer simple y cruel. La voz narrativa en tercera persona, que adoptaba en el texto de Kafka la perspectiva del personaje metamorfoseado, se focaliza en el relato de Sender en la figura de Cervantes, quien padece la transformación ya no en sus carnes, sino como sufrido testigo conyugal. La propia víctima del prodigio gallináceo parece no sentir como problemática su extraña circunstancia. Y si Gregor Samsa amanece con su metamorfosis consumada, la transformación de Catalina de Salazar es progresiva, si bien desde el principio conoce el lector que «se estaba volviendo gallina» (Sender, 1967: 7).

Pese a estas diferencias y por larga que sea la tradición de las animalizaciones, después de *La transformación* kafkiana las conversiones literarias de humanos en animales no pueden por menos que remitir a Kafka. Además, las metamorfosis de Gregor Samsa y de Catalina de Salazar tienen elementos en común, como su desarrollo en el ámbito secreto de lo doméstico y sus consiguientes consecuencias en el seno de la vida familiar, eso sí, de carácter más lúdico en el caso senderiano y con implicaciones de mayor trascendencia en la narración kafkiana, de donde, sin embargo, tampoco está ausente el humor. Por último, el ser transformado conserva en ambos casos el tamaño humano, convirtiéndose así no propiamente en un animal, sino en un engendro monstruoso.

De otro signo es la apropiación senderiana del «Kafka existencial y trascendente» (Calvo Carilla, 2005a: 79) en la figura de Federico Salla, protagonista de la novela *Proverbio de la muerte* (México, Quetzal, 1939) y de su reelaboración titulada *La esfera* (Buenos Aires, Siglo Veinte, 1947), dada por definitiva por su autor en 1969 (Madrid, Aguilar). A juicio de José Luis Calvo, tanto Salla como los protagonistas de *El rey y la reina* (1949) y *El lugar del hombre* (publicada en México en 1939 y titulada a partir de 1958 *El lugar de un hombre*) desplegarían la estatura «del héroe sin falsificaciones, tal como aparece, por ejemplo, en las novelas de Döblin o de Kafka» (2005: 67). La llamada de Sender a la liberación de la animalidad humana presente en estas narraciones se puede emparentar con la bestialidad expresionista y, concretamente, con la obra *The Hairy Ape*

(*El modo velludo*) (1922) del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill, que inspiró el personaje del Jebuseo en *La esfera* (vid. Calvo Carilla, 2005a: 65-67). Pero la visión senderiana de lo animal coincide en parte, también, con su tratamiento kafkiano, tal como quedó expresado en textos como *La transformación* o «Un informe para una academia», protagonizados, respectivamente, por un hombre convertido en insecto y por un simio absurdamente humanizado o civilizado. Las palabras empleadas por Calvo para describir la cosmovisión senderiana son aplicables al universo que puso en evidencia Kafka con sus animalizaciones: frente a la *naturaleza bestial* del individuo, la *persona* sería «la fosilización de la vida: una especie de uniforme impuesto por la sociedad que [...] ahoga al animal que todo ser humano lleva dentro» (2005a: 65).

Por otra parte, entre las secuencias visionarias expresionistas contenidas en *La esfera*, el proceso de cubierta que juzgará a Saila —descrito como una asamblea de «cadáveres» y de «máscaras»— tiene mucho de kafkiano (Calvo Carilla, 2005a: 69). Como lo tiene también la tendencia de Sender a cultivar una alegoría espacial y temporal que no requiere una traducción fija y clara, pues suplanta el análisis racional por la expresión de la respuesta emocional de la humanidad ante su destino en la modernidad.

La afinidad de Sender con un autor al que leyó y admiró, pero cuyo impacto en su propia obra negó, se manifiesta, pues, en distintos momentos y aspectos de su obra narrativa. Con todo, es difícil achacar a una producción receptiva consciente esas proximidades, consecuencia probable de la época que les tocó vivir. Un análisis comparado pormenorizado arrojará, sin duda, más luz sobre cuestiones que aquí aspiramos tan solo a apuntar.

FERNANDO ARRABAL

Distinto es el caso de Fernando Arrabal, autor que ha dado pie al establecimiento crítico de conexiones kafkianas, al incluir a Kafka entre sus referentes desde el comienzo de su carrera hasta la actualidad. Con motivo del estreno en Madrid de *Los hombres del triciclo*, declaró que sus escritores preferidos eran —en una serie un tanto epatante— Azorín, Joyce, Santa Teresa y Kafka, «porque son los que más me han sorprendido e

inquietado» (Arrabal, 1958: 51). En una carta fechada en 1962, en la que trataba de distanciarse del teatro de vanguardia, afirmaba: «Admiro a Beckett, como a Kafka, y a Breton, y a Tzara, mis maestros. Como ellos, quiero renovar constantemente los cimientos en que estamos instalados confortablemente: crear lo “inesperado”» (1965: 44). Se acercaba y alejaba así, simultáneamente, de esos parientes literarios cuya paradójica enseñanza era la de evitar los caminos ya transitados. Pero la conciencia de su propia originalidad no impide que Arrabal siga declarando, pasadas las décadas, su admiración por Kafka.¹⁵¹

Fue en el Madrid de comienzos de los cincuenta donde el joven Arrabal entró en contacto con la literatura de Kafka (Arrabal, 2010; Berenguer y Berenguer, 1979: 13-14), que se convirtió en uno de los nombres de su formación artística que espolearon su creación (Torres Monreal, 1997: 3). Significativamente, frecuentaba en aquella época a los escritores postistas, que también se interesaron por Kafka. En 1955 acudió becado a Francia, donde permaneció al caer enfermo de tuberculosis —experiencia vital común a Kafka— y acabó afincándose. El año siguiente escribió *Los dos verdugos* y *El laberinto*, cuyo parentesco kafkiano ha sido señalado por la crítica (*vid.* Garavito, 1971: 180; Berenguer, 1983: 109-121; Caeiro, 1979: 715).

El laberinto es, probablemente, la obra de Arrabal de mayor inspiración kafkiana, a raíz de su lectura de *América*, hasta el punto de haberla titulado inicialmente *Homenaje a Kafka*, según confesó al investigador de su obra Ángel Berenguer, a quien declaró: «Había leído *El castillo* y todo eso, y leo de pronto *América* y me maravilla. Hago *El laberinto* como un homenaje a Kafka, como un homenaje a *América*» (Arrabal en Berenguer, 1979: 61). *El laberinto* arrabaliano sitúa su acción en un parque-laberinto hecho de mantas colgadas, dentro de la propiedad de un hombre poderoso llamado Justino. En el claro del bosque de mantas que muestra el escenario se hallan, dentro de un sucio retrete y esposados entre sí por los tobillos, Bruno y Esteban. Bruno se encuentra muy débil y sediento, mientras Esteban se esfuerza por liberarse y reclamar justicia. Una vez que lima las esposas, Esteban trata de escapar por el laberinto, pero termina desembocando siempre en el lugar de origen. Allí aparece Micaela, la supuesta

¹⁵¹ Por ejemplo, en Arrabal (2010).

hija del dueño del lugar, que relata la historia del laberinto: la acumulación de mantas sucias, con el objeto de lavarlas todas juntas, llegó a tal cantidad que hubieron de ser tendidas en la gran extensión del patio, con la ayuda de obreros reclutados en la capital:

Pero desgraciadamente los obreros hacían huelga y ninguno de ellos quiso atender las demandas de mi padre. Entonces decidió prometerles un salario doble del normal, lo cual no les satisfizo por completo, no porque les pareciera poco el salario, sino porque temían la represión de sus compañeros. [...] Días después de que las mantas invadieran la escalera principal, dejándonos a mitad incomunicados, y de que amenazaran muy seriamente el segundo piso, mi padre apareció con un centenar de hombres que nunca hemos sabido de dónde los sacó. Lo que más nos extrañó es que todos vinieran encadenados. Mi padre nos explicó que como estábamos en tiempo de huelga era necesario tener bien sujetos a los obreros en el trabajo. (Arrabal, 1983: 229-230).¹⁵²

El reclutamiento de obreros, en un contexto bullente de reivindicaciones laborales, recuerda a la campaña de captación de participantes en el Teatro de Oklahoma al final de la novela que Kafka tituló *El desaparecido* y Max Brod, *América*. La conexión con esta campaña, que captó al protagonista Karl Rossman, fue expresamente sugerida por Arrabal mediante el exergo que encabeza *El laberinto* en algunas de sus versiones: «¡El gran teatro de Oklahoma os llama! ¡Solo os llamaré hoy, por primera y última vez!» (1983: 221). Se trata de un pasaje extraído de la parte final de la novela kafkiana, citado a partir de la edición francesa, que fue la que leyó Arrabal, según su propio testimonio (Arrabal en Berenguer, 1983: 111).

La tesis de Ángel Berenguer (1983) es que Arrabal comienza el argumento de *El laberinto* donde Kafka dejó el de *El desaparecido*: en la perspectiva de una nueva vida para el protagonista al introducirse en el universo enigmático del Teatro de Oklahoma. Frente a la visión esperanzada de Brod, recogida en el prólogo a la edición francesa que manejaba el dramaturgo, este aportaría su propia versión desengañada de un posible desenlace de la novela. En su continuación de la trama kafkiana, el personaje de Bruno tomaría el testigo de Karl Rossman:

Efectivamente, Bruno (moreno, negro) es, según nuestra interpretación, Karl (que se enrola en el teatro de Oklahoma bajo el nombre de Negro). [...] Desde nuestro punto de vista, Arrabal inicia *El laberinto* colocando a Negro (Bruno) en el lugar adonde se dirigía al final de la novela de Kafka. Bruno (Negro), que lleva mucho tiempo ya en el laberinto, es, probablemente, un superviviente de aquellos obreros que llegaron encadenados.

¹⁵² Todas las citas de *El laberinto* proceden de Arrabal (1983).

Esteban encarna la continuación de esta tragedia que es la falta de perspectiva del individuo en la sociedad actual. (Berenguer, 1983: 119).

Por tanto, *El laberinto* no sería sino la representación dramática de la versión arrabaliana de ese gran teatro natural de Oklahoma soñado por Kafka. Pero esta referencia explícita —que es en la que se detiene Berenguer— se solapa a la de las otras dos novelas de Kafka. La aparente arbitrariedad de la detención y juicio a que es sometido Esteban muestra que, junto al homenaje a *América*, subyace en el texto *El proceso*, la novela preferida por Arrabal de entre las que imaginó el escritor praguense (Arrabal en Schifres, 1969: 32). Como afirma el propio Berenguer, «Arrabal recibe la “forma expresiva adecuada” de Kafka, para transponer el proceso ridículo y trágico de un hombre acorralado» (1983: 111). Varias son las coincidencias argumentales con *El proceso* que podemos extraer de *El laberinto*: como Josef K, Esteban se defiende a sí mismo, conoce en un momento dado la existencia de otros casos similares al suyo y, finalmente, es condenado a muerte, con la diferencia de que esta vez escuchamos a un juez pronunciar la sentencia. Y también aquí «los casos se amontonan y se amontonan ante el tribunal» (p. 246).

Otros elementos recuerdan a *El castillo*. Existe en *El laberinto* un edificio inalcanzable donde reside la autoridad, situado a una distancia indefinida con respecto al punto en que se encuentra el protagonista, siendo variable el tiempo que se tarda en llegar. Así, Micaela relata: «cuando hago sonar la campana viene un criado que en un tiempo inverosímil, a veces diez minutos, a veces unos instantes, cuando yo he andado en el laberinto durante horas y horas, me conduce a casa» (p. 236). El universo de *El laberinto* comparte con ambas novelas kafkianas —*El proceso* y *El castillo*— el confuso recorrido laberíntico que dificulta el acceso al destino deseado; la afirmación de un hecho y su contrario;¹⁵³ lo imprevisible del comportamiento de la autoridad;¹⁵⁴ el conocimiento de las reglas y los procedimientos habituales únicamente por parte del poder y —en el mejor de los casos— de sus representantes, mientras el ciudadano poco puede saber sobre los mecanismos que actúan contra él; la existencia de un número

¹⁵³ Cuando Esteban concluye que lo que Micaela le había contado sobre el laberinto era falso, Justino objeta: «Es falso y no lo es» (p. 243).

¹⁵⁴ Por ejemplo, aunque Justino dice que volverá lo antes posible, Micaela advierte a Esteban: «nunca se sabe con certeza si volverá inmediatamente o bien tardará mucho» (p. 249).

indeterminado de subalternos; la sujeción a unas normas de conducta tan rígidas como inescrutables... En efecto, los protagonistas kafkianos y arrabalianos son víctimas de la sumisión a una lógica de aspecto absurdo. La autoridad es ejercida en *El laberinto* de un modo aparentemente caótico. El supuesto orden que rige los destinos resulta «demasiado complicado e incomprensible», pues prioriza asuntos que se considerarían banales por encima de otros trascendentes. Micaela trata de justificar ese aspecto arbitrario: «pueden estar las cosas aquí en un aparente desorden que no hace nada más que poner al descubierto la existencia de un orden superior mucho más complicado y exigente que el que nosotros podemos imaginar» (p. 232); «mi padre [...] da las preferencias siguiendo un sistema riguroso e impenetrable que a pesar de su absurdidad, en principio, resulta el mejor a la larga» (p. 233).

Por último, como en *El proceso* y *El castillo*, los esfuerzos del protagonista para atraerse a la autoridad conviven estrechamente con escenas de obscenidad sexual. Si Josef K. tiene una aventura con Leni en casa de su abogado, y K. retoza con Frieda junto a la habitación del funcionario Klamm ante la mirada indiscreta de los ayudantes, en *El laberinto* Micaela aborda a Bruno en el retrete, a la vez que Justino le explica a Esteban sus posibilidades ante los distintos tribunales, sin dejar de espiar por el ventanuco. Por su parte, el juez arrabaliano roe un bocadillo y bebe vino durante todo el tiempo que dura el juicio, mientras que el juez de instrucción de *El proceso* conservaba libros pornográficos en su mesa.¹⁵⁵ Quienes deben impartir justicia se entregan, pues, a sus funciones corporales más básicas antes que a un elevado ideal de equidad.

La inspiración literaria procedente de Kafka para la elaboración de *El laberinto* no admite, pues, dudas. Y la lectura fundamental de Kafka que se desprende de los materiales empleados es la sociopolítica. Arrabal vinculó *El laberinto* con elementos biográficos propios, relacionados con la historia de su padre, detenido y asesinado por el franquismo. Como consecuencia, la obra puede entenderse como una crítica feroz al sistema franquista que, sin embargo, no es explícita y adquiere universalidad. Así lo explica Ángel Berenguer:

¹⁵⁵ «La mujer sacudió el polvo de los libros con el extremo de su delantal antes de que K... les echase mano. K... tomó el primero que se presentó, lo abrió y vio un grabado indecente. Un hombre y una mujer desnudos estaban sentados en un canapé. La intención del grabador era visiblemente obscena» (Kafka, 1957: 53).

Más allá de nuestra guerra civil y sus horrores, se vislumbra el terror de una sociedad organizada sobre la base de un poder incontrolado y anónimo en el que se debaten los personajes arrabalianos, que «viven» el mundo trágico de nuestras sociedades avanzadas. [...] Parece evidente que existe un poder superior, autónomo, que no tiene cuentas que dar a nadie y que se ejerce de una forma total y violenta (puede condenar a muerte, o encarcelar en condiciones miserables) sobre el universo «kafkiano» (porque no-racional) de la obra. (Berenguer, 1983: 112-115).

Arrabal comparte con Kafka su plasmación literaria de los terribles efectos sobre el individuo de un poder desconocido, irracional e incontrolable, manifestada, en el caso kafkiano, en sus grandes novelas y en relatos como «Durante la construcción de la muralla china» o *En la colonia penitenciaria*.

Pero Fernando Arrabal no solo se inspiró en antecedentes literarios y vitales para la gestación de *El laberinto*. Estas fuentes se superponen a la onírica, pues la idea de partida del desarrollo argumental le vino dada por medio de un sueño que experimentó durante la convalecencia de una operación en 1956. El relato de ese sueño sería posteriormente incluido en su libro de prosas *La piedra de la locura*, publicado por primera vez en francés en 1963.¹⁵⁶ Arrabal describió el proceso de elaboración literaria de ese material onírico:

Redacté primero un sueño que incluí en uno de mis libros, *La piedra de la locura*. Era un relato inmediato, redactado en su estado bruto. A partir de ahí escribí *El laberinto*. Me pareció un sueño muy kafkiano. Y escribí la pieza al modo de Kafka, al menos en lo que al lenguaje se refiere. Deliberadamente incluí alusiones a *América*, que acababa de leer. Así, pues, el tema de *El laberinto* es copiado: yo he soñado de verdad con ese hombre encadenado en los retretes. Era uno de mis compañeros de sanatorio que luego murió. En este sueño yo aparecía encadenado a él en los retretes. No tuvo final este sueño. Tampoco la pieza de teatro, que da la impresión de volver a empezar. En realidad, no acaba. No se sabe cuál será el destino de este hombre encadenado. (Arrabal en Torres Monreal, 1997: 30).

La prosa de *La piedra de la locura* dice así:

Estaba en unas letrinas estrechas y sucias. Un hombre estaba conmigo tumbado en el suelo. No hablaba pero tenía los ojos abiertos. Yo tenía toda la herida, que me hicieron al operarme, al descubierto. Tenía miedo de que se manchara (y se infectara) con las inmundicias que me rodeaban. El hombre respiraba difícilmente y pensé que se iba a morir y que, por tanto, tendría fuerzas en el último instante para escupirme y mancharme.

¹⁵⁶ *La pierre de la folie*, París, Julliard.

Me dolía mucho la espalda y quería huir de las letrinas. Por fin logré escapar. Entré en un patio en el que estaban colgadas muchas sábanas para secar. Creo que pasé mucho tiempo andando entre las sábanas colgadas, que formaban una especie de laberinto.

En mi intento por salir del patio me topé con una ventanita enrejada, miré al interior y vi al hombre, inmóvil, que me miraba fijamente. Tuve mucho miedo y volví a meterme en el laberinto de sábanas.

Continué andando entre las sábanas. De nuevo vi la ventanita. Me dije que no debería mirar, pero miré. El hombre me miró fijamente. Tuve mucho miedo.

Creo que esto se repitió varias veces. La espalda cada vez me hacía más daño y quería salir lo más pronto posible del patio. Pero no podía. (Arrabal, 2000: 126).

A juicio de Salvador García Jiménez, es precisamente en *La piedra de la locura* donde la admiración de Arrabal hacia Kafka se hace más patente. El «kafkianismo» de Arrabal se encontraría «en los sueños, en las situaciones absurdas y en los laberintos sin salida» (García Jiménez, 1987: 339), pero sus prosas se alejarían de Kafka en lo que tienen de explosión surrealista frente al riguroso estilo kafkiano. Algunas de ellas poseen, ciertamente, un aire kafkiano más que una huella directa, en tanto que se basan en una situación inverosímil sufrida por el protagonista. El texto que describe el sueño que dio lugar a *El laberinto* es «uno de los más kafkianos» de la compilación para Francisco Torres Monreal (2000: x), quien sostiene que no solo *El laberinto*, sino todo este periodo creativo de Arrabal se puede emparentar con el universo claustrofóbico de Kafka:

Arrabal escribió la obra como un homenaje a Kafka. Por lo demás, la influencia kafkiana podemos vislumbrarla en obras anteriores. Los personajes arrabalianos se mueven, durante este periodo, en un universo cercado, sin posible salida. Los más lúcidos son los que saben precisamente que no hay salida posible. Los que ignoran este hecho suelen confiar vanamente en los opresores o intentan escapar del universo que los apresa. (Torres Monreal, 1997: 31).

De esta etapa es también *Los dos verdugos*, escrita, como *El laberinto*, en 1956 y que no se publicaría en España, junto con otros textos de Arrabal, hasta 1965, dentro de la Colección Primer Acto de la editorial Taurus. Presenta la obra un intenso conflicto familiar: Juan es detenido y sometido a tortura como resultado de una denuncia de su mujer, Francisca, que cuenta con el consentimiento de uno de sus hijos (Benito) y la oposición inicial y final aceptación claudicante del otro (Mauricio). José Manuel Polo de Bernabé señaló la proximidad y la diferencia fundamental entre *Los dos verdugos* y *El proceso* kafkiano:

Si *El proceso* de Kafka con el que la obra de Arrabal guarda relación de afinidad articula su problemática en la confrontación entre K y el Estado con el resultado último de una sentencia ejecutada por los dos verdugos cuya causa desconoce el protagonista, en la obra de Arrabal se pierde toda intención metafísica para entrar en un problema ético. Solo en la medida en que el autor español consigue presentarnos una imagen del conflicto moral [...] logra proyectar una visión dramática cuyas posibilidades desarrollará en sus obras posteriores. Los elementos del conflicto de Arrabal quedan ya planteados en una serie de tensiones dentro del ámbito de la familia en la forma de relación entre el protagonista que representa el yo y la figura de la mujer-niña-madre-prostituta, y en el encuentro con el mundo exterior de la sociedad, de las instituciones, del orden. (Polo, 1979: 133).

Después de la redacción de *Los dos verdugos* y *El laberinto*, Arrabal participó como actor en 1958 en un espectáculo francés que incluía la representación del esbozo teatral *Le gardien du tombeau* de Kafka, junto con *Comment s'en débarrasser* (*Cómo salir del paso*) de Ionesco (vid. Manegat, 1958). Ambas obras pudieron verse sobre las tablas del Teatro Candilejas de Barcelona gracias a un convenio con el Instituto Francés. Las llevaba a escena la compañía de Jean-Marie Serreau, persona determinante en el descubrimiento de Arrabal como dramaturgo al otro lado de los Pirineos, junto con su esposa Geneviève Serreau, autora —en colaboración con Benno Besson— de la adaptación del texto de Kafka.

De vuelta en París, Arrabal entró en contacto con André Breton y otros surrealistas, pero acabó fundando su propio movimiento, el Movimiento Pánico, junto con figuras como Roland Topor y Alejandro Jodorowsky. Y vinculó su teoría teatral, entre otros referentes, con Kafka:

Vislumbro un teatro en donde humor y poesía, pánico y amor, hicieran una sola cosa. El rito teatral se trocaría entonces en un *opera mundi* como los fantasmas de Don Quijote, las pesadillas de Alicia, el delirio de K. y los sueños casi humanos que asediarían una máquina I.B.M. (Arrabal en Aub, 1979: 235).

Al ser interrogado por el periodista francés Alain Schifres (1969: 31) acerca del aspecto kafkiano de la realidad española, Arrabal reconocía el absurdo burocrático y la ferocidad laberíntica de un país plagado de contradicciones y destacaba, además, la perspectiva original con la que Kafka enriqueció la lectura del *Quijote*. Con todo, encontraba una diferencia fundamental entre Kafka y el modo de ser español: la

seriedad de España frente al humor kafkiano.¹⁵⁷ La percepción de Arrabal de ese humor muestra lo afinado de su percepción de la literatura de Kafka y su alejamiento de las tendencias más tópicas y mayoritarias de su recepción.

A lo largo de los años siguientes, Arrabal continuó mostrando interés por uno de sus referentes abiertamente reconocidos. Según Torres Monreal (1997: 90), la obra *Jóvenes bárbaros de hoy* (1974) constituye un homenaje múltiple a Lewis Carrol, al *Quijote* y a Kafka, particularmente —de nuevo— al Kafka de *América*. El personaje que actúa como líder, llamado Snarck, es continuamente aludido pero está ausente físicamente, «como ocurre con frecuencia con los opresores» (Torres Monreal, 1997: 89). Y —añadimos— como ocurre con el poder tal y como lo representa la literatura kafkiana.

Algunos años después, Arrabal creó un *collage* titulado *Kafka llamando a su padre por primera y última vez* (Torres Monreal, 1997: 2157). Y, en fechas más recientes, se recogían las voces «Kafka» y «kafkiano» en su *Diccionario pánico* (editado en 1998 y ampliado en 2007):

Kafka. Se preguntó: «¿Qué superficie tendría Suiza si se estirara en una planicie?». ¿Huevo o gallina? El destino, ¿podría emerger de leyes mecánicas deterministas?

Kafkiano. Es una palabra ¡tan célebre! ¿Para qué leer a Kafka? (Arrabal, 2007: 217).

Por último, en la obra *Claudel y Kafka*, fechada en agosto de 2000, firmada por Fernando Arrabal y Ruth Reichelberg y publicada en Zaragoza por los Libros del Innombrable en 2002 (con reedición en 2006), se ficcionaliza un encuentro entre ambos escritores en el Paraíso, después de su muerte.

Humor sin concesiones, personajes-objeto, poderes anónimos y arbitrarios, situaciones sin salida, metas inalcanzables... La presencia, latente o explícita, de Kafka a lo largo de la obra arrabaliana no admite duda. Queda por realizar —hasta donde tengo noticia— el análisis comparado de la literatura de ambos autores en toda su extensión y en profundidad, contando con el conjunto de la producción, tanto narrativa como dramática, de Arrabal. Junto a *El laberinto*, *Los dos verdugos* y *La piedra de la locura*,

¹⁵⁷ Cito por el original francés transcrito por Alain Schifres: «Malgré tout, il est clair que Kafka n'a pas grand-chose à voir avec l'Espagne, car il a une qualité supplémentaire inconnu là-bas: son humour. Je dois avouer que je ris aux éclats quand je le lis» (Arrabal en Schifres, 1969: 32).

cabe cuestionarse, por ejemplo, el carácter kafkiano de Tar, destino de sugerencias simbólicas imposible de alcanzar en *Fando y Lis* (1955), obra asociada a su vez con *Esperando a Godot* de Beckett (Torres Moneral, 1997: 24-26). O preguntarse si las dos pelotas de goma que botan sobre una escalera, cada una por su lado, hasta acabar por botar a la vez sobre un mismo escalón, en el primero de los cuatro movimientos de *Orquestación teatral* (1957),¹⁵⁸ tienen algo en común con las dos bolas botantes que encuentra en su habitación «Blumfeld», el soltero entrado en años que protagoniza la homónima narración kafkiana: «Parece cosa de magia: dos pequeñas bolas de celuloide blancas con rayas azules botan juntas sobre el parquet; cuando una de ellas toca el suelo, la otra está en lo alto, y así prosiguen inagotables su juego» (Kafka, 2003: 468). Fernando Arrabal se presenta, así, como uno de los más originales y perspicaces lectores españoles de la obra de Franz Kafka —cuya recepción productiva combina, por supuesto, con otros referentes y con su propia imaginación creadora—, dentro de un marco lúdico y vanguardista que no excluye la crítica sociopolítica ni las implicaciones metafísicas.

En conclusión, las muestras escogidas bastan para evidenciar que el Kafka «total y poliédrico» que José Luis Calvo (2005a: 81) percibe en la España de los años cuarenta y cincuenta está también presente en la literatura del exilio. Esta multiplicidad de aproximaciones puede articularse en la doble vertiente, que tendrá continuidad a lo largo de las décadas, del Kafka formal y el Kafka significativo. Forma parte de la primera tendencia su concepción experimental, heredera de su consideración vanguardista, que queda ejemplificada con la producción arrabaliana. En la concepción literaria de Kafka se sitúa también la atención a su tratamiento de lo fantástico, que encarnarían —si se consideran kafkianos— *El refugiado Centauro Flores* de Antonio Robles y «Las gallinas de Cervantes» senderianas. Por último, el enfoque borgiano que supone adoptar una estructura derivada de los conceptos de la postergación y el infinito está representado por «El Hechizado» de Francisco Ayala. Por su parte, la atención al mensaje kafkiano viene presidida por el Kafka trascendente —metafísico y existencial— (Sender) y

¹⁵⁸ Texto sin diálogos, basado en el movimiento de ciertos objetos y actores en el escenario, cuyo título cambió Arrabal una década más tarde a *Dios tentado por las matemáticas*.

acompañada de la lectura sociopolítica de su obra (de nuevo, Arrabal). Por supuesto, las distintas opciones pueden convivir no solo en la producción de un mismo autor, sino también en una misma obra. Volvamos al territorio español para observar cómo se desplegaron allí estas distintas manifestaciones de lo kafkiano.

Kafka en la posguerra española

La renovación de la narrativa española durante la posguerra se vio coartada por factores bien conocidos, que no comenzarían a relajarse en alguna medida hasta alrededor de 1950:

Estos factores son el aislamiento político internacional en que se encuentra España; el exilio de los escritores de la generación madura; la existencia de una rígida censura que impide la publicación de ciertas obras y crea además una conciencia de autocensura en los mismos escritores; una crítica deformada por causas externas y difusión de una literatura extranjera escapista, en la que poco pueden aprender nuestros autores. (Sanz Villanueva, 1972: 39).

Pese a estas circunstancias adversas, el referente kafkiano no estuvo del todo ausente de la cultura española, y José Luis Calvo Carilla llega a afirmar: «Numerosos testimonios confirman que Kafka fue un invitado de excepción en los afanes narrativos de la posguerra española y tuvo un lugar preferente en la España de los años cuarenta y cincuenta, aunque por diversos motivos en cada década» (2016: 10). Con todo, el puñado de nombres que dejaron ver la impronta de Kafka en la narrativa de aquellos años contrasta con la abultada nómina de obras filokafkianas que proliferarán a partir de los primeros sesenta.

Durante la década del cuarenta continuaron las denominadas «lecturas sumergidas» de Kafka (Fernández Huéscar, 1990), que primaron durante las etapas iniciales de su recepción española. La predominante concepción vanguardista fue sustituida por una visión fundamentalmente existencial. Como excepción, se han señalado influencias de Kafka en la recopilación de relatos *De dos a cuatro* (Editorial Aldecoa, 1943), de Julio Angulo (Jurado, 2001: 113), escritor que cultivó géneros narrativos, dramáticos y líricos de signo vanguardista. Una obra teatral con el mismo título fue llevada a escena en 1946 en el marco del grupo de teatro experimental Arte Nuevo. Surgido en la posguerra con figuras como Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Medardo Fraile y José Gordón, Arte Nuevo acogió la tragedia grotesca de Angulo en su cuarta sesión, celebrada en el Teatro Lara en septiembre de 1946 (Payá, 2015: 166).

Pero la tendencia general de la tímida acogida de Kafka en la España de la posguerra fue otra. Gonzalo Sobejano vinculó al autor —entre otros— con la llamada *novela existencial*:

Lo que en líneas generales permite hablar de una dirección existencial en la novela española de postguerra no es ningún «a priori» clasificativo: es la comprobación de que en autores y novelas de este tiempo se dan, con frecuencia y afinidad sintomáticas, rasgos verdaderamente concordantes con ese modo de pensar la existencia que, por debajo de tantas diferencias personales, asemeja en un plano profundo los mensajes de Kierkegaard, Unamuno, Kafka, Heidegger, Jaspers, Malraux, Beckett, Sartre, Camus o Faulkner. Si los novelistas españoles de que ahora se trata conocieron o no directamente la obra de estos pensadores y artistas, importa solo de modo secundario. Indirectamente, a través de comentarios escritos o verbales, deben de haberla conocido. Y al conocimiento directo o indirecto hay que añadir, como factor más decisivo, la participación de tales novelistas en un momento histórico (guerra española y guerra mundial con sus correspondientes secuelas) dentro del cual obtuvo mayor irradiación que nunca la imagen existencialista del mundo. (Sobejano, 2005: 187-188).

Según el análisis de José Luis Calvo (2005a, 2016), la realidad española favoreció que algunos escritores sintonizaran espontáneamente con la literatura europea tras la Segunda Guerra Mundial y quedaran contagiados de forma «intuitiva» por la cosmovisión kafkiana, que encajaba con el clima anímico posbélico. Es, en palabras de Calvo, «con el Kafka sombrío, miserabilista y víctima del sinsentido de la existencia con el que en una primera instancia mejor empatizan diversas obras de escritores aislados» (2016: 12). Conviene, sin embargo, matizar que la sintonía con Kafka derivada del momento histórico no siempre evidencia un reflejo literario de su lectura. Así, en el ámbito teatral, Antonio Buero Vallejo reconocía la repercusión de Kafka en alguna de sus obras. A partir de esta confesión, Eva Fernández Huéscar (1990: 456-463) encontró cierta afinidad en la angustia existencial de ambos autores, cuestión tan general que no demuestra ningún parentesco literario.

Dentro de la tendencia miserabilista de la narrativa española, señala José Luis Calvo una serie de parábolas que configuran «una significación global abstracta de filiación kafkiana» (2005a: 12), situadas en espacios alegóricos de encierro y opresión: manicomios, cárceles, hospitales, cementerios... Se trata de *Pabellón de reposo* (1944), de Camilo José Cela; *Hospital General* (1948), de Manuel Pombo Angulo; *La llaga* (1948), de Marcial Suárez; *Nosotros, los leprosos* (1950), de Luis de Castresana y, singularmente

en lo que respecta a sus conexiones kafkianas, *Nosotros los muertos: relato del loco Basilio* (1948), de Manuel Sánchez Camargo:

La sombra kafkiana se proyectará sobre el caótico mundo que presenta esta sorprendente novela: el manicomio, poblado de seres humanos reducidos a su elementalidad animal en sus impulsos y reacciones, bajo la vigilancia casi invisible del Director, siempre ausente, aunque omnipresente y amenazadora, que impone a los internos unas leyes incomprensibles. [...] los inconfundibles trazos kafkianos de *Nosotros los muertos...* contribuyen a subrayar la significación global abstracta que se desprende de su lectura: un grito de protesta y una alegoría de la existencia colectiva que queda explícita en sus páginas. La realidad es considerada como un manicomio, como el reino del terror, de la miseria y de la muerte: «nosotros, los muertos» es la colectividad, toda la sociedad española contemporánea. (Calvo Carilla, 2005a: 112-115).

Este Kafka existencial y trascendente, adoptado tanto desde dentro de España como desde el exilio, convivió en esos años con la perspectiva experimental cultivada por los prosistas relacionados con el postismo, tendencia que venía a continuar la concepción vanguardista de Kafka previa a la Guerra Civil, sin dejar de imbricarse con su lectura existencial. Por lo tanto, a la España de los años cuarenta y cincuenta llegó «un Kafka total y poliédrico: el sombrío del sinsentido de la existencia y de la atmósfera de pesadilla y también el realista mágico, descubierto ya por el surrealismo» (Calvo Carilla, 2005a: 81). Solo el primer momento postista mostraría, según Calvo, los mimetismos más inmediatos y diáfanos, puesto que rara vez actúa el estímulo kafkiano a la creación narrativa en un estado cercano a lo «puro», es decir, sin otras mediaciones que resultarán prácticamente inevitables: especialmente, las del ya mencionado existencialismo —teórico y literario—, así como las de los muchos narradores que siguieron diferentes concepciones de lo kafkiano desde distintas corrientes artísticas y procedencias nacionales y lingüísticas.

De lo existencial a lo social

Las dos tendencias fundamentales de la recepción de lo kafkiano en España durante sus primeros decenios, la vanguardista o experimental y la existencial, continuaron desarrollándose en el tránsito a la década del medio siglo. En ese momento, hacia 1950, se han situado los primeros síntomas de una posible renovación de la novela española posterior a la Guerra Civil, cuando las circunstancias que habían impedido el desarrollo narrativo comenzaban a relajarse tímidamente. La salida del aislamiento internacional, una mayor flexibilidad censora, una política editorial más abierta e inteligente (donde destaca Carlos Barral) y el desarrollo de los premios literarios, así como el alejamiento del trauma bélico, permitieron que, progresivamente, se fuesen dando pasos hacia «lo que puede ser la novela de nuestro tiempo» (Sanz Villanueva, 1972: 44). Entre los factores de esta inicial modernización literaria se encuentra, además, el descubrimiento de la novela extranjera y, con ella, el de la obra kafkiana.

El escritor Miguel Delibes se refería, entre otros autores, a Kafka para ilustrar la apertura a la cultura exterior de los novelistas españoles surgidos en los años cincuenta, frente a aquellos que escribieron durante la primera posguerra:

El bloqueo intelectual ha perdido su virulencia en este tiempo: las fronteras se han ido haciendo cada vez más permeables. En el país penetran vientos renovadores impulsados casi en su totalidad por la «generación perdida» norteamericana, Sartre, Camus y Kafka. Los novelistas que ahora inician su carrera en España no pueden sustraerse a tan fuertes influencias. [...] El resultado inmediato es un vivo anhelo de modernizar, de poner al día las viejas fórmulas nacionales. Pero su actitud es más bien experimental, y de este modo la novela española se pone a tono con las corrientes estéticas del momento [...]. (Delibes, 1963: 10).

En contraste con este panorama, que reconocía pretensiones innovadoras en, al menos, un sector joven de los literatos españoles, Juan Benet pintaba un cuadro desolador:

[...] nadie conocía las grandes novelas de Kafka; había que comprarlas en ediciones suramericanas. [...] Nadie o casi nadie había oído nunca hablar de Kafka [...]. Ningún escritor había recibido la influencia de los grandes escritores de este siglo, ni en la poesía ni en el teatro ni en la novela ni siquiera en el ensayo. Era casi imposible conocer esos libros de procedencia extranjera. No estaban prohibidos pero, sencillamente, no había importación de libros. (Benet, 1997: 296).

En cambio, Juan Goytisolo evocaba su acceso a aquellos libros en el tiempo inicial de su carrera narrativa en Barcelona:

Queríamos escapar de aquella atmósfera asfixiante y lo lográbamos merced a nuestras lecturas furtivas y merodeos nocturnos por los barrios bajos barceloneses que eran la otra cara del pacato y aborrecido espacio burgués. Escudriñábamos los estantes de las librerías de lance y las trastiendas en donde se almacenaban los libros impresos en Buenos Aires. Al pequeño círculo de amigos del que formaba parte, le interesaba ante todo la literatura extranjera, de ordinario mal traducida: Hermann Hesse, Kafka, Dos Passos, Hemingway, Gide, Sartre, Camus. (Goytisolo, 2005: 13).

En palabras de María-Elena Bravo, que percibe una muy considerable deuda de la novela española de los cincuenta con William Faulkner, durante esos años «se constata casi una ansiedad por parte de los jóvenes para crear una novela que se inspirara con preferencia en los modelos buscados fuera de las fronteras nacionales» (1985: 185). Entre ellos, Franz Kafka. Como comenta Eva Fernández, durante el decenio del medio siglo «el entusiasmo de un joven y nuevo sector renovador de la intelectualidad española convirtió a Kafka en tema literario, puso de moda la figura delgada y sombría del autor praguense y llegó incluso a adjetivar el sonoro apellido del escritor checo» (1990: 1).

Recordemos que varios narradores distinguidos con premios literarios en el segundo lustro del decenio destacaron a Kafka como uno de sus referentes. Se trata de Antonio Prieto, galardonado con el Premio Planeta en 1955 por *Tres pisadas de hombre*; Vicente Carredano, que obtuvo el Premio Sésamo de Novela Corta en 1956 con *No quiero quedarme solo*; José Vidal Cadellans, ganador del Premio Nadal en 1958 por *No era de los nuestros* y cuya novela *Ballet para una infanta* (1963) sería puesta en relación con Kafka (Soldevila, 1980: 342; García Jiménez, 1987: 81-95; Calvo Carilla, 2016: 13), y Andrés Bosch Vilalta, Premio Planeta del año 1959 con *La noche*.¹⁵⁹ Esta recurrencia evidenciaba —más allá de posibles ecos literarios— el prestigio del que gozaba el autor en determinados ambientes culturales.

Pero antes de que estos escritores iniciasen sus carreras, la narrativa española pudo haber inaugurado la década del cincuenta al son de ecos kafkianos y joyceanos, de haber aceptado la censura la publicación de *Nebiros*, única novela del poeta Juan

¹⁵⁹ La procedencia de esta información figura en la nota 66.

Eduardo Cirlot, escrita en 1950 y recientemente rescatada por la editorial Siruela (2016). Se trata de una obra que, a juicio de Jorge Sanz Barajas, «resuena a puro Roberto Arlt o Kafka» (2016: 3). Narra «la historia de una noche en la vida de un hombre desengañado y errático, que ha heredado de su padre, a quien temía y odiaba a la vez, un oscuro negocio burocrático que constituye su desalentador referente vital» (Ferrer, 2016). Ese hombre, «sin nombre y casi sin pasado, [...] sale al atardecer de su cubil, una oficina kafkiana, y deambula por calles y antros de una ciudad portuaria descendiendo a la sima de la noche como un Dante sin expectativas de paraíso, un Max Estrella sin estrella, y hasta un Leopold Bloom» (Prieto de Paula, 2016). Para Jesús Ferrer, la «latente presencia de la muerte, el absurdo de la realidad y la ambivalencia identitaria nos remiten directamente a Kafka» (2016).

Cirlot conjugaba su orientación vanguardista y una temática fantástica —el encuentro con el demonio Nebiros— con una perspectiva próxima al existencialismo. Combinaba así —como también haría, por ejemplo, Isaac de Vega— las dos tendencias fundamentales de la recepción de Kafka hasta ese momento: la experimental y la existencial. Esta última, iniciada mediada la década anterior, continuaría siendo relevante durante los años cincuenta y sesenta, encarnada en la obra de autores como José Luis Castillo Puche, Mario Lacruz, Enrique Cerdán Tato, José Vidal Cadellans, Ricardo Fernández de la Reguera, Vicente Risco o el grupo canario de los fetasianos. También pervivió la percepción antirrealista de Kafka, que abrió las puertas, más que a lo fantástico puro, a un territorio ficcional alucinatorio y absurdo, representado, entre otros, por escritores vinculados al postismo (Carlos Edmundo de Ory, Francisco Nieva, Antonio Fernández Molina) y por la narración *Smith y Ramírez, S. A.*, de Alonso Zamora Vicente. No fueron ajenos a esta vertiente absurda de Kafka los miembros del llamado grupo del medio siglo, caracterizado generalmente por la crítica —de un modo un tanto reduccionista— por el triunfante realismo social. Encontramos aquí —junto a posibles conexiones kafkianas de Rafael Sánchez Ferlosio y Medardo Fraile, que escapan al ámbito cronológico de esta investigación— a Alfonso Sastre, Daniel Sueiro y Carmen Martín Gaité, quien protagonizará un capítulo específico. Es cierto, con todo, que estos narradores combinaban sus incursiones en el absurdo y el extrañamiento kafkianos con su uso para la denuncia sociopolítica, al igual que hiciera, en el ámbito teatral, el

dramaturgo Carlos Muñiz. Veamos a continuación en qué medida y de qué modos acogieron todos estos escritores en su creación literaria el estímulo literario de Kafka.

EL KAFKA EXISTENCIAL Y METAFÍSICO

La concepción existencial de la obra de Kafka, que había penetrado en España a mediados de los años cuarenta, tuvo un espacio relevante en su recepción productiva durante la década del medio siglo, continuó en los años sesenta y se ha prolongado, de manera más o menos matizada, hasta la actualidad. No nos referimos a un seguimiento necesariamente apegado literalmente a los postulados del existencialismo, sino a un modo más genérico de entender lo kafkiano como la expresión literaria de una serie de preocupaciones humanas de orden existencial, en contigüidad con interrogantes metafísicos y religiosos.

Si bien admite distintos moldes formales —incluido el experimental—, la concepción trascendente de la literatura kafkiana fue asimilada de un modo más característico desde el llamado *realismo simbólico* o *metafísico*, el cual continuó, en las décadas del cincuenta y del sesenta, la tendencia afín al existencialismo, a la vez que se distanciaba del realismo social. Autores como José Luis Castillo-Puche, Carlos Rojas o Manuel García-Viñó aspiraban a confrontar las cuestiones últimas que afectan al ser humano. Santos Sanz Villanueva describía así esta particular derivación de la estética realista:

No se trata de las dimensiones simbólicas que adquieren en la novela algunos de sus personajes —en este sentido Sender está lleno de símbolos—, sino de construcciones que elaboran los materiales que presenta la realidad hasta un plano superior e imaginativo. Quiero decir que la construcción imaginativa es en sí coherente y en todo momento tiene como punto de referencia una realidad —situación— humana. No pueden por menos de venirnos a la memoria las grandes creaciones de Kafka, con esa densidad de intercambio entre lo real y lo onírico y de su densa significación espiritual. *El castillo* y *La metamorfosis* son buena muestra. Pero antes de continuar será preciso señalar que en nuestra novela simbólica no se dan profundos significados espirituales y el término de comparación es normalmente menos complejo y más palpable. (Sanz Villanueva, 1972: 87).

Cabe destacar entre los rasgos de este grupo algunos identificables asimismo en la literatura kafkiana: el intento de síntesis entre subjetivismo y objetivismo, el reconocimiento de una realidad invisible por encima de la visible y la importancia concedida a la inadaptación en el medio social y su repercusión espiritual.

Entre los representantes de esta tendencia, fue José Luis Castillo-Puche quien más explícitamente se identificó con Kafka. Su devoción hacia él quedó expresada en su artículo «Kafka, *in statu naturae lapsae*» (*Ateneo*, 1955), ya comentado en el capítulo dedicado a la recepción crítica. Esta admiración cobró forma literaria en su primera novela publicada, *Con la muerte al hombro* (1954), que venía significativamente precedida de una cita del *Diario* de Kafka.

Se ha sugerido que la inicial subida del protagonista Julio con su madre al castillo de Hécula (trasunto de Yecla) se halle inspirada «en sus continuas detenciones y demoras por el imposible ascenso del agrimensor K.» (Calvo Carilla, 2005a: 110). También cabe mencionar la animalización, dentro de la novela, de los habitantes de Madrid, pese a que esta no es una realidad dentro de la ficción, sino una visión fruto de la imaginación del personaje con un sentido explícitamente alegórico, lo cual aleja el siguiente pasaje de su posible referente kafkiano:

Entorné los ojos mientras caminaba para sentir así el bullicio nocturno, convertido en zumbido. Tuve la sensación de estar metido en una gran gusanera, donde una vida viscosa, de millones de abdómenes retorciéndose, producían aquel sordo y casi pegajoso rumor. ¿Cuántos gusanos?... y gusanazos. Gusanitos blandos que comen hierba y escupen hilos de seda. Se encierran en un capullo, hasta que mueren, y sale volando una mariposa blanca. Pero hay otras clases de gusanos. Los que están metidos dentro de la madera o de las ropas, trabajando pacientemente en su destrucción. Son como sabios o como políticos, gusanos duros que mastican el aserrín y devoran la lana que pica en la lengua. Están también los gusanos gordos, de vientres blancuzcos y rollizos que se esconden debajo de las piedras y se rebullen incómodos bajo la luz y el aire; son los estraperlistas y los vividores. [...] Ellas son más bien como hormiguitas [...]. (Castillo-Puche, 2002: 108).

A la hora de los noctámbulos, la ciudad es como «un gran parque zoológico donde se han dejado en libertad los animales inofensivos. Los bestiales, los carnívoros, los temibles, están escondidos en sus guaridas» (p. 117). En el momento en que la comparación incluye al narrador, se escoge un animal de resonancias kafkianas: «Nos movemos como cucarachas dentro de los pliegues de una col» (p. 105). Julio se refiere a su aburrimiento «de animal lisiado» (p. 112) y el torreón en el que se recluye le hace

pensar en «esos agujeros donde los animales acosados se esconden para lamerse las heridas» (p. 117).

Junto a estas afinidades de detalle, es el simbolismo metafísico de la muerte inevitable que el protagonista carga sobre sus hombros lo que Castillo-Puche asume de su interpretación de lo kafkiano. El destino trágico de Julio, sin causa aparente, se asemeja a los desenlaces fatales de Josef K. en *El proceso* y Georg Bendemann en *La condena*. En el artículo que dedicó a Kafka, destacaba Castillo-Puche en sus obras, precisamente, una «intencionalidad de tipo simbólico» orientada a lo trascendente. Encaja con Julio la descripción que el autor murciano daba de las criaturas kafkianas como seres marcados por la culpa y «traspasados de una incertidumbre de orden metafísico y de una soledad más bien mística» (1955: 75). Estos personajes encarnarían, así, el esfuerzo desesperado del ser humano por alcanzar la trascendencia. Julio comparte, además, con los Ks. su impulso para continuar en obstinado movimiento, como si se tratase de un asunto de vida o muerte: «Me parecía que si me paraba estaba perdido. [...] no podía pararme. Sentía necesidad absoluta de seguir andando. Como si el dejar de mover los pies pudiera ser el comienzo de la postración total» (p. 113).

Sobre *Con la muerte al hombro* escribió Delibes:

Con la muerte al hombro, en su primera parte, es una narración briosa, bien llevada, palpitante de vida, de apasionante interés. En su segunda parte, esta novela decae, pierde ritmo, tono y carácter. (Cuando yo conocí a Puche, acababa de publicar su primer libro y sus íntimos amigos le llamaban «Kafka». No hay que aclarar quién está detrás de esa segunda parte de *Con la muerte al hombro*, con su prosa repentinamente alucinada, que malogra una novela iniciada bajo los mejores auspicios.) (Delibes, 2004: 70).

Ciertamente, no ocultaba Castillo-Puche su fervor kafkiano, que él mismo evocó: «De los años 49 a 53 compré todos los libros de Kafka que publicó Emecé de Buenos Aires [...]. Estaba por esos años obsesionado con Kafka. Por esto mismo, fui de los primeros escritores que en la tertulia que teníamos en el Café Gijón hablé de Kafka» (en Fernández Huéscar, 1990: 159). De ahí que en ciertos círculos se le llamase «el Kafka español», de lo cual dio también testimonio otro escritor filokafkiano, Pedro de Lorenzo (en Fernández Huéscar, 1990: 464).

Junto a *Con la muerte al hombro*, se ha señalado la presencia de cierto aroma kafkiano en otras obras de José Luis Castillo-Puche: *Sin camino* (la primera novela que

escribió, cuya publicación fue trasladada a Buenos Aires y retrasada a 1956 por motivos de censura) y la recopilación antológica de narraciones breves *De dentro de la piel* (1972) (Fernández Huéscar, 1990: 465-467).

Otro de los cultivadores del realismo simbólico o metafísico fue, según la categorización de Sanz Villanueva, Carlos Rojas. Su primera novela, *De barro y esperanza* (1957), sufrió la supresión de un pasaje en el que describía la censura practicada en el mundo de demonios en el que se desarrollaba la ficción:

El Gran jefe había impuesto un absurdo y rigurosísimo régimen de censura, que tenía sumidos a los diablos y a los condenados en tremenda ignorancia y desconcierto. Joyce, Proust y Kafka habían sido traducidos, pero de tal forma que *Ulises* se había convertido en una novela pornográfica, a lo Felipe Trigo; *A la recherche du temps perdu*, en una crónica de buena sociedad demasiado larga; y *El juicio*,¹⁶⁰ en un folletón detectivesco. Al pasar por la censura toda obra era sometida a un proceso de depuración para purificarla de sus defectos humano-burgueses, desviacionistas o contrarios a la esencia patria infernal. (Rojas en Larraz, 2014: 271).

Al margen de esta curiosa alusión a Kafka en relación con las tergiversaciones receptivas que operaba el franquismo, se ha vinculado con Kafka una novela posterior de Rojas, de aspiraciones experimentales: *Adolfo Hitler está en mi casa* (1965). Y ello pese a que existe una diferencia esencial entre el proceso kafkiano y el desarrollado en la obra de Rojas, el cual «no es el que una potencia cósmica mueve al hombre sino el del autor contra sí mismo», según apuntó Juan Ramón Masoliver (1965: 48). Eva Fernández Huéscar (1990: 473-475) asumió, con todo, como concomitancia con Kafka la angustia subyacente a *Adolfo Hitler está en mi casa* y el constante «juicio al hombre» que protagoniza la narración. Sin embargo, salvo la recurrencia a ciertas animalizaciones, resulta difícil hallar en la obra rastro kafkiano alguno. Puede mencionarse, en todo caso, una coincidencia anecdótica en el trato que reciben los cadáveres de Gregor Samsa y el rey Carlos II, el Hechizado, en *Adolfo Hitler está en mi casa*. Este imagina su muerte de la siguiente manera: «Por mandato de la reina, un lacayo me tomará por los pelos y arrojará por la ventana. En el patio, fregonas me barrerán con las hojas muertas» (Rojas, 1965: 119). Por su parte, la sirvienta de los Samsa empujó «todavía un buen trecho con

¹⁶⁰ Referencia probable a *El proceso*, o bien a *Das Urteil* —relato traducido al castellano como *La sentencia*, *El veredicto* o *La condena*—, con título tomado, probablemente, de la traducción francesa *Le jugement*.

el escobón el cadáver de Gregorio» (Kafka, 1965: 72) para mostrárselo a la familia y, más tarde, les informó, complacida: «no tienen ustedes ya que preocuparse respecto a cómo van a quitarse de en medio el trasto ese de ahí al lado» (1965: 75).

En 1963, dos años antes que la novela de Rojas, habían visto la luz, de forma tardía con respecto a su redacción, dos obras vinculadas más claramente con Kafka: la póstuma *Ballet para una infanta*, de José Vidal Cadellans, y el libro de relatos *Espionaje*, del narrador de inclinaciones existenciales Ricardo Fernández de la Reguera. Este había leído algún texto de Kafka durante su etapa universitaria y comenzó a escribir cuentos de inspiración kafkiana en la década del cincuenta, según sus propias declaraciones: «Leí sus obras hace muchísimos años y me entusiasmaron de tal modo que me lancé a escribir una serie de relatos a su estilo, allá por los años cincuenta y tantos» (en Fernández Huéscar, 1990: 127). Pese a haber luchado en el bando nacional durante la Guerra Civil, el autor expresó las dificultades que le impuso la censura para publicar sus narraciones (*vid.* Abellán, 1980; Fernández Huéscar, 1990). Y es que, como apunta Manuel L. Abellán, la «específica situación histórica de la censura gubernativa, unida a la lucha soterrada de los clanes franquistas, hace que en España todo escritor pueda alardear de haber sido la víctima propiciatoria de la censura en algún momento» (1980: 94). Tras dos intentos frustrados, finalmente se publicó el libro, «pese a que en “Fases de una evolución” atacaba (bajo la ficción kafkiana de un termitero) a Franco y su dictadura» (Fernández de la Reguera en Fernández Huéscar, 1990: 127).

Ya la crítica del momento destacó el carácter kafkiano de la colección. Así, Ricardo Doménech comentaba: «La forma literaria de estos cuentos marcha a caballo entre un estilo realista y un estilo muy próximo a un Kafka, por ejemplo» (1963a: 63). El libro se reeditó en 1972 bajo el título *Experimento*, tomado de otra de sus ficciones. Años después, Jesús Lázaro subrayó el «aire kafkiano» de los temas tratados en esta obra: «el hombre asfixiado por el enredo (“Espionaje”), confuso (“El laberinto”), angustiado (“Callejón sin salida”) y anulado por la burocratización (“La extranjera”), en un estilo que crea un clima agobiante» (1985: 226). Por su parte, Eva Fernández Huéscar (1990: 440-447) percibe en «Espionaje» resonancias temáticas de *El proceso* y encuentra similitudes entre el cuento «Máquinas» y *En la colonia penitenciaria*. Estas dos últimas

narraciones presentan, ciertamente, dos máquinas de atroz crueldad ejercida sobre cuerpos humanos, si bien hemos de matizar que en el caso de Kafka su funcionamiento es individual y en el relato de Fernández de la Reguera el horror es ejercido y padecido colectivamente. Debe puntualizarse, asimismo, que, mientras la perversidad de quien ordena matar en «Máquinas» queda subrayada histriónicamente por medio de exclamaciones y carcajadas, Kafka describe el castigo de la colonia penitenciaria con una clara pretensión de objetividad y sobriedad, generando el efecto kafkiano de una barbarie ya no impulsiva, sino racionalizada e institucionalizada. Fernández de la Reguera cultivó esta línea de una crueldad de tono neutro en el cuento que dio nombre al volumen en su reedición de los años setenta, «Experimento», donde describe el abandono de una serie de sujetos en un laberinto, a merced del azar. Volviendo al análisis de Fernández Huéscar, la investigadora constata también la herencia kafkiana dentro de una colección de relatos posterior de Fernández de la Reguera: *Un hombre llamado Roni*, publicada en 1982.

Una perspectiva permeada de preocupaciones metafísico-existenciales adopta también la novela póstuma *Ballet para una infanta*, de José Vidal Cadellans, ganador del Premio Nadal en 1958 por *No era de los nuestros*. Ignacio Soldevila situó a Vidal Cadellans en un tipo de literatura existencialista «muy problematizado y traspuesto» (1980: 344). Y destacó el lugar de *Ballet para una infanta* en la historia receptiva de Kafka en España:

[...] hemos de afirmar perentoriamente que *Ballet para una infanta* es la primera novela española que se inscribe en la trayectoria novelística marcada por Kafka [...]. Vidal Cadellans ha logrado crear una auténtica atmósfera kafkiana, pero distinguiéndose limpiamente de esta por el empleo de una fina ironía que viene a rozar a veces el humor del absurdo. (Soldevila, 1980: 342).

Siguiendo esta pista, Salvador García Jiménez (1987: 81-95) se lanzó al estudio comparado con la literatura kafkiana de *Ballet para una infanta*, novela a la que también considera como una de las primeras en recibir sin ambigüedades la herencia de Kafka en España, concretamente por la vía del absurdo. Si ambos críticos otorgan al *Ballet* de Cadellans ese lugar prioritario es por haber estado concluida su redacción ya en 1958 (Soldevila, 1980: 344; García Jiménez, 1987: 82).

García Jiménez advierte en *Ballet para una infanta* elementos comunes, singularmente, con *El proceso* y *El castillo*. Según su análisis, Vidal Cadellans pudo tomar de Kafka recursos como las reiteraciones (opresivas en Kafka, paródicas en el *Ballet*), el empleo de ciertos motivos (las escaleras, las ventanas iluminadas) y el uso argumental del absurdo burocrático. La dialéctica entre lo real, lo irreal y lo absurdo, la sensación laberíntica de no avanzar ni encontrar una salida, así como la elasticidad sorprendente del tiempo son otros rasgos que emparentarían la novela de Vidal Cadellans con los universos creados por Kafka. Los seres enigmáticos y despersonalizados, así como los protectores inútiles, característicos de las ficciones kafkianas, pueblan asimismo *Ballet para una infanta*. Entrando en casos concretos de afinidad entre personajes, García Jiménez señala que un camarero de la novela española cumple una función similar al mensajero de *El castillo* y que tres extraños vigilantes de aspecto ridículo recuerdan a los ayudantes del banco en *El proceso*. Félix, el antihéroe de la obra de Cadellans, cree en la existencia de una confabulación en su contra y se siente rodeado y oprimido por poderes invisibles. A ello contribuye la impresión de que otras personas están al tanto sobre su destino, como ocurre en las novelas kafkianas. Por último, la recurrente alusión a una dignidad perdida, a un reino del que el protagonista fue desterrado, admite conexiones con la delicada situación de los Ks., en una línea interpretativa metafísico-religiosa. En definitiva, Vidal Cadellans acometió una relectura creativa de Kafka desde intereses trascendentes, sin renunciar a la experimentación formal propia del absurdo literario. Y precisamente desde la perspectiva renovadora y experimental cobraba nuevos bríos, en la época de la publicación de esta novela, la recepción productiva de Kafka en España.

También manifestó interés por lo absurdo, vinculado con el existencialismo, el llamado *grupo fetasiano*, que venía gestándose en Canarias. Tomando distancia del triunfante apego a la realidad, los fetasianos reivindicaban una imaginación simbólica y metafísica y tenían a Kafka como uno de sus referentes. El nombre del grupo fue ideado por el escritor Rafael Arozarena y adoptado por Isaac de Vega en su novela *Fetasa*. Finalista del Premio Viera y Clavijo de novela en 1955, la obra fue autorizada en 1956 con un comentario revelador del censor Vintilă Horia: «recuerda a Kafka» (Larraz, 2014: 273).

No se publicaría hasta 1957, en un volumen conjunto que incluía las tres novelas aspirantes a un premio cuya adjudicación no se llegó a fallar (Rodríguez Padrón, 1984: 19). Para tener una cierta repercusión, limitada al ámbito local, la obra hubo de esperar a una nueva edición, tres lustros posterior, de 1973 (Sanz Villanueva, 2010: 351).

Pese a que en alguna ocasión se ha pretendido mostrar a los fetasianos como un grupo adánico, carente de padres literarios, cuando *Fetasa* fue recuperada se le encontraron concomitancias con Kafka, entre otros autores y corrientes, como Joyce, Borges, el surrealismo o los existencialistas (Rodríguez Padrón, 1984: 47-48). La posibilidad de una técnica aprendida de Kafka fue apuntada, entre otros, por Luis Alemany:

Podría hablarse en *Fetasa* de hermetismo, de simbolismo cerrado; tanto, que se nos escapan la mayoría de las claves que el autor nos propone en ella, despreciando olímpicamente las convenciones del tiempo y del espacio, y acudiendo a personajes pretendidamente irreales, en los que no podemos en modo alguno reconocer seres de carne y hueso, sino entes de pesadilla, fantasmas obsesivos que el autor convierte en más aterradores al colocarlos —como hace con bastante frecuencia a lo largo de la novela— en situaciones reales y cotidianas que realzan más su aspecto de pesadilla, por ese sabio contrapunto que no sé si lo aprendió de la estudiada composición narrativa kafkiana [...]. (Alemany, 1975: 631).

La historia de Ramón, perdido en una isla en pos de una meta inconcreta que no logra alcanzar, viene impulsada por un poder anónimo, inexplicable y aparentemente arbitrario, elementos todos ellos que recuerdan a la narrativa kafkiana, si bien en *Fetasa* se desarrollan dentro de una atmósfera no solo onírica y absurda, sino también maravillosa, visionaria y espectral. Santos Sanz Villanueva señaló la existencia en la novela de «una imaginería en algún momento kafkiana (de hecho, la mención de una metamorfosis apunta sin equívoco a su fuente)» (2010: 353). El mismo investigador puso de manifiesto cómo la producción crítica de De Vega confirma su posición estética, pues en ella toma distancia con respecto a la literatura peninsular y al realismo testimonial:

De esos escritos se desprende su actitud rupturista en la narrativa y su preferencia por tradiciones no castellanas y por autores no habituales en esta, por un Faulkner ([...] constante subterránea de nuestra novela no convencional) y, sobre todo, por Kafka, abriendo las puertas con la admiración del checo a una de las influencias básicas de la narrativa castellana de la etapa innovadora. (Sanz Villanueva, 2010: 351).

Recordemos que el autor canario mostró su conocimiento de Kafka y la relevancia que le concedía en un artículo publicado en febrero de 1958, en la *Gaceta Semanal de las Artes* del diario tinerfeño *La Tarde*. Reivindicaba allí el acto de la escritura como una sincera creación íntima, conectada a estados preculturales inconscientes, que confieren a la narrativa una lógica y valor propios, los cuales convierten en innecesaria y superflua cualquier interpretación simbólica. Esa apariencia simbólica intraducible conectada con un contenido que se percibe como trascendente, expresado por medio de una lógica narrativa distinta de la que rige la realidad externa, es lo que Isaac de Vega comparte con Kafka.

Desde una posición igualmente periférica, la novela corta *Un agujero en la luz* fue distinguida en 1957 con el Premio Gabriel Miró. Publicada por la editorial alicantina Silbo, constituía el segundo libro de Enrique Cerdán Tato, tras la colección de relatos *El mendigo y otros cuentos* (1955), y narra la historia de un enigmático barco que navegaba sin rumbo fijo. La escasa repercusión del autor más allá de los límites regionales tenía como contrapartida una libertad creadora que fecundó su creatividad:

Si en los años cincuenta se hacía, sobre todo, realismo social, en el ámbito de la nueva literatura, Cerdán Tato, introducido y actuante asimismo en tal dirección, no se define totalmente por ella y resulta atípico, en muchos ejemplos. La preocupación existencial aparece y dura como preocupación central, aunque fundiéndose con vislumbres de sociedad, si bien no es esta la que entrega la óptica determinante, ni, mucho menos, la óptica exclusiva. El realismo de Cerdán Tato es un conjunto de variantes en la visión del hombre: sus angustias, sus temores, su aventura, su pesadumbre. Sus modelos narrativos se aproximan más a una literatura como la de Martín Santos, en coincidencia en años de elaboración, que a la específica de nuestros narradores sociales. (Rovira, 1984: 11).

José Carlos Rovira percibe en la primera etapa narrativa de Cerdán Tato «una búsqueda ávida, un permanente empaparse de cuanto consigue, en una sorpresa continua que tiene sus jalones (que se llaman, por ejemplo, Kafka, Sartre, Camus, Joyce, Pavese, Moravia, Faulkner, Hemingway)» (1984: 8). Y considera *Un agujero en la luz* «un homenaje, diríamos, kafkiano, a un espacio narrativo, en el que la dificultad para entender el sentido de la acción es la clave que provoca el interés. La doble peregrinación del personaje, en ese barco que carece de destino, y en sus inmensos y oscuros pasillos, buscando una claridad a su presencia, puede ser leída en la tipología

de *El proceso*, de Kafka» (1984: 12). La novela fue considerada kafkiana ya por sus primeros críticos e incluida por Salvador García Jiménez en su monografía *Franz Kafka y la literatura española* (1987: 66-67), donde la vincula a la vertiente kafkiana emparentada con el cine mudo. Destaca García Jiménez el desconocimiento que el protagonista tiene de la meta de su viaje, pese a sus esfuerzos por obtener una información que le incumbe tan personalmente, así como su sensación de sentirse observado y su desolación ante las galerías y corredores. Por último, advierte cierta similitud entre el personaje de la ridícula y feroz madame Boquilla y la Brunilda de *El desaparecido* de Kafka.

Una afinidad con Kafka más en su cosmovisión que en su tratamiento literario presenta el barcelonés Mario Lacruz y, singularmente, la novela negra *El inocente*. Acreedora del Premio Simenon de la editorial Aymà, fue publicada por Luis de Caralt en 1953 y sería reeditada por distintas casas editoriales, además de traducida a varios idiomas y adaptada cinematográficamente por Josep Maria Forn en su película *Muerte al amanecer*. Hay quien ha relacionado la obra de Lacruz con la historia de Josef K., si bien la sola trama basada en la persecución de alguien que no ha cometido el delito del que se le acusa no es suficiente para asociar un argumento con *El proceso*. Existe un cierto paralelismo con la novela de Kafka en la detención de un personaje que se presume inocente, sin explicación del motivo, en su habitación (en este caso, de un hotel). Sin embargo, poco más puede considerarse estéticamente kafkiano en *El inocente*. Aunque Patricia Hart (1987: 26-27) señala su deuda con Kafka, Dostoievski y Gógol, reconoce que las semejanzas con la obra kafkiana son limitadas y el lector pronto descubre que el protagonista, Virgilio Delise, sabe por qué está detenido y tiene, además, varios indicios en su contra que ocultar.

A pesar de la distancia literaria entre *El inocente* y *El proceso*, el tema de la culpa y su reverso, la inocencia, es para Lacruz —como para Kafka— una preocupación central, lo cual posibilitó la edición conjunta de sus tres novelas publicadas en vida —*El inocente*, *La tarde* y *El ayudante del verdugo*— como *Trilogía de la culpa* por la editorial Funambulista (2009). La paradójica «vocación de culpable» (1953: 190) de Virgilio Delise tiene mucho que ver con el conflicto subyacente a *El proceso* y *La condena*. Delise sabe

que lo van a detener, pero es incapaz de marcharse, se confiesa a un atónito párroco de algo que no constituye un pecado y acaba concluyendo:

Toda resistencia era inútil —ahora lo sentía con más fuerza—, y solo quedaba un camino expedito: pagar. Aquello no era tan malo, a fin de cuentas. Era una sensación casi triunfal; porque así quedaban justificadas la hostilidad y la persecución, la desgracia inopinada y el miedo invencible. La inocencia necesitaba recorrer un largo camino de culpa, en donde fortalecerse. (Lacruz, 1953: 179).

Otro personaje afirma, al descubrirse la inocencia del protagonista: «él acaba por aceptar los hechos con cierta naturalidad. La detención y la huida predisponen su ánimo para la sugestión. Por eso no protesta al ser detenido por segunda vez ni afirma su inocencia. [...] Todo le hace suponer que, por algún motivo, es responsable ante la ley» (1953: 187). Paralelamente, aunque Josef K. sí se defiende, se va dejando llevar por el sistema que lo acusa y finalmente no opone resistencia e incluso colabora con los dos agentes que acaban ajusticiándolo. Y Georg Bendemann asume en *La condena* el mandato de su padre, arrojándose al río para morir ahogado.

Como estos personajes kafkianos, Virgilio Delise es víctima de su incómoda conciencia de una culpabilidad imprecisa. La culpa se eleva así, en la narrativa de Lacruz, a un ámbito existencial, pues se deriva —en palabras de Constantino Bértolo— «no de una causa o conducta concreta, sino del mero hecho de existir. Sensación de culpabilidad, por tanto, casi irracional y que literariamente da lugar a un absurdo metafísico» (1984: 222). Esta lectura queda subrayada por dos citas reproducidas en *El inocente*. Por un lado, la siguiente frase de Julien Green: «Hubiera querido tener humillantes pecados que confesar y creo que solo un respeto natural a la verdad me impedía inventarlos» (1953: 107). Y, por otro, el exergo que ilumina todo el conjunto, compuesto por unas palabras del escritor húngaro Frigyes Karinthy, las cuales son aplicables a la situación de los antihéroes kafkianos:

Inconscientemente, tenía sentimiento de culpabilidad por algo, por algún delito olvidado, que no era menos grave por el hecho de no acudir a mi memoria: sin duda por ello me resultó imposible, desde el principio hasta el fin, quejarme o sublevarme contra mi destino. (Lacruz, 1953: 5).

El tema de la culpa existencial vertebró asimismo la novela *Intemperancia*, escrita por Mario Lacruz hacia 1950, hallada tras su muerte dentro de un armario —junto con

otros múltiples manuscritos— y publicada póstumamente en 2005 (Barcelona, Ediciones B). Su protagonista, Pedro, es condenado por un crimen que no ha cometido, situación que asume indiferente. Su tormento interior le lleva a acabar entregándose incluso tras lograr fugarse con éxito. Como describe Santos Sanz Villanueva, «Pedro encarna a un inocente lastrado por una remota e inconcreta culpa que debe saldar con un castigo» (2010: 295). Una culpa similar a la que llevó a Josef K. a colaborar con sus verdugos en el desenlace de *El proceso*, o la que empujó a Georg Bendemann a acabar lanzándose desde un puente en el relato *La condena*. Personajes que asumen —que casi ansían— el castigo que les libera de un sentimiento de culpa desatado por un crimen o pecado desconocido o incluso inexistente.

Para cerrar este recorrido por las aproximaciones metafísico-existenciales a Kafka, cabe mencionar dos novelas finalistas del Premio Nadal en 1952 y 1953, respectivamente, que se han relacionado vagamente con Kafka. Se trata de *La puerta de paja*, del gallego Vicente Risco, y *La gota de mercurio*, del asturiano Alejandro Núñez Alonso. Esta, situada entre lo psicológico y lo trascendente, narra introspectivamente el angustiado proceso mental que condujo al pintor mexicano Pablo Cossío al suicidio, durante sus últimas horas de vida. Sin profundizar en ello, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza señalaron a Kafka entre sus antecedentes, cuya nómina completarían autores como Proust, Mann, Sartre, Faulkner y Huxley (Pedraza y Rodríguez, 2000: 471).

Por su parte, la impronta existencial de *La puerta de paja* adopta una perspectiva católica y conservadora. Con una atmósfera mágico-maravillosa y una ubicación histórica medieval, la obra trasluce, según Eva Fernández (1990: 485-487), una lejana presencia de Kafka, que no queda —a mi entender— suficientemente justificada. Radicaría en la transmisión de las preocupaciones de los personajes, la reutilización de la tradición histórica y el empleo de un estilo cinematográfico. Frente a estas propuestas, considero que, si algo emparenta *La puerta de paja* con la literatura kafkiana —en concreto, con el relato «Ante la ley»— es el uso común de un símbolo de larga tradición y que, por tanto, no permite deducir ningún vínculo directo entre ambas narraciones: la puerta como lugar de transición en un sentido metafísico.

Más ajustadas parecen las resonancias de *El castillo* que descubre Olivia Rodríguez en otra de las novelas de Risco, *La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta*, publicada en 1981, pero escrita a mediados de la década del cincuenta. La novela —que Risco nunca dejó revisada para su publicación— narra las consecuencias del nacimiento de un bebé bicéfalo en su entorno familiar y en el conjunto de la sociedad. La comunidad científica —encarnada en el Dr. Lamboni— trata de apropiarse del niño, pretensión ante la que se rebela en vano su padre, el señor Dorelle. Según Rodríguez, es en ese contexto cuando emerge lo kafkiano:

En el tipo de personaje que representa Mr. Dorelle y la manipulación a que se ve sometido en las primeras secuencias de la novela por parte de los médicos, con el aditamento del espacio-fortaleza que supone el Gran Hospital Sanatorio Polipatológico de Camping West, y la maraña conspiratoria en la que el protagonista se ve envuelto, podemos observar la huella de *El Castillo* [...]. Como muestra de esta influencia kafkiana —que no llega a ser explotada suficientemente en *La verídica historia...*— tenemos todo lo relativo a la organización secreta de la oposición al Dr. Lamboni (sec. IV). La fuerza de esta oposición radicaba en un intrincado servicio de espionaje que, como el pez que se muerde la cola, no sabía bien hasta dónde llegaba su alcance y para quién exactamente trabajaba. (Rodríguez González, 1993: 731-732).

El propio nombre del sanatorio de Camping West recuerda al conde de Westwest de *El castillo*. Y Mr. Dorelle, enfrentado a un mundo deshumanizado y absurdo, conecta tanto con los protagonistas kafkianos como con los rasgos habituales de los antihéroes existencialistas. Por último, otro estamento que ansía la posesión del niño bicéfalo y que acaba secuestrándolo es el circense, tan del gusto de Kafka para revelar ciertos aspectos de la condición humana. Pese a estas similitudes, el tratamiento de lo monstruoso es distinto aquí que en la literatura de Kafka, pues Risco no solo no adopta la perspectiva de la criatura de dos cabezas, sino que esta apenas se deja ver ante el lector.

Así pues, las preocupaciones metafísicas y existenciales filtraron la recepción de Kafka por parte de narradores como Castillo-Puche, Isaac de Vega, Cerdán Tato, Vidal Cadellans, Fernández de la Reguera, Mario Lacruz y Vicente Risco. Se trata, en su mayoría, de autores de procedencia periférica, de cuyos circuitos limitados de difusión no siempre lograron —ni siempre quisieron— salir.

Pero la concepción metafísico-existencial de lo kafkiano no excluye su confluencia con alguna otra vertiente receptiva. Así, Enrique Cerdán Tato combina en

Un agujero en la luz la sugerencia kafkiana de un alegorismo trascendente con su voluntad de renovación narrativa.¹⁶¹ Y las inclinaciones metafísicas tanto de *Fetasa* como de *Ballet para una infanta* adoptan un tratamiento narrativo cercano al absurdo kafkiano. Siguiendo el proceso inverso, la perspectiva metafísico-existencial se trasluce, en ocasiones, en la producción literaria de aquellos herederos de Kafka que priorizaron alguna otra tendencia receptiva, como la experimentación o el cultivo del absurdo. Teniendo en cuenta estas salvedades, el apartado que sigue se dedica a explorar las incursiones españolas en el absurdo kafkiano.

ENTRE LO SIGNIFICATIVO Y LO EXPERIMENTAL: EL ABSURDO KAFKIANO

Las obras recién agrupadas por la orientación metafísico-existencial de su recepción productiva de Kafka comparten un contenido afín a lo religioso o a lo filosófico, asociado a la búsqueda de un sentido trascendente de la existencia o a la constatación de su ausencia. Estas visiones del mundo admiten diversas formas estéticas de expresión, incluido el realismo, si bien la inquietud metafísica encontró en el aparente simbolismo y alegorismo kafkiano un lenguaje óptimo, cultivado en alguna medida por autores como José Luis Castillo-Puche, Isaac de Vega, Enrique Cerdán Tato o Ricardo Fernández de la Reguera. Sin ser incompatible con lo anterior, la recreación literaria del absurdo constituyó una de las manifestaciones estéticas más características del existencialismo, el cual adoptó a Kafka como un precursor de excepción. Y es que la invención de situaciones, personajes y argumentos que atentan contra la lógica del mundo visible pone en evidencia su sinsentido esencial. Por otra parte, la recreación de escenas absurdas pudo emplearse, asimismo, para evidenciar críticamente la arbitrariedad del ejercicio del poder en distintos ámbitos sociales.

¹⁶¹ Desde otra perspectiva, combina también intereses existenciales y preocupación formal Jorge Cela Trulock, cuya novela *Las horas* (1958) fue conectada vagamente con Kafka por Gonzalo Sobejano (2005), pero considerada «de dudoso kafkianismo» por García Jiménez (1987: 351).

En los años cincuenta, algunos escritores españoles mostraron interés por lo maravilloso y lo absurdo, incluso los adscritos al por entonces canonizado realismo social. Es el caso, también, de los mencionados fetasianos en Canarias y de autores como José Vidal Cadellans. David Roas distingue la mejor manifestación literaria del absurdo de aquellos años en las narraciones de Carlos Edmundo de Ory —trasladado a Francia mediada la década— y de José Luis Sampedro, Francisco Fernández-Santos, Ventura Doreste, Miguel Buñuel y Gonzalo Fortea, obras dispersas por revistas sobre las que «planea la influencia de Kafka» (2008: 21).

Una de las continuidades fundamentales del absurdo kafkiano en los años cincuenta fue la colección de narraciones *Smith y Ramírez, S. A.* (Valencia, Castalia, 1957), de Alonso Zamora Vicente. Saturado del barojismo que imperaba en la España del medio siglo, el autor quería reivindicar una literatura más creativa, aquella que él había conocido en otra España, «la de sus años mozos, en los tiempos esperanzados de la República, cuando aquí llegaba temprano, por ejemplo, el Joyce del *Retrato del artista adolescente* de la mano de su amigo, poeta y profesor Dámaso Alonso. La guerra había arrumbado la modernidad literaria y él deseaba rescatarla» (Sanz Villanueva, 2006: 53). En una entrevista realizada en los años noventa, comentaba Alonso Zamora:

[...] con gran asombro mío descubrí que estaba escribiendo literatura fantástica; quizá era la necesidad de escaparte de una España, la España de posguerra que no nos daba grandes... no era muy atrayente. Si recuerdas el *Smith y Ramírez, S. A.*, la vida en un inmenso campo de concentración donde todo estaba reglamentado, donde te dicen, como ahora la tele, la pasta de dientes que tienes que gastar, el automóvil que te conviene, el banco al que debes ir, el traje que debes vestir, el lugar donde debes ir a veranear. ¡Hombre, déjame en paz!, yo quiero lo mío. (En Sánchez Lobato, 1998: 81).

Los mandatos absurdos del poder están presentes de modo paródico en la novela breve que da título al libro. Recordemos que su autor había participado en la vida cultural porteña los años que estuvo a cargo del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, entre 1948 y 1952, época en la que empezó a colaborar con el suplemento literario de *La Nación*. Fue precisamente su director, Eduardo Mallea, quien le estimuló para desarrollar su creatividad literaria (Zamora Vicente, 1969: 279). En Argentina entró en contacto tanto con una recepción asentada de Kafka como con los nuevos derroteros de la literatura hispanoamericana en relación con lo fantástico. De vuelta en España, y después de que la censura impidiese durante dos años su

publicación, la editorial Castalia sacó a la luz las narraciones de *Smith y Ramírez, S. A.* en 1957.

Cuando finalmente apareció el libro, se le buscaron «reminiscencias en Buzzati, Kafka, Dunsany... y con destacados escritores argentinos» (Sánchez Lobato, 1998: 37). Emilio Salcedo (1960: 134) distinguía a Kafka entre otros nombres que cogían «por la mano al autor» (Poe, Hoffmann, Balderston, Priestley, Huxley). Estas conexiones causaron la perplejidad de Zamora Vicente. Así, en la «Carta-prólogo» a su libro *Mesa, sobremesa*, de 1980, declaraba:

Un posible prologuista me encontró «profundas reminiscencias cualitativas, con tensión hermenéutica y tempo lento kafkianos oseudokafkianos...» y no sé cuántas cosas más, procedentes todas de Dino Buzzati. Me callé, no era cosa de pregonar mi ignorancia, que, a lo mejor, vaya usted a saber de qué grado sísmico era, la pobre. Creo que no, que nuestra vida colectiva, metida en un monumental Departamento de Niños Perdidos sin liberación inmediata, no se parecía en nada a la desenvoltura atormentada de Buzzati. Yo no conocía, por entonces, más que *I deserti dei Tartari*. Quien no tenía la más remota idea de Buzzati era quien así me hablaba, tan suficiente. [...] Ahora me temo que podría pasarme algo muy parecido. (Zamora Vicente, 2003: 11).

Sin embargo, en el prólogo al propio *Smith y Ramírez, S. A.*, donde Zamora Vicente explicaba que las siete historietas que incluye el volumen fueron escritas como divertimento en «siete tardes de domingo», reconocía a su vez, en la línea de la misma modesta *captatio benevolentiae*: «Siete historias que incluso hasta puede que no sean rigurosamente mías: a veces es tan difícil liberarse del insidioso trasfondo de lecturas, que resulta poco menos que imposible trazar la frontera entre lo vivido y lo leído» (1957: 7).

La novela corta que da título al conjunto narra el extravío en unos grandes almacenes de la niña Ketita Castex cuando se encontraba con su cuidadora, la señora Falk. Como consecuencia, la pequeña caerá en las redes del oscuro Departamento de Niños Perdidos de *Smith y Ramírez, S. A.*, de donde nunca podrá salir. Los nombres extranjeros de los personajes y de los grandes almacenes no prueban ninguna conexión con la literatura internacional, pues su elección vino dada —como en otros casos— por las reticencias de la censura a publicar cualquier visión crítica de una realidad susceptible de identificarse con la española. Alonso Zamora recordaba que se vio obligado a cambiar

el título de *Smith y Ramírez, S. A.* debido a que le habían atemorizado con que alguien se podría dar por aludido y tomar serias represalias:

En fin, el libro se llamó, después de muchas vigili­as, *Smith y Ramírez, S. A.*, y, mientras por ese mundo adelante sus páginas gustaban y se comentaban, sobre todo la novelita (o lo que sea) que da título al libro (la vida en el interior de un Departamento de Niños Perdidos, dentro de uno de esos grandes almacenes de hoy), aquí, alguien me dijo, con solemnidad de bronce alegórico: «Hombre de Dios, ¿qué te ha hecho el Sepu¹⁶²?». (Zamora Vicente, 2003: 10-11).

Pese a las precauciones que deben tomarse a la hora de identificar la presencia kafkiana en «*Smith y Ramírez, S. A.*», lo cierto es que la ridiculización paródica de los criterios seguidos por el poder trae a la mente el humor kafkiano que pone en evidencia el absurdo burocrático. Durante años, la cuidadora Ana Falk intentará en vano recuperar a la niña. Esa lucha agónica sin rendición es equivalente —desde una perspectiva más abiertamente paródica— a la de los personajes kafkianos apellidados K. La señora Falk llega incluso a penetrar en el Departamento de Niños Perdidos, cuyo interior es descrito como un lugar con un ambiente onírico de pesadilla, con oscuros pasillos, fugazmente iluminados, donde la percepción de la realidad no se ajusta a lo habitual: «Ana Falk divisó una ventana. Va hacia ella y la ventana se aleja, se aleja. Ana Falk aprieta el paso inútilmente, la ventana se sigue alejando» (Zamora Vicente, 1957: 103).

Ante todo, resulta kafkiano que, después de tan larga espera y tan vanos esfuerzos, Ana Falk fallezca precisamente el día anterior a la primera salida de Ketita del Departamento de Niños Perdidos. Ya Emilio Salcedo señaló que «esa espera interminable de la pobre Ana Falk» (1960: 134) procedería de Kafka. También resulta tragicómicamente kafkiano el hecho de que, finalmente, la propia Ketita, ya con 18 años, perezca electrocutada con su prometido el mismo día de su boda, cuando se disponía a iniciar una nueva vida fuera de los grandes almacenes. De modo que la esperanza respectiva en un reencuentro y en una salida tan largamente ansiados se desvanece al ser acariciada con los dedos. Igualmente, el campesino de «*Ante la ley*» murió tras años de espera, sin lograr traspasar una puerta que, como supo demasiado tarde, estaba

¹⁶² El Sepu (Sociedad Española de Precios Únicos) fue la primera cadena de grandes almacenes que operó en España.

destinada solo a él. Y, según relata Max Brod, la intención de Kafka era que K. fuese aceptado por el castillo, irónicamente, justo antes de morir.

Del resto de cuentos incluidos en *Smith y Ramírez, S. A.*, podría considerarse kafkiana la circunstancia de partida de «De segunda mano», al tratarse de un acontecimiento fantástico y sorprendente asumido con naturalidad. El protagonista, Perico, se percata un día de que, en un descuido, ha perdido su mano derecha. Nos encontramos, como en tantas narraciones kafkianas, ante un relato de situación, que desarrolla hasta sus últimas consecuencias la idea de la pérdida de un miembro a la vez que asume en su literalidad la frase hecha «de segunda mano». También recuerda a Kafka —en concreto, a la escena final de *El proceso*— la docilidad de «Un pobre hombre», a quien el narrador lleva a su casa con la intención de matarlo. Para Emilio Salcedo, procede de Kafka ese «asesino que se metamorfosea en el cuerpo y el alma de la víctima» (1960: 134). Pero si un texto ha inducido a vincular el libro con Kafka es, sin duda, el que da título al volumen.

Eva Fernández (1990: 453) señaló la fuente kafkiana de la obra en su retrato de la soledad que agobia al hombre contemporáneo, así como su coincidencia con Kafka en el uso del humor y del absurdo. También José Luis Calvo (2005: 78) aprecia en *Smith y Ramírez, S. A.* —en sus estratos más profundos— la presencia de la literatura kafkiana. Puede suponerse que el interés de Alonso Zamora Vicente por Kafka venía de atrás y continuó con el correr de las décadas, pues entre los fondos de su biblioteca, gestionados por la Diputación de Cáceres, figuran tanto *La metamorfosis* publicada por la editorial de la *Revista de Occidente* en 1945, como *La muralla china* de Emecé (1953) y *El proceso* en su edición de Lumen (Barcelona, 1975). Su asimilación de Kafka se sitúa en la línea del absurdo empleado no solo como divertimento humorístico,¹⁶³ sino

¹⁶³Junto a *Smith y Ramírez, S. A.*, dentro del ámbito de lo humorístico apuntó José Luis Calvo (2005a) al trasfondo kafkiano de ciertas narraciones españolas, pese a su general diferencia de tono con respecto a las creaciones del autor de *El proceso*. En este grupo se situaría José María Sánchez-Silva —célebre autor de *Marcelino Pan y Vino*— con la narración breve «Asunto de Adelaida», incluida en 1953 en el libro *Adelaida y otros asuntos personales: relatos informales*. La anécdota del cuento parte de la presencia inevitable de una chinche que el narrador acaba por aceptar como compañía íntima, otorgándole un nombre humano. Con todo, pese a esta suerte de humanización del insecto, este relato intrascendente no cuestiona los límites entre la animalidad y la condición humana ni genera la inquietud propia de lo kafkiano.

también como medio para poner en evidencia determinados aspectos criticables de la sociedad contemporánea.

Ya en la década del sesenta, pueden ubicarse en la estela del absurdo kafkiano «algunas de las disparatadas creaciones de Gonzalo Suárez» (Calvo Carilla, 2016: 13). Su volumen de relatos *Trece veces trece* (1964) incluye varias metamorfosis (García Jiménez, 1987: 352). Así, los personajes del relato «¿Quiere usted rabiar conmigo?» se comportan progresivamente de manera perruna, mordiéndose entre sí, tras ser atacado uno de ellos por un perro aparentemente rabioso. Y en «Desembarazarse de Crisantemo», el protagonista cree haber convertido a su socio en jirafa por medio de un conjuro mágico. Si bien la naturaleza de estas hilarantes metamorfosis dista mucho de la kafkiana, Kafka y Suárez comparten el despliegue hasta sus últimas consecuencias de una implacable lógica, dentro de un contexto absurdo. Sus personajes funcionan como soportes sin individualidad de la situación narrada, que irrumpe sin contemplaciones desde las primeras líneas o, incluso, en el caso de Suárez, desde el propio título.

Por otra parte, Juan Ramón Masoliver advirtió que la innovadora novela de Gonzalo Suárez *El roedor de Fortimbrás* (1965) nada debía a Kafka, al menos no «en mayor grado que cualquier novela de hoy» (1965: 48). Aunque en ella cobra protagonismo un castillo, este constituye el elemento vertebral del escenario y no la meta inalcanzable de la novela de Kafka. Partiendo de la crítica de Masoliver, Eva Fernández Huéscar (1990: 476) emparentaba a Suárez y Kafka por su amarga ironía. Pero si algo une la narrativa de ambos autores, por encima de otros aspectos, es —insistimos— el cultivo literario de una lógica absurda.

Calvo sugiere, asimismo, un posible rastro de Kafka en «alguna de las pedestres parodias» de Álvaro de Laiglesia (2005a: 83). Por último, a su entender, el humor negro y absurdo de Rafael Azcona, hecho de situaciones sainetescas, se construye —tanto en sus narraciones como en algunos de sus guiones cinematográficos— sobre sus lecturas de Baroja y Kafka, de quien declaró: «¿Kafka? Qué tío a la hora de asomarte a lo que de irrisoria tiene la condición humana» (en Calvo Carilla, 2005a: 44). Las novelas de Azcona tendrían en común con las de Kafka el poder resumirse en unas pocas líneas y partir de un estímulo anecdótico que se va tensando de modo lineal, hasta llegar a un desenlace absurdo. En cuanto a la faceta de Azcona como guionista, situaciones kafkianas relacionadas con la burocracia y la justicia se hallan en obras como *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) —escritas junto con Luis García Berlanga— o *La audiencia* (1972) —cuya idea original elaboró junto con el director Marco Ferreri—.

Esta manifestación de un absurdo emparentado con la estética kafkiana cobró especial recurrencia entre los escritores relacionados con la corriente postista, surgida en Madrid en la segunda mitad de los años cuarenta. Dentro de este grupo destaca la producción narrativa de Carlos Edmundo de Ory, por su herencia de Kafka adoptada desde una cosmovisión que se mueve entre el anhelo de trascendencia y el desencanto existencialista. El absurdo kafkiano tuvo, además, su expresión teatral en la obra de Carlos Muñiz, que lo convirtió en grito de protesta político-social sobre las tablas. Como representantes de estas dos versiones hispánicas del absurdo kafkiano —la trascendente y la social—, ambos autores recibirán una atención especial en las páginas que siguen.

El postismo

Los participantes en el autodenominado *postismo* manifestaron interés por Kafka desde una concepción neovanguardista vinculada con el absurdo. Es el caso, además del ya analizado Fernando Arrabal, del también dramaturgo y narrador Francisco Nieva, del polifacético y fértil Antonio Fernández Molina y del máximo representante postista Carlos Edmundo de Ory, a quien dedicaremos mayor atención como caso paradigmático. Desde el punto de vista crítico, ha sido José Luis Calvo Carilla quien ha reparado con mayor insistencia en el parentesco kafkiano del grupo. Cierto es que las posibles conexiones literarias concretas aparecen frecuentemente tan disueltas con otras muchas —especialmente las derivadas del surrealismo y del teatro del absurdo— que no siempre resultan verificables. Con todo, el grupo muestra una clara afinidad con Kafka, percibido como creador vanguardista que combinaba el ludismo y el onirismo con una inquietud de carácter metafísico y existencial.

Francisco Nieva (1924-2016) reconoció en su narrativa breve las «revesadas influencias de Ramón, de Kafka y de algunos escritores raros» (2002: 66). Entre sus «remedos kafkianos primerizos» (Calvo Carilla, 2005a: 172) se encuentra «El Templo de la Gran Observancia», aparecido en *Ambo*, revista de un solo número fundada por el

propio Nieva junto con Eduardo Chicharro (Calvo Carilla, 2005b: 11-12). El texto presenta una sucesión de anécdotas excesivamente dependientes de Kafka, según Calvo, que lo califica de «relato escolarmente kafkiano» (2012: 33). En la estela kafkiana podría ubicarse también el cuento titulado «El dueño de un “almacén”», publicado en 1952 en la revista *Deucalión* y consistente en la confesión de un personaje voluntariamente encerrado y aislado del exterior. Alguna otra narración de Nieva reincidió en la simplificación y estiramiento argumental de una situación absurda: así, en «Un misterio», una vendedora no quiere desprenderse de nada de lo que tiene a la venta.

Por otra parte, la novela *El viaje a Pantaélica* (1994) —que Nieva venía redactando desde hacía al menos tres décadas y cuya versión teatral previa fue *El baile de los ardientes*— presenta personajes-estereotipo «al más puro estilo kafkiano», «tipos genéricos sin relieve», «sombras gesticulantes que transitan afanosamente por la novela» (Calvo Carilla, 2005a: 179). Nieva aspiraba a crear su universo dramático por medio de una serie limitada de «personajes fijos». Entre ellos se encuentra la «pareja unánime», de estirpe kafkiana, que él mismo explicitó:

Me hacían falta unos personajes que fuesen como una pareja de payasos, que amenizasen la función, una pareja complementaria y contradictoria a la vez. Otro elemento de misterio, pero investido de comicidad. Esta sería «La pareja unánime», femenina, masculina o mixta. Me la sugirieron los dos fuegos fatuos de *La serpiente verde*, una novela esotérica de Goethe, y los dos ayudantes de K, en *El castillo*, la novela de Franz Kafka, las castañeras que se «pican» entre sí o los majos amigachos o litigantes de Ramón de la Cruz, todos del mismo estrato social, unánimes en el comportamiento y divergentes en la diaria contienda. «La pareja unánime» también corre su albur en mi teatro y padece su correspondiente «catarsis». (Nieva, 2002: 391).

Otro postista relacionado con Kafka es Antonio Fernández Molina. Según José Luis Calvo, su primera novela anuncia «de manera diáfana las hipnóticas seducciones de la escritura kafkiana» (2016: 13). Se trata de *El león recién salido de la peluquería*, obra concluida en 1959, aunque no publicada por Seix Barral hasta 1971. Su argumento intrascendente —la historia de Juan y Malva, que se conocen en un autobús y emprenden «por las calles de un pueblo cualquiera una odisea salpicada de minúsculos y absurdos incidentes»— cuestionaría el sentido de un mundo grotesco:

Juan y Malva merodean por el pueblo y penetran en sus viviendas como lo hace el contratado agrimensor de *El castillo*, sin desfallecer, aunque sin terminar de llegar nunca.¹⁶⁴ Nuevas claves kafkianas se encuentran en el tratamiento de los personajes, el cual, si por una parte raya en la tipificación costumbrista y deshumanizada como resultado de una narración neutra y notarial, por otra revela una sutilísima malla de analogías y correspondencias entre los héroes y las cosas que les rodean. De Kafka procede también el sordo temblor existencial que invade a los personajes, como autores atrapados en una realidad equívoca y mutable, de la que solo aciertan a transitar caminos sin salida y a vivir una sucesión de instantes de inminente disolución en un mundo que se desvanece a cada paso. (Calvo Carilla, 2005a: 165).

Sin embargo, el posible parentesco kafkiano de esta novela es, en todo caso, compartido con otros nombres de la literatura internacional, como Blanchot, Julien Gracq y Beckett. Y es que es «tarea imposible la de precisar, tanto en Fernández Molina como en el resto de los postistas, los límites que separan los campos magnéticos de estas dispersas incitaciones» (Calvo Carilla, 2005a: 169). Las conexiones con Kafka aparecen, además, teñidas de surrealismo y de un tono lúdico de pueril ingenuidad. El crítico José Domingo describía así el universo narrativo de Fernández Molina: «A su gran capacidad de inventiva e impulso renovador de la forma, a su inmersión en el mundo de los sueños y en el universo kafkiano, del que retorna con un fresco ingenuismo, debe añadirse una palpitación realmente hispánica que lo enlaza, a través de la ironía y del chafarrinón más o menos negro, con nuestros satíricos del barroco» (1973b: 147). Domingo incluyó *El león recién salido de la peluquería* en su triple reseña «Por el camino de Kafka» —dedicada asimismo a *Leitmotiv* de J. Leyva (1972) y *El unicornio* (1971) de Javier Tomeo—, subrayando en la novela de Fernández Molina las peripecias de una aventura «fuera de toda lógica», que se convierte en «una especie de sueño que podría prolongarse hasta el infinito» (1972: 7).

Otras obras de A. F. Molina que la crítica ha vinculado con Kafka —sin apenas explicar esas conexiones— son las novelas *Solo de trompeta* (1965) (Fernández Huéscar, 1990: 652) y *La liebre mecánica (películas de personas, animales y máquinas)* (1997) (Calvo Carilla, 2017: 205), los relatos «La buena vida» y «La mesa» (1971) —con las metamorfosis respectivas de un hombre en asno y de una mesa en caballo— y la colección de narraciones *Dentro de un embudo* (1973) (García Jiménez, 1987: 321). Lo

¹⁶⁴ Un motivo similar se hallaría en los itinerarios colectivos de otro cuento de Fernández Molina, «Las tanguistas», publicado en *Papeles de Son Armadans* en 1970 (Calvo Carilla, 2005a: 213).

cierto es que la deuda de Fernández Molina con Kafka —uno de sus autores preferidos, según su propia declaración (en Beneyto, 2017: 175)— resulta a menudo imperceptible, al encontrarse diluida con otros referentes en un universo narrativo más surrealista que propiamente kafkiano.

Afinidades más claras con Kafka presenta, a mi juicio, el gaditano Carlos Edmundo de Ory (1923-2010), que deja ver su pasión kafkiana en numerosas anotaciones de sus diarios y en muchas de sus narraciones. Este parentesco fue apreciado tanto por los reseñadores de sus libros en el momento de su publicación, como por los investigadores que se han ocupado de la recepción española de Kafka, en concreto Salvador García Jiménez (1987) y José Luis Calvo Carilla (2001, 2005a, 2015 y 2016). Al estudio comparado de Ory y Kafka van dedicadas las páginas que siguen.

Como se ha señalado en el capítulo correspondiente, Ory desempeñó desde su voluntario exilio francés un papel significativo en la recepción crítica de Kafka en España, mediante dos artículos dedicados a su difusión gala: «Veinte años de Kafka en Francia» (1964), publicado por los *Cuadernos Hispanoamericanos*, y «El “nuevo testamento” de la risa» (1965), situado como pórtico de una sección que la revista *Índice* consagró a Kafka con motivo de la edición en Francia de su obra completa. En ambos textos presentaba Ory, de un modo temprano en España, la doble vertiente de la recepción crítica internacional de Kafka: la simbólica y la literaria. En esta última se sitúa el autor, al sentenciar que Kafka «no se ocupó de traer al mundo un mensaje» (Ory, 1965b: 21). Reivindicaba abiertamente el humor kafkiano y destacaba las propuestas plurisimbolista de Michel Carrouges y antisimbolista de Marthe Robert. Ello no le impidió mostrar interés por la visión trascendente del «criptográfico escritor checo» (1964b: 201):

Sin embargo, no cesamos de buscar en su acento, en su tono de voz inusitado, la Palabra, la Luz o la Respuesta, como si todo lo suyo fuera religión (el Talmud, la Cábala), alegoría teológica, lo trascendente; teología negativa de la «muerte de Dios» nietzscheana (J. Carrive); doctrina secreta o «un nuevo esoterismo, una cábala» (Maurice Blanchot); misterio judío (André Nemeth), y demás interpretaciones basadas en los puntos de vista religioso, metafísico o místico. (Ory, 1965b: 21).

La «síntesis depuradora» (Ory, 1965b: 21) que constituía la posición de Marthe Robert permitía a Ory conciliar su visión humorística, lúdica y artística de Kafka con lo fascinante

de sus aspiraciones trascendentes y sus sugerencias esotéricas, polos aparentemente opuestos que, sin embargo, conviven asimismo en la producción literaria del propio Ory.

Ambos estados de la cuestión de la recepción francesa de Kafka elaborados por Ory serían rescatados, un cuarto de siglo después, dentro de su recopilación de ensayos *Iconografías y estelas* (1991). El autor colocaba así a Kafka entre aquellos asuntos que prefería y le tocaban personalmente, pues, como decía en el prólogo: «En estas páginas autistas se rinde culto a las obsesiones. A los caprichos de la mente, nunca de la moda. Cosas intemporales y eternas han sido vinculadas y ubicadas en el terreno de las preferencias» (1991: 11). Kafka se confirma así como uno de los «sujetos míticos del pensamiento de Ory» (Pont, 1993: 17).

Había sido Eduardo Chicharro quien había incitado al joven escritor a todo un aluvión de lecturas, incluida la de Kafka (Pont, 2012: 3). El propio Ory reivindicó su admiración por Kafka y el estímulo literario que este ejercía sobre él. Desde las páginas de su diario llegó a invocarlo, en octubre de 1952, como miembro de la trinidad de sus padres literarios, en relación a su proyecto novelístico *La vida sin bondad*:

Faulkner me inspira para continuar mi novela como la comencé. Como no puedo olvidar a Kafka. Como me he quedado ya para siempre con Dostoievski. No tengo más padres. Ni ninguna otra leche podría alimentarme. D. K. y F. ¡D. K. y F.! Con este mismo orden.

Quiero que sea larga. Y muy triste y desesperada, como lo es la vida: *la vida sin bondad*. Y donde pueda yo crear un estilo inconfundible cuya fórmula sea: D + K + F = Carlos Edmundo de Ory. (Ory, 2004a: 220).

El 2 de abril del mismo año, el gaditano había señalado a Kafka, en carta a su amigo Darío Suro, como uno de los autores que más de cerca lo perseguían —esta vez en compañía de Chéjov—, «por la continuidad de substancia atmosférica integral y su don simbólico de pavor efervescente. Lo que yo hago no creo que esté muy por debajo, pero ya veremos» (en García Gil, 2017: 42).

Ory acostumbró a reiterar en su diario su fervor por Kafka, compartido por otros escritores más o menos variables, según los casos. En marzo de 1953 registraba: «Paso las noches leyendo cómo han sido las muertes de Kafka y de Rimbaud, de Hölderlin y de Carlyle, mis bienamados» (2004a: 255). Curiosamente, la siguiente entrada, escrita a las 2 de la madrugada del 12 de abril, da cuenta de la redacción del relato más kafkiano de Ory, «Una exhibición peligrosa».

Algunos años después, en 1957, reflexionaba Ory: «Me he pasado la vida soñando con Dostoievski, Kafka, Carlyle y Baudelaire, de la misma manera que Bonaparte se pasó la suya soñando con Aníbal, César, Alejandro y Federico» (2004b: 81). Este reconocimiento ante sí mismo de sus pretensiones de emulación literaria sería seleccionado con posterioridad como uno de sus textos aforísticos publicados bajo la denominación de *aerolitos* (Ory, 2005: 22). Pocas semanas después de anotarlo en su diario, exclamaba allí mismo: «Mi compañía: Hamsun, Hebbel, Kafka, Baudelaire, Strindberg, Weininger, Jacobsen, Carlyle. ¡Los metafísicos de la confesión! ¡Los solitarios fervientes y profundos! Todos ellos fueron pobres como yo, y su estilo era incomparable. Su sinceridad, su deber... ¡Dostoievski!» (2004b: 84). Ory se identificaba, de este modo, con una serie de escritores que reforzaban su autoimagen romántica de un ser atormentado y aislado por su especial condición, como se desprende del siguiente pasaje de finales de 1960:

Ay de mí, condenado estoy al silencio y a la soledad... Quisiera soportar la riqueza de mi cerebro como un ladrón de mis propios huesos fosforescentes. Desde hace tiempo PREPARO mis carpetas de poemas. Pienso en Kafka, Poe y las hermanas Brontë. Armo la espada de mi dolor contra las sombras. ¿Nadie me ve? Estoy solo en el campo de mi alma y prosigo la batalla del espíritu sin ayuda y sin defensa. Ay de mí, que no tengo enemigos visibles... He nacido con barbas en una cama sin mantas y sin madre y veo en el aire una cuchara con un poco de leche.

Me muero de miseria y de gloria esta noche. De gloria miserable y de miedo de ser yo. Quisiera ser un señor, hace tiempo muerto y que Dios fuese mi barbero. Todavía no es la hora. Pero sería tan feliz hablando con una compañía que supiera quién soy y conversara conmigo de las cosas que me interesan. Espero tener un diálogo con Dios de hombre a Dios, o mejor dicho de Hombre a Dios. No soy un hombre, ¡soy el Hombre! (Ory, 2004b: 142).

Una década después de escribir estas palabras, Carlos Edmundo de Ory emprendía la revisión de sus diarios, encontrando en ellos la reiterada expresión de su fascinación por precedentes como Kafka. En un fragmento de una carta enviada en 1970 a Félix Grande —editor ese mismo año de su libro *Poesía: 1945-1969* (Madrid, Edhasa)— comentaba Ory la presencia en sus escritos personales de aquellos a los que denominaba *sus autores*: «Mis AUTORES (de los cuales hablo sin cesar en mi Diario) son tales que no pueden ser proclamados si no es dentro del contexto de mi Diario íntimo, y además de la importancia de Kafka y, después, de Faulkner en mi existencia mental y vital, están Dostoievski y Nietzsche» (2004b: 231). Confirmaba, pues, la primacía de

Kafka entre sus referentes. E incluso al reivindicar la preeminencia de los griegos sobre otros modelos más recientes, continuaba citando en su diario al autor praguense en 1972:

Sigo leyendo mi Diario, Cuaderno VII (1952), al copiar fragmentos. Comprendo mucho ya de mí. [...] Pero mis maestros (mucho antes de los Kafkas y los Dostoievskis y los demás «profetas» del siglo XIX —tan estúpido, tan triste, tan burgués—), antes, no sé cómo, todo en mí vino de lo griego, [...] de Antístenes y Diógenes (al que Kafka reprochaba su conducta delante de Alejandro el Grande). Pero el Grande era, más bien, Diógenes. (Ory, 2004b: 343).

Por aquellas fechas, Ory seguía destacando a Kafka, a la vez que a otros escritores dignos de su devoción: «Importancia de los Faros. La permanencia de las luminarias alumbrándome: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Blake, Nietzsche, Whitman, Kierkegaard, Dostoievski, Kafka...» (2004b: 342). Y todavía en diciembre de 1994 lo situaba en una lista incompleta de sus autores familiares (Ory, 2004c: 326).

Junto a esta recurrente presencia de Kafka acompañado de otros nombres admirados, en ocasiones el autor praguense centraba toda la atención de Ory, que llegaba a venerarlo a través de su imagen. Así, el 3 de marzo de 1957 escribía: «Dedicado a Kafka. Coloco en mi álbum tres retratos de Kafka» (2004b: 83). Y muchos años después, el 15 de noviembre de 1971, apuntaba: «Contemplo hoy fotos de Kafka» (2004b: 290). La importancia de Kafka para Ory se revela, asimismo, en el sueño que tuvo la noche del 2 al 3 de junio de 1959 y que registró en su diario:

Estaba como mi AMIGO al fin, la calma y la dicha en mi esqueleto, y ambos sin palabras y con los ojos abiertos, sentados ambos ambos juntos juntos en una larga larga [*sic*] piedra que no encuentro su nombre. [...] Hacia nosotros se aproxima uno que conozco bien históricamente y que no puedo ni puede ni siquiera en sueños ser mi amigo. Traía una carpeta de dibujos y pinturas. Y nos los enseñaba. Y yo le dije:

—¿Sabías quién es este con quien estoy?

Y él, que lo reconoció pronto, dijo, seco y celoso quizás:

—Es Kafka.

Mi AMIGO era Kafka.

Y yo me acuerdo que me situé detrás de Kafka, lleno de ternura y de serenidad, y con amor, respeto y misterio le sacudí la cabeza, mis manos sobre su pelo, con el gesto conocido de la expresión activa y comedida, aunque impulsiva pero sin el *pathos* con que un padre remueve la cabeza de un hijo o una mujer la de su amante. Aquí el amigo amante era yo; él, el amigo amado. (Ory, 2004b: 125-126).

También los personajes kafkianos fueron materia de los sueños de Ory: «Y tuve un sueño... Y tuve sueños. Me desperté en la noche y me acordé: Brunilda. Era Brunilda. Y después..., o antes —¿cómo saberlo?—, los hermanos... ¡Basta! ¡Basta!» (2004b: 303). En la misma entrada, de diciembre de 1971, imaginaba: «El hijo de Kafka, muerto a los siete años» (2004b: 303). Y aludía, además, a las afinidades de Kafka con los anarquistas, citando sus palabras al respecto, extraídas —sin especificarlo— de las *Conversaciones con Kafka* de Gustav Janouch (1969: 134-135):

«He visitado varios círculos y reuniones e invierto mucho dinero en este asunto»... Iba con su amigo Max Brod, el cual se interesaba menos en ello: «Sin embargo, para mí era un asunto muy serio. Yo perseguía incansable las huellas de Ravachol. Estas me llevaron a Erich Mühsam, a Arthur Holitscher¹⁶⁵ y al anarquista vienés Rudolf Grossmann...».

«Todos ellos intentaban realizar la felicidad del hombre sin contar con la Gracia. Yo les entendía. Pero no pude marchar mucho tiempo a su paso.» (2004b: 303-304).

Ory seleccionaría como aerolito una de estas frases atribuidas a Kafka por Gustav Janouch: «“Yo perseguía incansable las huellas de Ravachol” (Kafka)» (2005: 14).

Y es que Ory anotaba a veces ciertos aspectos biográficos de su amado escritor. Por ejemplo, en 1959: «Kafka lloraba: en el cine; leyendo sus cosas; quién sabe cuántas veces más. Son llantos que se oirán en el fin del mundo rodando como música a través de la Nada» (2004b: 130). En 1963 expuso la actitud kafkiana ante la felicidad y el matrimonio: «Kafka, perpetuo cazador de la felicidad como cada quisque, extrajo de su ambigua actitud ante el matrimonio una fórmula en suma negativa: “la soltería es equivalente al suicidio, el matrimonio una forma de martirio”» (2004b: 171). Y, una década después, reflexionaba sobre el interés de Kafka por Palestina y la lengua hebrea, en comparación con otros judíos de expresión germánica como Walter Benjamin y Jakob Wassermann (2004b: 384).

En épocas posteriores, Ory nombraba a Kafka en relación a otros autores, como Marcel Béalu (2004c: 296) o Pierre Klossowski y Georges Bataille, «condiscípulos eternos de Kierkegaard, Kafka, Karl Marx, Freud y otros héroes del pensamiento maldito, los erotómanos» (2004c: 128). En noviembre de 1971, tras la lectura en francés de la novela *More than Human*, del escritor norteamericano Theodore Sturgeon, se preguntó por el

¹⁶⁵ Corrijo la ortografía de estos nombres, transcritos con erratas en la edición del *Diario* de Ory.

hipotético juicio literario de su precursor: «¡Extraordinario! Me quedo patitieso. ¿Qué hubiera dicho Kafka?» (2004b: 295).

Por otra parte, Ory registró en sus diarios varias de sus adquisiciones de obras de Kafka y sobre Kafka. Así, el 15 de octubre de 1950 anotó: «Compro *El castillo*, de Franz Kafka» (2004a: 96), novela publicada en Buenos Aires por la editorial Emecé el año anterior. El 16 de enero de 1953 escribía: «He comprado el *Diario íntimo*, de Franz Kafka, en francés (por 313 francos)» (2004a: 236). Y el 16 de marzo del mismo año afirmaba haber adquirido en París «un libro más sobre Kafka, de André Nemeth» (2004: 249). Se trataba, sin duda, de *Kafka ou le mystère juif*, obra traducida del húngaro al francés en 1947, que Ory citaría en sus artículos sobre Kafka de los años sesenta. Su recepción de un ejemplar de la revista *Índice* en 1965, que contenía uno de estos textos críticos que dedicó a Kafka, quedaría plasmada también en su diario (2004b: 189). Andado el tiempo, en 1972, el autor consignaría incluso la primera vez que su hija leyó *La metamorfosis*: «Carta de mi hija. Me habla de Kafka por primera vez. Lee a Kafka» (2004b: 313).

En los diarios de Carlos Edmundo de Ory queda constancia, por otra parte, de las huellas kafkianas que señaló la crítica en su propia obra literaria. Ante las reacciones que suscitó su libro *Una exhibición peligrosa*, sentenció: «todos creen que soy un Kafka» (2004b: 191). Y en 1970 reprodujo unas palabras de Santiago Rodríguez Santerbás aparecidas en la revista *Triunfo* tras la publicación de su recopilación de poemas *Poesía 1945-1969*:¹⁶⁶ «Me atreveré incluso a afirmar que es el único poeta “maldito” español contemporáneo... (y al decir esto no pienso solamente en los grandes “maudits” de todos los tiempos —Rimbaud, Dylan Thomas, Baudelaire, Kafka...—)» (en Ory, 2004b: 263).

La conciencia oryana de su conexión con Kafka afectaba también al género diarístico cultivado por ambos. En sus páginas íntimas registró Ory tanto la adquisición de los *Diarios* de Kafka en 1953, como su relectura en 1971: «Leyendo al azar el *Diario* de Kafka» (2004b: 288). Como señala Celia Fernández Prieto,

Ory es lector de diarios y sus modelos son los grandes diaristas europeos a los que se refiere explícitamente: Amiel, Kafka, Pavese, Friedrich Hebbel. Escritores intensos, de

¹⁶⁶ Se trataba del artículo «“Postismo” y poesía maldita» (*Triunfo*, Madrid, n.º 433, 19 de septiembre de 1970, pp. 37-38).

fuerte carga introspectiva, para quienes el diario no es un simple registro de lo cotidiano, ni un soporte de la memoria, sino una necesidad vital y moral, un impulso de supervivencia. Así también en Carlos Edmundo de Ory. (Fernández Prieto, 2004: 125).

En efecto, Kafka compartió un lugar preeminente como diarista de referencia para Ory con Friedrich Hebbel, Henry David Thoreau, Léon Bloy y Anne Frank, entre otros. En el prólogo a la edición parcial de su *Diario* acometida por Barral Editores en 1975, el escritor se refería a Franz Kafka, Otto Weininger, Vaslav Nijinsky, Cesare Pavese y Arthur Adamov como autores de diarios «de dolor, locura y auténtica soledad»: «¡Empresa ímproba de una escritura errante y solitaria! Viaje real y simbólico al mismo tiempo. La herida por todo bagaje. Discurso específico de un drama interior que, si no calla, ladra su existencia como un testimonio veraz» (1975: 8).

Varios años después, en 1984, rescató Ory en su diario algunas de sus reflexiones sobre el género. Incluía el de Kafka en el grupo de aquellos verdaderos diarios íntimos, escritos sin pensar en la fama, que son secretos por ser privados y suelen ser póstumos, publicados por albaceas, familia o amigos. El gaditano se consideraba, como sus admirados cultivadores de diarios auténticos, un diarista incurable, pero preparó y publicó los suyos en vida. Del caso de Kafka, destacó lo siguiente:

¡Ah, Kafka!, llevó su Diario hasta las últimas consecuencias de la angustia, hasta la mínima expresión de insomnio y fiebre lúcida. Una fecha y una palabra solo.

(Año 1917) 22 de setiembre. Nada.

(Año 1922) 19 de febrero. ¿Esperanzas? (Ory, 2004c: 191).

Fue probablemente esta conciencia *metadiarística* la que llevó a Ory a introducir mediante una cita de Kafka algunos de sus cuadernos, a partir de los años setenta: «Nunca he conocido la norma» (1979-1983) y «Quien tiene miedo no debe ir al bosque. Pero todos nos encontramos ya en él. Cada uno distintamente y en un lugar diferente» (1971). En el cuaderno siguiente, reprodujo una significativa sentencia de Kafka en el cuerpo del diario, fechada en diciembre de 1971: «Hay que cuidar cada palabra que se pronuncia» (2004b: 304).

Además de compartir con Kafka la escritura diarística, Ory redactó una «Carta única a mi padre» en abril de 1984, con motivo del centenario del nacimiento de su progenitor. Publicada en la revista literaria jerezana *Fin de siglo* en marzo de 1985, venía precedida de una cita de la *Carta al padre* de Kafka: «No digo, naturalmente, que me he

convertido en lo que soy solo por tu influencia» (Ory, 1985: 11). Con todo, las relaciones de ambos escritores con sus padres fueron muy distintas, si no opuestas, pues el padre de Ory transmitió a Carlos su vocación literaria y tenía puestas sus esperanzas en su futuro como poeta, en contraste con la incompreensión que Hermann Kafka manifestó hacia las inclinaciones de su hijo. Si Franz emprendió su escritura a contracorriente de la opinión de su padre, Carlos Edmundo se sentía continuador de la tradición paterna. Su carta al padre, verdadero canto de amor y devoción, nada tiene que ver con el ajuste de cuentas kafkiano. Como se verá, esta diferencia es perceptible también en el tratamiento del tema en algunas narraciones oryanas.

En cuanto a la recepción productiva de la obra kafkiana dentro de la creación literaria de Ory, sus efectos se dejan notar, ante todo, en algunas de sus narraciones breves. Se ha señalado el eco de Kafka también en su novela *Mèphiboseth en Onou (diario de un loco)*, comenzada tempranamente en los años cuarenta, retocada a mediados de los cincuenta y no publicada hasta 1973. A juicio de José Luis Calvo Carilla, el conocimiento de Kafka condujo a Ory al reajuste definitivo de una obra de tan largo aliento. El ejemplo kafkiano lo habría llevado a someter al protagonista —suerte de *heautontimoroumenos*— «a un poder superior e innumerable y a confinar los ámbitos ficcionales de la evolución de su locura entre las sombrías paredes de un manicomio, que hará las veces de colonia penitenciaria» (2005a: 120). Las dudas generadas por el descubrimiento de Kafka habrían movido a Ory a añadir a la novela los cinco primeros capítulos, dominados por las excentricidades del director del centro y otros locos. Pero, tras esta parte inicial no del todo integrada con el resto, el «patrón caligarista-kafkiano» daría un quiebro (2015: 111). Junto a «la magia del realismo kafkiano», Calvo reconoce otras fuentes: Rilke, Hesse, el Conde de Keyserling, la cábala, la sabiduría alquímica, la Biblia, las culturas orientales, el *Libro de los muertos* o *Los grandes iniciados* de Édouard Schuré (2005a: 116-122). El resultado es una atmósfera tan alejada de lo kafkiano que apenas permite vislumbrarlo.

Como se analizará en las siguientes páginas, algunas creaciones breves de Ory traslucen conexiones más claras. El propio Calvo —entre otros críticos e investigadores— ha señalado la filiación kafkiana del Ory cuentista: «una considerable parcela de la extraña originalidad de sus relatos se debe a los estímulos de la escritura

experimental del expresionista checo» (2005a: 157). Lo kafkiano —a veces cercano a un humorismo negro o agridulce— estaría «en la base de sus colecciones de cuentos, poblados de personajes-tipo cercanos al boceto costumbrista, despersonalizados y aplastados por un ambiente obsesivo y destructor» (Calvo Carilla, 2005b: 9).

Ory reunió parcialmente en varios volúmenes su producción narrativa breve, frecuentemente inédita o dispersa por distintas publicaciones periódicas. Dentro del ámbito cronológico que nos ocupa aparecieron *El bosque* (1952), *Kikiriquí-Mangó* (1954) y *Una exhibición peligrosa* (1964), a los que siguieron *El alfabeto griego* (1970) y *Basuras* (1975). En la solapa de *Kikiriquí-Mangó* —que reproducía, junto a otros relatos, los dos únicos cuentos del libro anterior, «El bosque» y «Lamentación sorda de María»— se decía de Ory: «Algunos críticos le consideran un nuevo Kafka». La crítica de la época asumió este parentesco, como muestran dos reseñas de la obra publicadas en sendos periódicos —el gaditano *La Información* y el valenciano *Levante*—, donde se hacía mención a Kafka. La primera venía firmada por Fernando Quiñones el 5 de julio de 1954: «Recordamos a Kafka, a William Faulkner, al Bosco y a Wladimir Paratz —autor por descubrir aún—» (en García Gil, 2017: 38). Y el crítico valenciano Joan Fuster señalaba el 3 de abril de 1955 que el fondo irracional de la narrativa de Ory, que deja inexplicados hechos inexplicables, le imprime «un aliento de angustia fluida y atroz. Se piensa en Kafka» (Fuster, 1995: 94). En la actualidad, José Manuel García Gil (2018: 220) subraya cómo Ory introducía con su libro una cierta modernidad en la narrativa de la época, gracias a la intersección de distintas «fuentes inusitadas» alejadas de la prosa costumbrista. Entre ellas, Kafka, en confluencia con autores como Hoffmann, Lord Dunsany, Poe o Maupassant, así como con las leyendas de Bécquer, las *Narraciones inverosímiles* de Pedro Antonio de Alarcón y los cuentos de Bernardo Kordon y el dominicano Manuel de Cabral.

Diez años después de la publicación de *Kikiriquí-Mangó*, también *Una exhibición peligrosa* se vinculó con Kafka desde su mismo paratexto editorial:

Fantasia y misterio, dentro de una fuerte voluntad de simbolismo, aparecen encarnados en personajes, en episodios insólitos, en todo un mundo creado con un humor trascendente, una consistencia humana impresionante. Se piensa en Kafka, pero el camino de Ory es distinto: estos cuentos, que son producto de la experiencia del autor, llevan la substancia de otros seres que se encuentran en estado agónico. De sus tramas

se desprende, además, un interés científico de investigación y auscultación de órdenes misteriosos y augúricos. (En Ory, 1964a).

En su reseña para el suplemento *Blanco y Negro* de *ABC*, Carlos Luis Álvarez cuestionaba la necesidad editorial de justificar el parentesco kafkiano del libro:

Es una reconstrucción de la vida desde el sueño, la desesperación, la locura; es llevar al campo de la naturalidad lo que desde un punto de vista exterior no es natural. En este momento, el nombre de Kafka se nos viene a la boca. Advirtiéndolo el inconveniente, los editores escriben un prologuillo en el envés de la portada diciendo que *se piensa en Kafka, pero el camino de Ory es distinto*. Naturalmente que es distinto. Pero se piensa en Kafka. Y esto, ¿por qué habría de ser un inconveniente? Kafka y Proust han creado la novela moderna, las formas y módulos de narración, y aun los que pasan por más originales y modernos, los franceses de la *técnica de la mirada*, son proustianos y kafkianos hasta la médula. Honradamente ya no se puede ser galdosiano a estas alturas: *scripsi, scripsi* (lo escrito, escrito está). (Álvarez, 1964: 96).

Álvarez destacó, concretamente, la kafkiana amoralidad del relato que da título al conjunto, «Una exhibición peligrosa», y señaló que toda la colección «sugiere un gran anhelo fracasado», identificando así implícitamente su conexión con la estética de la frustración característica, entre otros, de Kafka.

También Luis Rocha reivindicaba, desde las páginas de los *Cuadernos Hispanoamericanos*, la relación entre ambos autores:

Felizmente hay escritores que hacen pensar en Kafka. No porque ellos se conviertan en una borrosa reproducción del gran escritor (estos ya ni siquiera hacen pensar), ni porque «exhiban» consciente o inconscientemente su terrible influencia, ya que esta, de ser evidente en determinada época del escritor, nunca sería deleznable y sí podría interpretarse como una benéfica transición en su obra, sino que la razón es, y esto es lo importante en ese pensar en Kafka, porque recuerdan vitalmente el absurdo y continuo agonizar del hombre. (Rocha, 1965: 191).

En esta conexión existencialista con el absurdo radicaría la continuidad kafkiana de Carlos Edmundo de Ory: en la puesta en evidencia de la inverosimilitud de la existencia y en la comunicación de lo aparentemente irreal como natural, y viceversa. Pero también pueden vincularse con Kafka otros elementos que Rocha descubre en Ory, como su combinación de misterio y realidad, de claridad y oscuridad, de presencia y ocultación; o la sugerencia de un mundo absoluto independiente del real.

Junto a Álvarez y Rocha, otros críticos nombraron a Kafka en relación con *Una exhibición peligrosa* en el momento de su aparición (*vid.* García Gil, 2017). Años más

tarde, Salvador García Jiménez se detuvo en el análisis comparado del libro con la obra kafkiana, dentro de su monografía *Franz Kafka y la literatura española*. Consideraba que los cuentos oryanos ofrecían «la completa asimilación de las técnicas kafkianas: descripción forense de una locura coherente y lúcida, terrible y negro empleo del humor, tratamiento objetivo de una situación que levanta cierto aire de pesadilla y desarrollo de símbolos» (1987: 311). El propio Ory invocó a Kafka, junto a otros nombres, en el prólogo a sus *Cuentos sin hadas*, publicados en dos volúmenes por el Ayuntamiento de Cádiz en 1999, entre los que figuraba la casi totalidad de relatos de *Una exhibición peligrosa*.

Es precisamente «Una exhibición peligrosa» el cuento de Carlos Edmundo de Ory que, a mi entender, más conexiones guarda con Kafka. Había sido redactado en 1953 y publicado, tanto en *Revista Española* como en el libro *Kikiriquí-Mangó*, una década antes de dar nombre al volumen que editó Taurus en 1964. Como muchas narraciones kafkianas, se trata de un relato de situación, protagonizado por un personaje que decide introducir su cabeza entre los cristales rotos de una ventana y permanecer en esa temeraria posición mientras los curiosos se agolpan a su alrededor. García Jiménez (1987: 311-312) lo relacionó con «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio», por la comicidad trágica de la situación, la inutilidad de la representación y el acecho de la muerte. Ambas obras kafkianas habían sido difundidas por la *Revista de Occidente*, primero en sendos números de la publicación periódica —en 1927 y 1932, respectivamente— y, posteriormente, dentro del libro *La metamorfosis* (1945).

La conversión en espectáculo del peligro físico al que se somete un individuo constituye el punto común de los tres cuentos. La temeridad convertida en atracción de circo toma la forma de un prolongado ayuno en «Un artista del hambre» y se muestra en las acrobacias de un trapecista en «Un artista del trapecio»¹⁶⁷. Por su parte, la «exhibición» de Ory no es un espectáculo propiamente dicho, pero provoca la atención de los presentes y de los viandantes al pie de la ventana. Además, el narrador compara explícitamente la alarmante situación con el reto que afronta un domador circense al introducir su cabeza en las fauces de un león. Si tanto el ayunador como el trapecista

¹⁶⁷ Narración que Kafka tituló «Erstes Leid», es decir, «Primer sufrimiento».

practican con rigor su arte, el personaje oryano saborea su experiencia y siente en su carne rozada por el vidrio una sensación de cosquilleo masoquista. Dentro de ese juego, una pérdida de equilibrio podría ser fatal, como de hecho le termina aconteciendo al sufrir un ataque de risa. En lo inmotivado de esta tragedia radica el carácter kafkiano del relato, según apreció Carlos Luis Álvarez:

Lo kafkiano está en la naturalidad con que se acepta la *exhibición peligrosa* [...], siendo todo el cuento un problema de técnica, sin que para nada salga a relucir lo fundamental del problema: ¿Por qué hace el hombre esa exhibición? La típica amoralidad kafkiana es indudable en este planteamiento [...]. (Álvarez, 1964: 96).

Otra de las narraciones que se han vinculado con Kafka, «José, en el camposanto» (García Jiménez, 1987: 312; Calvo Carilla, 2005a: 158), fue publicada en 1949 en *La Hora* (Madrid, 8 de abril). También fue recogida tanto en *Kikiriquí-Mangó* como en *Una exhibición peligrosa* y, posteriormente, en *Basuras*. Francisco García Pavón la introdujo, además, en su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* en 1959. El argumento comienza con la visita de José a la tumba de «su bienamado padre» (Ory, 1999: 213), a quien dedica un discurso, preguntándose por su estado en el más allá. Pese a tratarse de un parlamento dirigido al progenitor, como en la *Carta* kafkiana (Calvo Carilla, 2005a: 158), la relación paterno-filial es aquí —como en la vida de Ory— amorosa y no conflictiva, a diferencia de lo que ocurría en la biografía y la obra de Kafka. Al concluir José su monólogo, la voz del difunto comienza, sorpresivamente, a hablarle, proponiéndole intercambiar sus papeles por unas horas para arreglar ciertos asuntos. El hijo acaba concediendo, pero, cuando el padre regresa según lo convenido, ya nadie le contesta ni José saldrá jamás de la tumba. Desde una perspectiva psicoanalítica, podría interpretarse el desenlace como la liberación de la culpa del hijo por la muerte del padre. Por otra parte, aunque de un modo involuntario, el padre ha matado al hijo, al igual que el señor Bendemann y el señor Samsa fueron responsables de las respectivas muertes de sus vástagos en *La condena* y *La transformación*.

La pérdida del padre fue una circunstancia biográfica que Carlos Edmundo de Ory hubo de afrontar en su adolescencia. Dentro de su narrativa, el tema reaparecerá en «Un documento de la desaparición de mi padre» (presente en *Kikiriquí-Mangó* y *Basuras*) y «El alfabeto griego», cuento escrito en 1965 (Ory, 2004b: 187), que en 1970 dio título a una breve colección de relatos. El narrador de «El alfabeto griego» es un

artista que, como Kafka, se queja de la invasión de su espacio y de su paz creadora por parte de su familia, en concreto, de su madre, quien le impide concentrarse. La profunda necesidad de soledad y silencio para entregarse a la escritura fue reivindicada por Kafka en distintos momentos, desde sus escritos autobiográficos y en el texto «Barullo», que publicó en 1912 (*vid.* Kafka, 2003: 313). El mismo asunto asoma en ciertos pasajes del *Diario* de Ory, que escribía el 9 de febrero de 1952:

Quiero estar solo para trabajar. No busco una soledad beatífica ni, en ningún caso, una soledad austera. Simplemente aspiro a estar solo «eternamente» para encontrarme con lo eterno personal. [...]

NO NECESITO A NADIE. O bien, si necesito a alguien, ha de ser para quemarlo conmigo. Entonces sí. De lo contrario, he de permanecer solo, muy solo. El Silencio se impone, nuevamente. (Ory, 2004a: 174-175).

El 3 de marzo del mismo año, añadía: «Volverme totalmente creador es hacerme aún más solitario» (2004a: 184). Ambos autores ansiaban una soledad necesaria para vivir la auténtica vida que identificaban con la escritura. En palabras de Ory: «Vivir no es escribir. Pero, cuando escribo, vivo. O mejor: es entonces cuando de verdad vivo» (2004a: 218).

Volviendo a «El alfabeto griego», la madre del cuento acude a la habitación de su hijo y se queda observándolo sin decir nada. Finalmente, pronunciará unas palabras que desencadenarán en el hijo el dolor por la ausencia del progenitor: «Tu padre era igual» (1999: 662). Esa frase interrumpirá para siempre el cuidadoso trazado del alfabeto griego en un cuaderno en el que andaba inmerso el protagonista.

Junto a la traumática pérdida del padre, Ory también mostró literariamente, más en la línea kafkiana, el conflicto paterno-filial. Una relación conflictiva entre padre e hijo cobra protagonismo en «El caballo», relato presente en *Kikiriquí-Mangó, Una exhibición peligrosa* y *Basuras*. Al igual que en *La condena* de Kafka, la mayor parte del argumento se desarrolla en una habitación del domicilio familiar, donde ambos conversan. Si el padre de Georg Bendemann lo incita a tirarse al río, en esta ocasión el progenitor presiona a Roberto para que compita en las carreras con el caballo que causó la muerte accidental de su hermano, en lugar de permitirle montar el suyo propio. Finalmente, en medio de una tormenta, un rayo cae en la cuadra, provocando la huida de uno de los caballos y la muerte del otro. Roberto estalla:

Aquí también, en mi cabeza, hay un ruido grande y diferente a ese que tú escuchas. Hay un ruido que tú nunca oirás, porque tú no sabes lo que es un caballo de uno, y cuando uno pierde su caballo o, lo que es aún más terrible, cuando el jinete se hunde para siempre en lo desconocido, donde también van los jinetes, y su caballo sigue solo corriendo en la vida. Allí está «Chispa», en la cuadra, corriendo, atravesando el espacio, todo porque él va encima. ¡Va encima! ¡Mi hermano lo cabalga! ¡Solo él! (Ory, 1999: 268-269).

Otro de los relatos de Carlos Edmundo de Ory constituye de algún modo el reverso de este, pues su protagonista acaba matándose por montar un caballo sin saber hacerlo, pero no lo hace por presiones familiares, sino impulsado por su propia sed de infinito y de velocidad. Se trata de un cuento dentro del cuento «Pues bien...» (incluido en *Una exhibición peligrosa* y en *Basuras*), que el protagonista inventa ante la llegada de una multitud a su casa pidiéndole la narración de una historia.

La relación entre la muerte y los caballos fue cultivada por Kafka en «Un médico rural», relato analizado en la primera parte de esta investigación. Significativamente, Carlos Edmundo de Ory anotó en su diario el 18 de noviembre del 1954: «La obsesión de Kafka por los caballos» (2004a: 368). Recordemos el desenlace fatal del doctor kafkiano:

Monté de un salto a uno de los caballos: las riendas sueltas, un caballo apenas enganchado al otro, el carruaje detrás dando tumbos y, por último, el abrigo de piel arrastrándose sobre la nieve. [...] Desnudo, expuesto a la helada de esta época aciaga, con un carruaje terrenal y unos caballos no terrenales, vago por los campos, yo, un hombre viejo. (Kafka, 2003: 185-186).

Otro jinete sobrenatural, pero que no monta un animal, sino un cubo vacío, cabalga hacia el más allá en el cuento kafkiano «El jinete del cubo». Al no conseguir que los carboneros rellenen su cubo con carbón para calentarse, el fantasmal personaje asciende «hasta las regiones de las montañas heladas» y se pierde de vista para siempre (Kafka, 2003: 317).

Dentro de la narrativa de Ory, la violencia paterno-filial que impregna «El caballo» asoma a su vez, aunque desde otro registro, en «La alfombra», texto publicado en *La Hora* el 7 de mayo de 1950 y, posteriormente, en el libro *Una exhibición peligrosa*. El relato muestra una disparatada acumulación de aparentes asesinatos y fallecimientos, en la línea de la literatura del absurdo. Uno de los intentos homicidas es el acometido contra su hijo por el protagonista, Gregorio Miercoledí. La muerte del hijo

deseada por su propio padre fue narrada por Kafka en *La condena* y *La transformación*. En el cuento oryano, el hijo adquiere rasgos animales, al igual que Gregor Samsa, pero limitados al ámbito metafórico: se deslizó «como un reptil», «como un rápido ofidio» bajo la alfombra y salió, finalmente, indemne a los disparos de su padre, «hecho un asco, sucio, animalucho» (1999: 187-189).

Otros motivos kafkianos cultivados por Ory se enmarcan en la estética del fracaso o del devenir no consumado que caracteriza la obra de Kafka. También Ory literaturiza con frecuencia la consecución dificultada o impedida de un objetivo ansiado, ya sea este la comunicación con el poder, un lugar que alcanzar, una persona a la que encontrar o un objeto anhelado. Este último es el caso de la búsqueda infructuosa que centra el argumento de «Basuras», narración publicada en 1952 en el madrileño *Correo Literario*, que dio título a un volumen en 1975, pero estaba ya presente en *Kikiriquí-Mangó* y *Una exhibición peligrosa*. Su protagonista, atrapado por la «obsesión ilimitada» y por la «voluntad mágica» de la búsqueda, pasó la noche entera recorriendo la ciudad, agachándose atraído por oscuros objetos, que enseguida se mostraban como sucios desechos. Sus esfuerzos no le aportaban sino vacío, inmundicia y cansancio, pero él continuaba su tarea, como un obstinado personaje kafkiano: «Había en ello una suerte de entera sumisión y de sumisión también al fracaso continuo. O como una pesadilla. Como si supiera que en cada fracaso había una factible conducción a la meta» (Ory, 1999: 314). José Luis Calvo (2005a: 157) apuntó acertadamente a la angustia kafkiana de este relato. Sin embargo, la conexión con Kafka pierde fuerza al desvelarse que lo que tanto se afanaba por encontrar el deambúlico antihéroe no era más que una cartera con dinero con el que tratar de recuperar a una mujer.

Por su parte, el cuento «La espera» —aparecido en los *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1951 y recogido en buena parte de las recopilaciones de Ory—¹⁶⁸ comparte con Kafka el tema que le da título, así como una atmósfera de tenaz incomunicación. Un esquivo personaje se niega a recibir a los múltiples amigos que, día tras día y de uno en uno, acuden a su puerta para visitarlo. Como las criaturas kafkianas, los visitantes no logran atravesar el umbral que los separa de un lugar anhelado que les

¹⁶⁸ *Kikiriquí-Mangó, Una exhibición peligrosa, Basuras y Cuentos sin hadas.*

es vedado. El habitante del domicilio protege así su espacio y se confina dentro de una soledad elegida, al igual que hacía el animal de «La obra» de Kafka en su madriguera frente a las amenazas externas. Sin embargo, al final de la narración oryana se revela una única excepción a la persistente decisión del protagonista de no atender a nadie. La sirvienta recibe de él la orden de dejar pasar a un único hombre desconocido, al que espera desde muchos años atrás:

No sabe mi nombre, como yo no sé el suyo. No sabe cómo soy, porque tampoco me conoce. Sabe, sí, que le espero. Aún sabe más: sabe que tengo los brazos y el alma abiertos para él. [...] Él ha tardado tiempo en llegar. Y sabe, conoce el sufrimiento de la espera. Aunque él sabe que a él se le espera. [...] Él sabe que yo le espero, que espero únicamente la llegada de su persona. (Ory, 1999: 177-178).

El extraño hombre, de sugerencias simbólicas trascendentes, parece acceder finalmente a su meta, algo impensable dentro de la estética de la imposibilidad kafkiana. Con todo, el desenlace es ambiguo, pues únicamente se nos muestra a la sirvienta creyendo oír llamadas a la puerta de madrugada. El lector no llega, pues, a ser testigo de la ansiada presencia.

De un modo más explícito, el relato de Ory «Semejantes» materializa, dentro de *Una exhibición peligrosa*, un encuentro que la estética kafkiana habría mantenido irrealizado. Según advirtió Salvador García Jiménez (1987: 312), su argumento invierte el resultado del cuento de Kafka «Una confusión cotidiana» respecto a los efectos que depara el azar. Si en la narración kafkiana A y B no lograrán juntarse pese a sus esfuerzos, «Semejantes» escenifica la coincidencia fortuita de dos hombres desconocidos que «se precipitaban sosegadamente el uno hacia el otro sin saberlo» (Ory, 1964a: 56). Cuando estaban a punto de chocarse, frenaron su marcha e intercambiaron unas palabras que ponían de manifiesto sus profundas diferencias a pesar de sus similitudes: ambos eran fabricantes, pero uno lo era de juguetes y el otro, de bombas atómicas. Este desenlace, consistente en un diálogo de tintes absurdos y mensaje evidente, aleja la obra oryana de su pariente kafkiano.

Tampoco llevaría Ory hasta sus últimas consecuencias los motivos de la obstaculización y postergación de una meta, característicos de Kafka, que articulan el relato «Frontera», publicado en formato de libro por primera vez en *Cuentos sin hadas* (1999). Su protagonista es un enano que ha conseguido un puesto de trabajo en un circo

al otro lado de la frontera. Para alcanzar su destino, sufre reiterados obstáculos y demoras en la aduana, en medio de una atmósfera absurda y onírica y un tono más jocoso que inquietante. Finalmente logra pasar al otro lado, a diferencia de lo que ocurriría en la narrativa de Kafka.

También las interminables jerarquías kafkianas tienen su irónica plasmación en la literatura de Ory, concretamente en la estructura organizativa del cielo presidida por Dios descrita en «La lista». Este cuento, publicado en *Una exhibición peligrosa*, relata la pretensión del Secretario Mayor del cielo de tomarse unas vacaciones:

Además, existían muchos subsecretarios, adheridos a distintas ramas de trabajo convenientemente distribuidas bajo diferentes aspectos de trama y finalidad, que apenas se conocían entre ellos. Claro que, en lo que respecta a los secretarios múltiples, habría que decir que dependían en sus quehaceres aparentemente autónomos del gran secretario, quien ahora se disponía a disfrutar de un mes de merecido descanso.

Los pequeños secretarios estaban llamados a responder y condicionar los puntos referentes a las distintas ramas de su respectiva incumbencia, cuya intrincada relación entre ellas dependía de derivaciones convergentes de arduo trabajo general. Y este arduo trabajo general era finalmente, así como originariamente, puesto en marcha y estrechamente controlado por la alta oficina operatoria. (Ory, 1999: 323-324).

Salvador García Jiménez relacionó con la literatura kafkiana las trabas burocráticas que satiriza esta narración y señaló, concretamente, su conexión con la interpretación religiosa de la novela *El castillo*, entendida como expresión del «acceso obstaculizado para acceder a la gracia» (1987: 313). Por su parte, José Luis Calvo (2005a: 158) encuentra en el texto el discurso del poder, manifestado asimismo en obras de Kafka como *El proceso* o *La colonia penitenciaria*.

Junto a esta serie de motivos, coincidentes en mayor o menor medida con la estética kafkiana, Ory manejó en momentos puntuales ciertos procedimientos narrativos practicados también —casualmente o no— por su admirado escritor. Así, algunos personajes de «El desenterrado» (que formó parte tanto de *Kikiriquí-Mangó* como de *Una exhibición peligrosa* y *Basuras*) eran «tan altos» que «casi llegaban al techo. Además parecía que crecían» (1999: 200). De un modo similar, los ocupantes de la galería de la sala de audiencias de *El proceso* debían permanecer agachados para caber en ella, tocando el techo con la cabeza y la espalda. En otra ocasión, en el relato de Ory titulado «Pues bien...», las numerosas personas que acuden ante la puerta del narrador parecen actuar como una sola, a la manera de los ayudantes de K. en *El castillo*

o los huéspedes de *La transformación*: «un número incontable de caras, igualmente mudas y sonrientes, emergían como decapitadas a la espalda del primer hombre que vi»; «Rieron todos al mismo tiempo y con una risa harto corta, plena de amor y de disciplina. No se movieron»; «Una sonrisa. La misma en cada boca» (1999: 592-593).

Estos paralelismos no tienen por qué deberse a una deuda directa. Lo mismo ocurre con otros posibles ecos kafkianos que podrían sugerirse en la narrativa oryana, como han hecho tanto Salvador García Jiménez (1987: 311-312) como José Luis Calvo Carilla (2005a: 157-158).¹⁶⁹ En esos casos, es difícil deslindar lo hipotéticamente kafkiano de lo que llega a Ory de otras procedencias, como ocurre, a juicio de Calvo, en el beckettiano «Teatro», en «El desenterrado», en «La lección de francés» o en «La espera».

En otras ocasiones, la referencia directa a Kafka no deja lugar a dudas. Así, la «Parábola del Papa», última de las «Cuatro parábolas» contenidas en *Una exhibición peligrosa*, alude veladamente a Franz Kafka a través de la mención de la inicial de su nombre y uno de los lugares donde trabajó:

El Papa: —De hoy en adelante se acabó esta farsa. Presento mi dimisión y me voy con viento fresco. Me compraré una peluca y... bueno, aceptaré el cargo de Presidente numerario de la prestigiosa Compañía de Seguros «Assicurazioni Generali» que F. tuvo la gentileza, aunque también la osadía, de brindarme, entre bromas y veras, la tarde que lo recibí en mi Santo Despacho del Vaticano. Buen muchacho F. Fue mi compañero de colegio a los 9 años. Él mismo me lo recordó.

Alzó los ojos hacia el Crucifijo que estaba frente a frente de él, colgado del muro. Dio un suspiro y exclamó:

—Menudo lío voy a organizar. (Ory, 1964a: 260).

El humor irónico del argumento —el Papa abandona su cargo para presidir una compañía de seguros, por sugerencia de Kafka—, unido a la brevedad de un texto identificado genéricamente como una parábola, recuerda a los microrrelatos kafkianos. En concreto, cabe señalar como antecedente la narración breve «El nuevo abogado»,

¹⁶⁹ García Jiménez vinculó con Kafka, en las narraciones escritas por Ory, la locura de «El loco absoluto» y «El diario de un loco», «El acto bruto» cometido por un supuesto asesino que disparó a una silla, los personajes Ormuz, Moruz y Zumor de «Las tres llaves» y el cuento «El suelo», en el que un estudiante siente la llamada de unas figuras enigmáticas ocultas bajo la alfombra de su dormitorio. Por su parte, Calvo Carilla entronca con Kafka, entre otros aspectos, la atmósfera onírica y absurda de «La mujer de los tres trapos» y la fijación paterna de «Un documento de la desaparición de mi padre».

contenida en *Un médico rural*. También en ella adquiere un oficio mundano, como es la abogacía, un personaje ilustre, aunque irónicamente animal: el caballo Bucéfalo de Alejandro Magno.

Una alusión todavía más explícita a Kafka aparece en una época posterior, dentro del relato «La sonrisa de Osiris», publicado en 1982 en la revista *Fin de siglo*¹⁷⁰ y recogido en *Cuentos sin hadas* (1999 y 2017). Narra la experiencia de un hombre al que, tras quemar sus libros antes de emprender un viaje a Francia, se le aparecen dentro de un espejo una multitud de personajes, incluido el protagonista de *El proceso*: «Me despido de ti, Wozzeck, y de ti, Heathcliff, y de ti, Joseph K... Os conozco a todos y os amo» (1999: 366). Pero Carlos Edmundo de Ory no solo aludió a Kafka en su narrativa y sus diarios, sino también dentro de algún poema. Es el caso de «Biografías», incluido en el libro *Técnica y llanto*, que condensa en cada verso una pincelada biográfica característica de la vida de un gran intelectual de la historia. El dedicado a Franz Kafka dice: «es amado ahora como un santo» (1971: 65).

También aparece Kafka en las piezas aforísticas que cultivó Ory con el nombre de *aerolitos*, cuyas entregas inaugurales fueron publicadas en francés bajo el título de *Aérolithes*. La primera de ellas apareció en 1962 en forma de libro y la segunda fue acogida por la revista *Réalités Secrètes* en 1966, ambas bajo los auspicios de René Rougerie y Marcel Béalu. Estas colecciones llegaron a España gracias a los *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1965 y 1969, respectivamente. Años más tarde, se publicarían en castellano varios volúmenes dedicados íntegramente a este género: *Aerolitos* (1985), *Nuevos aerolitos* (1995), *Los aerolitos* (2005) y *Novísimos aerolitos* (2009). Al retomar la escritura aerolítica en los años ochenta, comentaba Ory en su diario: «Entre los miembros más exquisitos de esta hermandad o familiatura dispersa, desde Novalis, desde Blake y Lichtenberg, desde Nietzsche y H. D. Thoreau descuellan en el tiempo y en el espacio antenas ultrasensibles como Kafka» (2004c: 159). Precisamente encabeza el cuaderno que contiene este apunte una cita atribuida a Kafka: «Nunca he conocido la norma» (Ory, 2004c: 105).

¹⁷⁰ Jerez de la Frontera, n.º 2-3.

Algún que otro aerolito podría conectarse de manera general con intereses kafkianos, sin necesidad de que exista una filiación como tal: «Mente del hombre: guarida de la desesperación. Actos. Actos. Actos» (1965a: 45); «Chocamos contra el muro del infinito» (2005: 10); «Solo lo extraño me es familiar» (1995: 46); «Ha llegado la hora de vivir al borde del abismo» (1995: 64). En otras ocasiones, se trata de citas atribuidas explícitamente a Kafka, como las siguientes: «En una carta a Milena, Kafka llama a los gordos: “capitalistas del espacio”» (1995: 7) o «“Yo perseguía incansable las huellas de Ravachol” (Kafka)» (2005: 14). También procede de Kafka el aerolito: «Roskoff, *Historia del diablo*: “Entre los caribes de hoy, se considera a ‘El que obra de noche’ como creador del mundo”» (1969: 310). Ory no puntualizó el origen kafkiano de la cita hasta que se reeditó, anteponiéndole la frase: «Leído en el *Diario* de Kafka» (2005: 140). Efectivamente, se trata de una anotación realizada por Kafka en su diario en el verano de 1913 (Kafka, 2000: 439). Otra referencia aerolítica a Kafka es: «Kafka enseñaba a los niños el juego del diábolo» (1995: 4). Sin olvidar el ya mencionado extracto de su diario: «Me he pasado la vida soñando con Dostoievski, Kafka, Carlyle y Baudelaire, de la misma manera que Bonaparte se pasó la suya soñando con Aníbal, César, Alejandro y Federico» (2005: 22).

Así pues, Kafka era, indudablemente, uno de los escritores de cabecera de Carlos Edmundo de Ory. Desde su privilegiada posición en Francia, Ory contribuyó a la reflexión sobre la recepción crítica de Kafka a mediados de los sesenta, pero lo venía leyendo y nombrando en sus diarios desde años atrás. En mayor o menor medida, todos los géneros que cultivó manifestaron el impacto que le generó su bienamado autor. Y ese rastro que la literatura kafkiana dejó en su obra supone la expresión de su concepción de lo kafkiano: humorística y lúdica, históricamente expresionista y precursora del existencialismo y la literatura del absurdo.

Por un lado, Ory adscribía a Kafka históricamente a la generación expresionista austriaca de artistas «apocalípticos». Así lo indicó tanto en su artículo dedicado a Kafka en los *Cuadernos Hispanoamericanos* (1964b: 201), como en otro texto recogido en la misma publicación un año después: «Las ratas en la poesía expresionista alemana» (1965c: 292). Por otra parte, admiraba a Kafka como precursor del existencialismo, en tanto que se adelantó a este en su denuncia del absurdo del mundo. En un ensayo

titulado *Camus y el ateísmo «in extremis»* (publicado por la Editora Nacional en 1964), identificaba Ory al escritor francés como hijo del tiempo de las dos grandes guerras, época que imposibilitaba la aceptación de un universo racional. Previamente, el absurdo había sido patrimonio exclusivo de Kafka: «En 1914, solo un Kafka podía estar escribiendo un “Proceso” universal del absurdo» (Ory, 1991: 148). Así pues, el cultivo literario del onirismo y el absurdo por parte de Ory no solo procedía del surrealismo y de referentes de la literatura posbélica como Samuel Beckett, sino que seguía también la estela kafkiana.

José Luis Calvo ha identificado ambas concepciones de lo kafkiano, la expresionista y la absurda, dentro de la narrativa oryana:

Dentro del expresionismo kafkiano encajan sin dificultad los comportamientos de unos personajes-tipo, despersonalizados y aplastados por un ambiente obsesivo y destructor. Sin que esté ausente de estos relatos la inmersión en un mundo absurdo y próximo al onirismo como reverso inquietante de una realidad cotidiana caracterizada por una aparente normalidad. (Calvo Carilla, 2005a: 158).

Por tanto, aunque no todas las narraciones concebidas por Carlos Edmundo de Ory admitan el establecimiento de un paralelismo claro con la literatura kafkiana, puede concluirse que el autor absorbió en su propia obra distintos aprendizajes de uno de los escritores a los que más admiró.

Ory asoció también lo kafkiano con lo fantástico. Anotó en su diario un posible arranque narrativo de su proyectado libro *Cuentos intrauterinos* o *Cuentos embriológicos*, en el que afirmaba: «quiero hacer una aclaración sencilla, a saber, que no soy ningún teratólogo de esos, sino un hombre de imaginación como lo eran Poe, Hoffmann o Kafka, y que, por lo tanto, mis cuentos son puras invenciones de mi cerebro» (2004b: 16). Situaba así a Kafka dentro de una trinidad de escritores de literatura fantástica. Y es que la «sombra de Gregorio Samsa convive en la inspiración de Ory con otras presencias fantásticas en la tradición que arranca de Ludwig Tieck» (Calvo Carilla, 2005a: 155).

Pueden concretarse varios mecanismos narrativos oryanos emparentados con el modo de hacer kafkiano. Entre ellos se encuentra la expresión del misterio de la realidad circundante, por medio tanto del extrañamiento de contextos cotidianos como de la presentación natural de lo anormal. También conecta a Ory con Kafka su frecuente

construcción narrativa a partir del estiramiento hasta el absurdo de una anécdota o historia inicial. Ambos recursos —señalados por Calvo (2012)— articulan de modo paradigmático el relato «Una exhibición peligrosa», que condensa la mayoría de las herencias kafkianas del autor.

La apariencia simbólica es otro de los caminos kafkianos frecuentemente transitados por Ory. Pese a que en los años sesenta negaba que el objetivo de Kafka fuese «traer al mundo un mensaje» (1965b: 21), se refería a él como el «criptográfico escritor checo» (1964b: 201) y mostró su fascinación hacia «su don simbólico de pavor efervescente» (en García Gil, 2017: 42). Ory tiene en común con Kafka, además, su inclinación hacia un humor trascendente, reverso de la tragedia existencial, perceptible en narraciones como la mencionada «Una exhibición peligrosa» y «Parábola del Papa», esta última abiertamente deudora de los relatos hiperbreves de Kafka.

Finalmente, tanto Ory como Kafka tratan temas como la violencia paterno-filial, las ramificaciones burocráticas y el aislamiento voluntario del individuo frente a la familia y la sociedad. Otros motivos kafkianos cultivados por Ory se enmarcan en la estética del fracaso o del devenir no consumado. Entre ellos se encuentran la búsqueda infructuosa, la vana espera y el entorpecimiento de la consecución de metas y su consiguiente postergación. Pero, a diferencia de Kafka, Ory no siempre extrema estos motivos hasta sus últimas consecuencias. A excepción de lo que ocurre en el relato «Basuras», cuyo protagonista no logra hallar nada durante su febril búsqueda nocturna, en el resto de la narrativa oryana el acceso al objetivo ansiado queda obstaculizado y diferido temporalmente, pero no impedido de un modo absoluto. Sin embargo, el punto de partida puede considerarse kafkiano.

Con todo lo anterior queda demostrado que, pese a la necesaria y evidente confluencia en la creación oryana de diversos referentes, no es el kafkiano el menor de ellos, particularmente en determinadas narraciones breves. La percepción en la literatura de Carlos Edmundo de Ory de la herencia de Kafka no es, por tanto, una «intuición errónea», como defiende José Manuel García Gil (2017: 68) apoyándose en la opinión de Juan Ángel Juristo (2007). En Kafka pudo encontrar Ory a un escritor que aunaba muchas de sus obsesiones vitales y literarias. Le atrajo, por un lado, su personalidad familiarmente desarraigada, solitaria, enfermiza, insomne, introspectiva y

poseída de la necesidad de la escritura. Pero también se identificó con él desde el punto de vista literario: con una concepción narrativa antirrealista y onírica, capaz de presentar con extrañeza lo cotidiano y con naturalidad y objetividad lo extraño; con la estética del fracaso; con la apariencia simbólica de los argumentos, y con la sugerencia de la presencia oculta y anhelada de lo trascendente, no incompatible con el humor. Todos ellos son elementos comunes de los universos imaginativos de Ory y de Kafka. Padre literario al que no podía olvidar, escritor amigo en sus sueños y miembro del círculo elegido de *sus autores*, Kafka fue, según su propio testimonio, una de las luminarias que alumbró la travesía literaria de Carlos Edmundo de Ory.

Un paréntesis teatral: Carlos Muñiz, heredero del expresionismo kafkiano

Otro autor profundamente inspirado por Franz Kafka por la vía del absurdo, en este caso desde el ámbito teatral, fue el madrileño Carlos Muñiz (1927-1994). Si, desde fuera de España, Fernando Arrabal nutrió su creatividad de sus lecturas kafkianas, probablemente sea Muñiz el dramaturgo que más se aproximó a Kafka en suelo español bajo la dictadura de Franco. Contribuyó a insuflar cierto aire renovador al teatro de principios de los sesenta, y lo hizo ubicado, junto con otros autores coetáneos, bajo el membrete de la *generación* o el *grupo realista*, cuyo realismo se entendía en un sentido amplio:

[...] su realismo no obedece en absoluto a los principios del realismo tradicional, antes bien se opone a él al incorporar como elementos clave de la estructura dramática los distintos procedimientos del drama de raíz expresionista, del esperpento valleinclanesco y de la farsa popular [...], al mismo tiempo que asimilan, previa rigurosa selección, algunos de los recursos del llamado teatro del absurdo [...]. (Ruiz Ramón, 1978: 187-188).

Este pretendido realismo es, en palabras de Francisco Ruiz Ramón, «menos el resultado de una teoría estética que de una necesidad ética» (1978: 186): la de mostrar críticamente una realidad española que requería transformación.

César Oliva (1979) denomina a estos dramaturgos —Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez y José Martín Recuerda— *sesentistas* o *grupo del 60*, por haber despuntado sus carreras teatrales a comienzos de la década, así como realistas *en evolución* o *evolucionados*, por oposición a los realistas propiamente dichos —Bueno Vallejo, Alfonso Sastre y Ricardo Rodríguez Buded—, puesto que transitaron de un realismo inicial a otras estéticas. De entre ellas, Muñiz optó por la estética expresionista, según él mismo declaró, vinculándola con Kafka: «Creo que el expresionismo me da más libertad, me ofrece mejores posibilidades de dar la medida de una sociedad kafkiana, para la que el naturalismo resulta demasiado suave» (1963: 26). En su artículo «Nuestra generación realista», José Monleón advertía de la «amplitud y riqueza» de un concepto de realismo que, en el caso de Muñiz, se adscribe a partir de *El tintero* a «un tratamiento expresionista de los temas» (1962: 3).

La consideración realista de Muñiz queda, pues, acotada —diríamos, corregida— por medio del calificativo *expresionista*, con el que el autor se identificaba y que la mayor parte de la crítica ha aceptado, aun reconociendo la convergencia de usos procedentes de la vanguardia europea con elementos del teatro del absurdo y la tradición española de la sátira grotesca y el esperpento. Con todo, según Manuel Pérez, Muñiz ponía en práctica con fidelidad los presupuestos teóricos del ismo histórico:

Carlos Muñiz ofrece así la sorprendente singularidad de cultivar de modo sistemático una estética que, no solo revitaliza cincuenta años después, sino que sitúa al autor en una posición señera, tanto por la ausencia de parangón entre los dramaturgos españoles de la segunda mitad del siglo, como sobre todo por el rigor conceptual y la precisión técnica que despliega su labor creadora. (Pérez, 2005: 537-538).

Ya en su primera obra, estrenada en 1955 y titulada *Telarañas*, apuntaba Muñiz a elementos dramáticos de cariz expresionista dentro de un ambiente naturalista. El mismo año redactaría *El grillo* —llevada a escena en 1957—, como reacción a ciertas críticas, ante la necesidad de demostrar que podía mantenerse dentro de los límites del naturalismo:

[...] mi definitiva entrega al expresionismo hubiera sido mucho antes si la crítica no me hubiera machacado prácticamente cuando estrené *Telarañas*. Todos venían a coincidir en que era mala, muy mala, y solo dejaban abierta una posibilidad a mis condiciones de dramaturgo si me avenía a una fórmula más normal. Por esta razón opté por el naturalismo de *El grillo* y otras de mis piezas de aquella época. Había que demostrar que sabía hacer naturalismo. Lo demostré, creo que con suficiencia, y volví a lo mío: el expresionismo, donde me siento más a gusto. (Muñiz, 1963: 26).

Todavía mantuvo Muñiz un estilo naturalista-costumbrista en *El precio de los sueños*, obra que obtuvo el premio Carlos Arniches del Ayuntamiento de Alicante en 1958. Pero, pese a su «marcado tono convencional», los primeros textos muñicianos «mostraban ya curiosas notas neoexpresionistas», en palabras de César Oliva (2002: 203). Mariola Pérez de la Cruz (2000) detalló el empleo en ellos de ciertas técnicas que se pueden vincular con el expresionismo, estética que Muñiz cultivaría sin complejos a partir de *El tintero*. Su dramaturgia se iba a caracterizar, por tanto, por una acción de farsa alejada de la verosimilitud, con rasgos propios del absurdo; por el esquematismo de los personajes-arquetipo y de la escenografía; por el manejo simbólico de objetos, palabras, colores, iluminación y sonido; por la utilización de un lenguaje provocador, y por la combinación de elementos trágicos y cómicos. Todos estos recursos de estirpe expresionista subrayan la deshumanización de un universo social puesto críticamente en evidencia.

Fue, pues, con *El tintero* cuando Muñiz dio el viraje hacia un estilo abiertamente expresionista —que ya asomaba en *Telarañas*—, tras haberse impregnado en distintos viajes de las tendencias estéticas que se cultivaban en Europa (Muñiz, 1963: 77; Pérez de la Cruz, 2000: 13, 36). La obra, publicada y estrenada en 1961, ha sido encomiada como «una de las mejores aportaciones del teatro español al expresionismo europeo» (Torres Nebrera, 2002: 11). Al ámbito del expresionismo pertenecen asimismo dos piezas redactadas en torno a las fechas en que se daba a conocer *El tintero*, estrenadas con posterioridad: *Un solo de saxofón* (representada en 1965 en el ámbito teatral universitario, al igual que otra de sus obras de corte expresionista, *El caballo del caballero*) y *Las viejas difíciles*, subtitulada «Tragedia caótica», que dirigiría en 1966 el mismo director que *El tintero*, Julio Diamante. Ambos textos fueron reunidos, junto con *El tintero*, en un volumen editado por Taurus en 1963 dentro de la colección Primer Acto. En 1966 se publicó por primera vez, en la revista *Cuadernos para el Diálogo*, otra de las

composiciones dramáticas muñicianas: *Miserere para medio fraile*, de un expresionismo «sobrio» (Oliva, 2002: 204) o «no muy acentuado» (Gutiérrez Carbajo, 2005: 579) para unos, la ocasión de uno de sus mayores despliegues expresionistas para otros (Zeller, 1980: 28; Pérez de la Cruz, 2000: 291-293). También se sirvió Muñiz de procedimientos expresionistas en su adaptación teatral de la novela *Lola, espejo oscuro* de Darío Fernández Flórez, inédita hasta la edición de Mariola Pérez de la Cruz (Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2007). Seguía la línea expresionista, asimismo, la pieza corta *Los infractores*, publicada en 1969 en la revista *Primer Acto*. Y continúan percibiéndose ciertas técnicas expresionistas incluso en sus obras históricas de los años setenta, *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* y *El proceso de Riego*.

El tintero fue acogido por el autodenominado Grupo de Teatro Realista, con Alfonso Sastre y José María de Quinto al frente. Ambos se interesaron por Kafka en sus reflexiones ensayísticas y en sus respectivas traducciones del relato «El veredicto» (Sastre, *Raíz*, 1948) y del esbozo teatral *El guardián de la tumba* (De Quinto, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1953). El Grupo de Teatro Realista nació, según su declaración inaugural, como «una convocatoria a los autores españoles para la formación de un auténtico grupo que pueda constituirse en célula renovadora de nuestra vida escénica» (Sastre y Quinto, 1960: 45). El objetivo era promover el alejamiento del teatro comercial y anodino de la posguerra, a través de la reivindicación de un concepto integrador de realismo, no identificado con el naturalismo.

En este marco se estrenó *El tintero* en 1961, flanqueado por *Vestir al desnudo* de Pirandello y *En la red* de Sastre, en una única temporada fruto de aquel experimento con sede en el Teatro Recoletos (Torres Nebrera, 2002: 94-95). El director fue Julio Diamante, quien se pondría también al frente de *Las viejas difíciles* en 1966. Recordemos que Diamante había realizado de estudiante un cortometraje basado en *El proceso*, novela de Kafka cuya puesta en escena le prohibió con posterioridad la censura, según su propio testimonio (Galán, 2015). En la línea defendida por el Grupo de Teatro Realista, el director de *El tintero* destacaba la capacidad del expresionismo de conectar con las dimensiones relevantes de la realidad:

Es curioso observar la frecuencia con que los artistas de tendencia expresionista han sido representantes de un auténtico sentido realista, vinculándose estrechamente al medio en que vivieron, mientras otros, que levantaban pomposamente la enseña del realismo, no consiguieron más que presentar aquellos aspectos de la realidad más pobres, más esquemáticos. (Diamante, 1961: 9).

El tintero supuso para Muñiz su momento de máxima repercusión como dramaturgo. La obra protagonizó el número 20 de *Primer Acto*, correspondiente a febrero de 1961, que reproducía el texto y le dedicaba varios artículos. Permaneció diecinueve días en el cartel del Teatro Recoletos de Madrid, con un alabado trabajo interpretativo del actor Agustín González. La noche de su estreno, el 15 de febrero, un «público entusiasta, compuesto en su mayoría por gente joven, interrumpió varias veces la representación con grandes ovaciones, y entre largas salvas de aplausos hizo que el telón se alzara muchas veces al fin de cada parte y que con los intérpretes saludaran el director y el autor» (Marqueríe, 1961: 53). Si el estreno madrileño consiguió una acogida excepcional por parte de un público culto y juvenil, en otras representaciones se desató la polémica. El público solía reaccionar de manera extrema, positiva o negativamente, dependiendo de la función (Sueiro, 1961: 6-7). Por su parte, la crítica tendió a encomiar la pieza, aun reconociendo algunos errores propios de la inexperiencia de su autor. Se dijo, entre otras cosas, que *El tintero* constituía «la obra joven más importante de las aparecidas en estos últimos años, tanto por su técnica como por su contenido» (Doménech, 1961: 49).

Después de las tres semanas que permaneció en el Recoletos, *El tintero* salió pronto de España y fue traducido a varios idiomas. Ese mismo año se estrenó con éxito en el Teatro Libre de Montevideo —donde se repitieron las divergentes reacciones del público (Castillo, 1961: 49)— y en el Teatro Moderno de Lisboa, que llevaría la obra nada menos que al Teatro de las Naciones de París en 1962. La distribución dentro de España fue, sin embargo, más limitada, y Muñiz (1961b: 9), que se felicitaba por la acogida de la que había gozado *El tintero* en Portugal y Uruguay, se lamentaba de la pobreza de sus resultados económicos. En un número doble de la revista *Primer Acto* dedicado a hacer balance del año teatral 1961,¹⁷¹ se afirmaba que *El tintero* permanecía sin representar comercialmente en España más allá de la capital. Y ello pese a que, según una encuesta,

¹⁷¹ N.º 29-30, diciembre de 1961-enero de 1962.

era una de las cuatro obras que más habrían deseado ver representadas profesionalmente en sus lugares respectivos los corresponsales de las provincias.¹⁷²

Si *El tintero* adquirió cierta difusión en España fue gracias al teatro no profesional. A ello contribuyó, sin duda, la publicación del texto en el número 20 de *Primer Acto*, de febrero de 1961, agotado a la altura de marzo de 1962.¹⁷³ Valga como ejemplo de la avidez por ver representada la obra fuera de Madrid el entusiasmo con que la acogió el corresponsal de Cartagena, como «el acontecimiento cumbre» del II Certamen Provincial de Teatro: «Fue una gran ocasión, podríamos incluso decir, única, la que se presentaba al aficionado de admirar la farsa de Muñiz en un escenario de provincias» (Muñoz, 1962: 56). Pero, como muestran los expedientes de censura, no siempre obtuvieron las compañías que se interesaron por *El tintero* facilidades para ponerla en escena por parte de la autoridad gubernamental (*vid.* Pérez de la Cruz, 2000: 196-200).

Si nos detenemos en *El tintero* de Muñiz es porque se ha vinculado de forma recurrente, aunque mayoritariamente superficial, con Kafka. Para empezar, ambos autores ponen en evidencia el absurdo de la burocracia. Muñiz denuncia en *El tintero* la mediocridad alienante del mundo burocrático de las oficinas desde una perspectiva expresionista. La obra presenta el drama de Crock, un empleado cuya pobreza le impide vivir con su mujer y sus hijos, a los que ha tenido que dejar en el pueblo. Es un buen trabajador, pero comete faltas imperdonables para la empresa, como decorar el despacho con flores o ausentarse enfermo del trabajo. Por ello, lo acaban destituyendo y él acude, desesperado, a matar al jefe de personal, pero regresa al parque donde se encontraba con su único amigo sin haber sido capaz de hacerlo. Trata de provocar al amigo para demostrar que él tampoco sería capaz de matar a nadie, colocándole un cortaplumas en la mano y golpeándole. El vigilante del parque cree que se trata de un intento de asesinato por parte del amigo, que por este malentendido es condenado a muerte.

¹⁷² Así lo manifestaron los corresponsales de Asturias, Bilbao, Burgos, Cádiz, Ceuta, Guadalajara, Logroño, Palma de Mallorca y Puertollano de un modo expreso, mientras la respuesta quedaba abierta en muchos otros casos. Por ejemplo, el crítico de San Sebastián habría querido ver todas las obras «que fueron estrenadas en Madrid con éxito de crítica».

¹⁷³ Así figura en *Primer Acto*, n.º 32, p. 4.

Crock regresa al pueblo, donde comprueba la infidelidad de su esposa y se suicida en las vías del tren. En una escena titulada «Fantasía final», acuden ante su cadáver todos los personajes, hipócritamente preocupados por su estado. Finalmente, todos abandonan el lugar, menos el amigo muerto. Ambos se alejan, paseando y riendo, hacia el mar.

El crítico Sergio Nerva percibía en la obra muñiciana la continuidad de autores como Dürrenmatt, Ionesco y Kafka, «sin que esto implique sumisión ni renuncia, sino simplemente dilección de estilo». Y continuaba:

Por cierto que de *El castillo*, adaptación de la novela primitiva realizada por Max Brod, íntimo de Kafka, y corporizada por la compañía del abnegado Barrault en París, según la versión de Paul Quentin, dijo la crítica que «el complejo universo kafkiano se había roto en una ágil sátira de la burocracia». ¿Y qué es *El tintero* sino una cruda y estupenda sátira de la burocracia? (Nerva, 1961: 4-5).

Como Franz Kafka, Muñiz estudió Derecho y fue funcionario, en su caso no de una aseguradora, sino del Ministerio de Hacienda. El propio autor llamó «kafkianas oposiciones» (Muñiz, 1963: 74) a aquellas a las que se presentó por sugerencia de su padre, origen de su dedicación laboral durante buena parte de su carrera. Su propia experiencia lo atrajo, indudablemente, a temas relacionados con la burocracia y los problemas derivados de la administración de justicia, pero el visible tamiz kafkiano por el que pasó sus vivencias dentro de su creación fue reconocido tanto por él mismo como por la crítica del momento.

Una declaración suscrita por Muñiz junto con otros dramaturgos (Rodríguez Buded y José María Rincón) describía la búsqueda de referentes extranjeros por parte de la juventud inquieta ante el anquilosamiento del teatro español de los años cuarenta, época de su formación:

Los grupos de jóvenes con vocación teatral que aparecen por aquellos años, al no encontrarse a gusto con ese teatro y al estar desarraigados de toda tradición viva, acuden a los movimientos dramáticos extranjeros y toman por maestros a los autores leídos casi siempre en traducciones sudamericanas. Como consecuencia de estas influencias aparecen obras aisladas de mejor o peor calidad, pero en absoluto llega a formarse un grupo de dramaturgos con una orientación estética definida y dentro de una tradición española. (En Muñiz, 1963: 30).

Ese vacío era el que pretendía cubrir el Grupo de Teatro Realista, cuyo ideólogo y ensayista Alfonso Sastre no se resistía a entroncar a Muñiz con la tradición hispánica:

El tintero ha propuesto, verdaderamente, la posibilidad actual de un cierto realismo expresionista, de un neo-expresionismo que signifique una corrección crítica con relación al expresionismo propiamente dicho, considerado como tal el expresionismo alemán del tiempo de entreguerras. (Sastre, 1961a: 3)

Esa «corrección crítica» pasaría, según Sastre, por la tradición picaresca y quevedesca:

¿Estaremos ante la posibilidad, en España, de un neo-expresionismo, de un expresionismo crítico, satírico y español? ¿No parece esta forma, renovada, como la muy posible para una revaloración de la tragicomedia española? Si es verdad que *El tintero* tiene algo o mucho que ver con Kafka y Chaplin, ¿no está claro que, sobre todo, tiene que ver con el realismo expresionista de *Los sueños* de Quevedo? El hambre de Crock podrá recordar el hambre de Charlot en *La quimera del oro*, pero ¿no recuerda, por encima de todo, el hambre que fue el tema, descarnado y burlesco, de la picaresca española? (Sastre, 1961a: 3).

Desde una perspectiva opuesta, Carlos Wilson se lamentaba en las páginas de *Ínsula* de que Muñiz se hubiese plegado estrictamente a los usos del expresionismo internacional de entreguerras, decisión que lo alejaba de la realidad actual y lo ceñía al ámbito de la inspiración literaria. El crítico percibía una enorme distancia entre la ausencia de libertad en un universo dramático cerrado, como es el de *El tintero*, y la apertura a la sorpresa de Kafka:

El protagonista de *El Castillo* de Kafka o, mejor, el de *El Proceso*, también en su vivir llevan implícita una condena o una fatal determinación. Pero el drama de su carencia de albedrío —y el efecto que tiene sobre nosotros— es posible gracias a que el autor tenía libertad sobre su forma literaria y, por ello, podía dar libertad —artística— a sus personajes y a su drama.

Uno de los apoyos más fuertes de esta libertad artística es la sorpresa. El drama del protagonista de *El Proceso* se hace valedero por la sorpresa constante de interlocutores y lugares en los que se va desarrollando [...]. En *El Tintero* tal sorpresa no existe.

Muñiz es un autor joven al comienzo de su carrera y por ello sería injusto comparar sus adquisiciones con las de Kafka, pero —y entiéndase bien— siempre es justo comparar en el plano de la intencionalidad y los propósitos. (Wilson, 1961: 15).

Desde su posición ideológica conservadora, Alfredo Marqueríe había alertado a comienzos de 1960 sobre los peligros de una imitación burda de algunas figuras literarias de gran talla que estaban generando legiones de seguidores, Kafka entre ellas: «pidamos policía rigurosa para arrancar la máscara de los simuladores y aduana vigilante para la mercancía de contrabando» (1960: 6). Y en su crítica a *El tintero* para el diario *ABC*, distinguía en un autor que le resultaba prometedor, aunque todavía inmaduro,

influencias, entre otros «muchos», de Kafka: «Pero eso no está nada mal. Peor sería encontrar semejanzas con algo viejo o caduco» (1961: 53).

Fueron, probablemente, este tipo de comentarios, los que llevaron a Muñiz a responder a la cuestión «¿Qué autores contemporáneos considera de más vigencia e influencia en su obra?» con un escueto y castizo «Don Francisco de Goya» (1961b: 9). Y los que explican que el director Julio Diamante sintiese la necesidad de defender *El tintero* del reproche de una huella kafkiana: «Algún crítico ha señalado, como un defecto de la obra, la influencia de Kafka en *El tintero* sin darse cuenta de que no se trata tanto de una influencia literaria como del hecho de que algunos aspectos de la realidad que Muñiz ha pretendido expresar sean típicamente kafkianos» (1961: 98-99). Con todo, no faltaron quienes subrayaron la originalidad de Muñiz, que no se limitaba a copiar a sus antecedentes (Sastre, 1961a: 4; Monleón, 1961: 20).

Frente a la pretendida estirpe hispánica de *El tintero*, Daniel Sueiro afirmó que el protagonista, Crock, «más que por eso de la picaresca por esto de la actualidad, se come un bocadillo de cuartilla en la oficina (no, no de tortilla, sino de cuartilla [...])» (1961: 7). En una línea similar, David Ladra situó a Muñiz entre aquellos dramaturgos que se decidieron a «procurar no olvidar modelos extranjeros», porque se dieron cuenta de que «lo que se necesitaba era no un teatro de raigambre española —que hubiera tendido hacia el folklorismo, porque casos como el de Valle-Inclán hay pocos—, sino de problemas españoles» (1964: 24). También Francisco García Pavón negaba el entronque de *El tintero* con la picaresca, a favor de su filiación chaplinesca, kafkiana y brechtiana, fruto de una sensibilidad compartida:

El expresionismo y simbolismo de Muñiz, por su dialéctica y nueva sensibilidad, es de origen más moderno, más aséptico, más universal; menos carpetovetónico y con muy apreciables radicaciones, antes que en los autores modernos ya citados, en una sensibilidad nueva, que en gran parte se debe a ellos, aunque hoy se haya generalizado y sea abordable, y lo es, por múltiples vocaciones creadoras. En *El tintero* hay ecos de ecos de *La quimera del oro* y de *El proceso* o *El castillo* y de las mil secuelas de estos, antes que del chirriante mundo quevedesco. (García Pavón, 1962: 152).

Así, los puntos en común entre Muñiz y ciertos autores modernos, Kafka entre ellos, se explicarían, más que por una lectura directa, por «una sensibilidad nueva»: «Es un idioma nuevo para una nueva mecánica de ideación, para un mundo nuevo. Nuevo juego imaginativo, para una nueva mentalidad» (García Pavón, 1962: 155). Y, según García

Pavón, la mecánica simbólica y expresionista, empleada tanto por Muñiz como por Kafka, Ionesco, Brecht y Chaplin, fue creada «para expresar la problemática social de nuestro tiempo» (1962: 154). Su lectura de Kafka es, pues, —como la de Muñiz— de carácter social.¹⁷⁴

Como puede apreciarse, el vínculo de *El tintero* (1961) con Kafka fue reiterado por la crítica, pero sin concretar demasiado en qué consistía dicho parentesco, más allá de subrayar su tratamiento expresionista de lo burocrático. Ya lo advirtió Francisco Ruiz Ramón: *El tintero* se conectó «con Beckett, Ionesco, Kafka, Quevedo, Goya... y hasta con Ghelderode, aunque casi nunca se nos aclare en qué consisten tales relaciones» (1981: 491). Por su parte, Eva Fernández Huéscar, que se detuvo algo más en el tema, se limitó a realizar una comparación más bien impresionista entre la obra de Muñiz y las novelas de Kafka:

Tras la lectura de *El tintero* nos resulta familiar la figura del pequeño funcionario, la figura del oficinista: Joseph K. y Crock, protagonista de *El tintero*, luchan contra la forma deshumanizada de la burocracia. Uno de los personajes femeninos, Frida, también nos recuerda el ambiente agobiante de *El castillo*. Crock es un oficinista al que se quiere obligar a que reniegue de su condición de hombre. [...] Carlos Muñiz utiliza una técnica paródica similar a la de Kafka. [...] El peso amargo del protagonista de *La condena* y el absurdo de *El proceso* presiden el drama de Carlos Muñiz. [...] El drama tiene un final muy propio de Kafka, al igual que en gran parte del texto, en el que las salidas de lo real se repiten con insistencia. (1990: 490-491).

Sin embargo, es mucho más lo que puede arrojar un detenido análisis comparado de *El tintero* con ciertas narraciones kafkianas, especialmente con *El proceso* y, en menor medida, con *El castillo*. Sus similitudes superan la vaga impresión de una afinidad inconcreta para descubrir en *El tintero* un auténtico homenaje a Kafka.

Pero antes de entrar a desmenuzar las semejanzas argumentales y textuales, cabe señalar ciertas coincidencias con Kafka de tipo general, que no tienen por qué deberse a la lectura de su obra y que entroncan, a su vez, con prácticas propias del expresionismo. Se trata en primer lugar —frente al detallismo descriptivo del

¹⁷⁴ También se presupone un parentesco entre Kafka y Muñiz por la vía social en una crítica a la obra *Una libra de carne*, del dramaturgo argentino Agustín Cuzzani, firmada por Manuel Pérez Casaux: «esa sociedad, con sus tribunales grotescos, sus jurados aburguesados, sus empresarios sin humanidad. Todo eso se ha dicho ya, desde Kafka hasta Muñiz» (1965: 62).

naturalismo— de la indeterminación espacio-temporal y el esquematismo abstracto en el trazado de ambientes y caracteres. La trama se desarrolla en un tiempo indefinido: «Época actual. O hace cientos de años. O dentro de cien años, si no se pone remedio» (1961a: 18).¹⁷⁵ Tampoco se concreta el lugar en el que transcurre la acción, «donde hay hombres, donde existe el dinero, donde la ambición domina los corazones, donde no importa que un hombre muera» (p. 18), rasgos comunes a lo humano que, desgraciadamente, poco permiten acotar el espacio donde se ubican los personajes. Esta inconcreción contrasta con la exactitud esquemática de los decorados, propia del teatro expresionista (Guerrero, 1955: 31, 36):

El decorado de esta obra ha de ser totalmente esquemático. Los elementos de decoración de cada uno de los cuadros estarán reducidos al mínimo; pero todos, procurarán dar idea del lugar en que nos encontramos, con toda exactitud, sin que quepa ninguna duda: el despacho del negociante será «el despacho del negociante»; la mesa de la oficina será «la mesa de la oficina» [...] (Muñiz, 1961a: 19).

Este tratamiento concuerda asimismo con la práctica de Kafka de identificar unos espacios muy concretos (por ejemplo, las habitaciones de Gregor Samsa y de Josef K., la posada de *El castillo* o la iglesia del *Proceso*), los cuales, sin embargo, no se detiene a describir.

Ciertas situaciones absurdas, de corte expresionista, recuerdan más al teatro del absurdo que al onirismo kafkiano. Así, en un momento de desesperación, Crock se dispone a comer en la oficina, abre un panecillo, introduce una cuartilla y comienza a comer (p. 26). Más adelante, el espectador sabrá que esa es su comida habitual. Y, cuando pierde los estribos en el despacho del director, Frank y Livi «empiezan a tocar todos los timbres que hay sobre la mesa del director, a descolgar todos los teléfonos que hay sobre la mesa del director» y, una vez «despachado» el asunto de Crock, «cada uno coge un tintero; los chocan, y beben» (p. 33).

Otros importantes elementos expresionistas de la puesta en escena son la iluminación y el sonido, cuya utilización se solía acentuar en las adaptaciones teatrales de obras de Kafka. Muñiz proponía la presencia en *El tintero* de una música «que tenga mucha fuerza expresiva. No importa que resulte un poco desagradable» (p. 19), así

¹⁷⁵ Todas las citas de la obra proceden de su publicación en *Primer Acto* (Muñiz, 1961a: 18-44).

como una especial atención a los efectos lumínicos: «La luz desempeña en esta historia un papel, si no esencial, sí, al menos, muy importante. Debe subrayar los momentos más dramáticos» (p. 19). Propio del expresionismo es, además, un trabajo interpretativo que no eluda el histrionismo ni la exageración. Así, por ejemplo, cuando entra en escena Frank, el Jefe del Personal, «procura dibujar en su cara una sonrisa que se queda en una horrorosa mueca» (p. 20), según puntualiza la acotación. También Kafka describía con detalle y exageración los gestos y las expresiones faciales. Otra acotación describe cómo dos personajes sometidos al director «vuelven a ser mamíferos verticales» una vez que aquel se retira y dejan de reverenciarlo (p. 25), lo cual podría vincularse tanto con las animalizaciones de Kafka como con sus plásticas alusiones al movimiento de los cuerpos.

El tratamiento de los personajes viene dado no solo por el movimiento de sus cuerpos, sino también por el modo de denominarlos. En su mayoría aparecen identificados por su función, a través de nombres genéricos en lugar de por medio de nombres propios. Así se ven despojados de su individualidad, según un procedimiento expresionista del que Muñiz hace uso, también, en otras de sus obras. Exceptuando al «Amigo» —único papel no deshumanizado— estos personajes componen un desfile de profesiones: Conserje, Director, Negociante, Secretaria, Vigilante, Maestro. Su abstracción queda clara desde la primera escena: «Soy el Conserje. No “un” conserje. ¡El Conserje!» (p. 19). El vestuario subraya una caracterización reducida al rol asignado por la sociedad, como advierte el autor en la acotación que abre la primera parte: «Los personajes deben vestir conforme a la categoría social que desempeñan. La descripción que se hace de alguno de ellos, a lo largo de la acción, puede bastar para definirlos. Los demás no necesitan descripción. Sus frases los definen sobradamente y serán orientación suficiente para el director y el figurinista» (p. 19).

Otros personajes presentan nombres propios singulares, de aspecto extranjero: el protagonista Crock, Frank, Livi, la señora Slamb, Frida. Conviene señalar que estos nombres fueron sustituidos ante los reparos de la censura frente a una primera versión de la obra, que llevaba por título *La vida sin ventanas*:

Tuvo que cambiar los nombres de los protagonistas, que en un principio estaban en español, por nombres extranjeros, que no fueran reconocibles. En un principio los protagonistas tenían nombres tales como: Pérez, Sabas, Bobedilla... que fueron

cambiados por Crock, Frank... nombres que no se relacionasen con España. (Pérez de la Cruz, 2000: 193).

Contamos, además, con el testimonio de José Monleón:

Carlos hizo algunos tanteos previos y dedujo que si la oficina y los personajes se situaban en la sociedad española, había fundadas razones para pensar que sería prohibida. Así que decidió llamar Crock a su protagonista, apelar a calificaciones abstractas, Conserje, Director, Secretario, etc., hasta llegar al recurso, entre irónico y sarcástico, de incluir los nombres de Pim, Pam, Pum, que no están en santoral alguno. Paradójicamente, esta decisión no hizo sino aumentar la crudeza crítica de la obra, pues, lejos de ser un caso singular, adquiriría la condición de una gran alegoría, no exenta de esa reminiscencia kafkiana que advirtió más de un crítico. (Monleón, 2005: 265).

Por tanto, pese a venir motivada por un factor desencadenante externo, como es la censura, la elección final de unos nombres que, en más de un caso, presentan resonancias kafkianas añade todavía más distanciamiento y deshumanización al argumento. El nombre del protagonista, Crock, ya no abstracto, pero sí extraño y distanciador, no evoca tanto a un individuo concreto como al «hombre-símbolo», al igual que ocurre con los personajes de «algunos antecedentes que se han citado de esta obra (Kafka, Rice)» (Torres Nebrera, 1986: 305). El mismo efecto habría provocado mantener un apellido tan poco individualizador, por común, como Pérez. La residencia de Crock es definida como «la pensión de cualquier pobre hombre» (p. 19) y su nombre significa en inglés —entre otras posibles acepciones—, ‘cacharro’, acentuándose así la alienación de un ser humano que acaba despojado violentamente de su función laboral y familiar y que es tratado, en consecuencia, como un trasto inútil. Es casi el único personaje que no se nombra por su función definitoria, probablemente porque no la admite sin reservas como sinónimo de su identidad.

Crock es un empleado de oficina, trabajo compartido con algunos personajes de otras obras muñicianas y con Josef K., protagonista de *El proceso*. Al levantarse el telón, encontramos a Crock «sentado a su mesa, rodeado de voluminosos expedientes, de pilas de legajos» (p. 19), imagen recurrente en *El proceso* y *El castillo*. El mundo de la oficina es un universo cerrado, como una cárcel: «Tengo que estar siempre en la oficina» (p. 26), «Lo único que hay de verdad es esta cama, la oficina, el jefe» (p. 29).

Al igual que Josef K., Crock reside en una pensión (en su caso, no por su soltería, sino porque su mujer e hijos viven en el pueblo, ante la dificultad de encontrar una

vivienda). Ambos presentan, además, un parecido carácter voluble e impulsivo, que caracteriza también al K. de *El castillo*. Como los dos protagonistas kafkianos, Crock hace demasiadas preguntas; piensa, en lugar de aceptar sin más una situación inadmisibles. Este espíritu de rebeldía solía impregnar a los protagonistas de las obras creadas por el llamado grupo teatral realista. Son gentes «que desean salir de una situación para ellos intolerable, pero a quienes la óptica pesimista de los dramaturgos lleva a trágicas soluciones» (Oliva, 1979: 85-86). Se trata, en su mayoría, de luchadores contumaces que difícilmente ganan batallas y que, a menudo, incluso siguen luchando tras su derrota, por no reconocerla o por estar dotados de una fuerza mítica. Esta obstinación desesperada de individuos que chocan contra el medio en el que viven recuerda a la actitud de los personajes kafkianos. No hay puerta abierta a la esperanza y, de esta forma, el gran tema de los autores del sesenta sería, en palabras de César Oliva, «la inutilidad de la lucha por la existencia» (1979: 86), conclusión que puede derivarse asimismo de la lectura de *El proceso* y *El castillo*. En el caso de la dramaturgia de Muñiz, se ha hablado de un personaje-paradigma, entre rebelde y soñador, situado «ante una máquina social que lo acaba triturando» (Torres Nebrera, 2005: 28).

La rebeldía se ejerce frente a un poder que, en los universos kafkianos, permanece ausente e impenetrable, pero que sí se muestra ante los ojos de Crock y del espectador de *El tintero*. El director de la oficina, cuya figura queda parodiada, aparece, de hecho, en escena. Cierto es que habla con Crock a través del Jefe de Personal (Frank) y que no interviene hasta el cuadro cuarto de la primera parte, por lo que se conserva en cierta medida, hasta entonces, la condición inaccesible de la máxima autoridad. Pero su final identificación y ridiculización elimina buena parte de la potencia connotativa de las novelas de Kafka.

La inaccesibilidad de las máximas autoridades kafkianas viene dada por su ocultación tras una jerarquía interminable, manifestada en la existencia de multitud de personajes con distintos niveles de poder y conocimiento. Igualmente, en *El tintero* —donde existe incluso un «negociado de grietas y ventanas» (p. 21)— se dejan ver diversos grados jerárquicos: el Director, el Jefe de los Servicios Administrativos, el Jefe de Personal, el Administrador Mayor y hasta el Conserje, que parece estar también por encima de Crock. Es él quien le reprende por tener un jarrón con flores encima de la

mesa, lo cual va «contra el reglamento». Irónicamente, todo está prohibido: la primavera, los amigos, la risa, pensar, fumar, comer bocadillos, respirar hondo, tener fiebre, faltar por enfermedad, por vejez y por muerte de parientes «o propia». Crock viola las prohibiciones. En una ocasión, se retira, enfermo, del trabajo, por lo que recibe una carta citándolo para el día siguiente con el director. Acude enseguida para evitar ser destituido, pero no le quieren informar de nada todavía: «Se está estudiando el voluminoso expediente. No se sabe nada. Mañana. Mañana» (p. 32).¹⁷⁶

Previamente, Crock había protestado por no estar incluido en la lista de empleados eficientes que pueden cobrar la gratificación. Así pues, como los K. de Kafka, el protagonista de *El tintero* se cuestiona el funcionamiento del aparato burocrático que le dificulta la existencia y se rebela. Por contraste, la sumisión acrítica viene representada por los señores Pim, Pam y Pum, también llamados «los tres» o «los tres empleados», seres carentes de individualidad, que hablan y actúan como un solo hombre, que no dejan de hacer reverencias a sus superiores, que reciben un trato de favor de su amigo Livi (el Administrador Mayor), siguen las normas que dicta el director, ven el fútbol y no leen ni piensan. Presentan una euforia inmotivada, dado el contexto, con un tono de infantil, estúpida y macabra hilaridad que mantendrán incluso ante la muerte de Crock.

Loren L. Zeller (1980: 22) señaló dos posibles antecedentes literarios de Pim, Pam y Pum. Por una parte, las seis parejas de personajes numerados (el señor y la señora Uno, Dos, Tres, etc.) de la obra del dramaturgo norteamericano Elmer Rice *The Adding Machine*, con la que *El tintero* presenta varias concomitancias. Los seis hombres, por un lado, y las seis mujeres, por el otro, pierden su singularidad al compartir indumentaria y comportamiento, si bien sus intervenciones verbales sí son individuales, a diferencia de lo que ocurre con los tres personajes de Muñiz. Por otro lado, Zeller propone como padres literarios de Pim, Pam y Pum a «los tres barbudos» de *La metamorfosis* de Kafka, tres señores con barba alojados en una habitación alquilada dentro de la casa familiar de los Samsa. Si bien es cierto que los tres huéspedes kafkianos siempre iban juntos y

¹⁷⁶ Esta escena, con la reiterada repetición de la palabra *mañana*, recuerda —además de a ciertos episodios kafkianos— al artículo «Vuelva usted mañana» de Mariano José de Larra, precursor español de la crítica a la burocracia, que concluía: «¡ay de aquel mañana que no ha de llegar jamás!».

actuaban del mismo modo, «el de en medio» era el líder del grupo. Encuentro una conexión más clara y directa entre Pim, Pam y Pum y los dos ayudantes de K. en *El castillo*, caracterizados igualmente por un comportamiento de una puerilidad irritante que dificulta al protagonista la consecución de sus objetivos. Como «los tres empleados», también siguen los dictados de la autoridad, hablan al unísono diciendo exactamente las mismas palabras y se mueven a la vez.

Tampoco resulta descabellado considerar un homenaje directo a Kafka la escena inicial de la segunda parte de *El tintero*. La irrupción en el dormitorio de Crock de personal de la oficina para comunicarle su cese presenta diversos paralelismos con la detención de Josef K. en su habitación con la que comienza *El proceso*. No en vano, el pijama de rayas que vestirá Crock a partir de este momento «debe recordarnos el de un recluso» (p. 33), según la indicación expresa de Muñiz. En ambos casos, alguien irrumpe en la habitación del personaje, que todavía se encuentra en pijama en la cama, dentro de una pensión regentada por una mujer: la Señora Grubach en *El proceso*, la Señora Slamb en *El tintero*, ninguna de las cuales actúa de forma favorable para su huésped. Así, mientras la Señora Grubach se muestra colaboradora con los oficiales que vienen a detener a Josef K., la Señora Slamb no dudará en dejar a Crock en la calle.

Si un hombre extraño, llamado Franz, entra en la habitación de Josef K., la patrona avisará a Crock de la llegada de alguien que resulta ser Frank, el Jefe de Personal. No se trata del único nombre que sugiere una intertextualidad con Kafka: la mujer de Crock (Frida), se llama igual —en una variante ortográfica— que uno de los personajes femeninos fundamentales de *El castillo*, pareja de K. (Frieda). Pero aún hay más: en *El tintero* Frank llega a la habitación de Crock acompañado por «Los tres», los empleados de la oficina favorecidos por la autoridad, mientras en *El proceso*, además de Franz y otro inspector, aparecen en la alcoba contigua a la de Josef K. —la de la señorita Bürstner— tres jóvenes que K. acabará identificando como sus compañeros del banco:

—¿Cómo? —exclamó K... mirando asombrado a los tres comparsas en cuestión.

Aquellos jóvenes insignificantes y anémicos que su recuerdo no registraba todavía sino agrupados alrededor de las fotografías de la señorita Bürstner, eran efectivamente empleados de su Banco, pero no colegas, lo cual era decir mucho [...]; en realidad eran empleados subalternos del Banco. (Kafka, 1957: 20).

Encontramos, por tanto, un nuevo parentesco kafkiano con los señores Pim, Pam y Pum.

La comunicación respectiva de la detención y el despido de los protagonistas de *El proceso* y *El tintero* se produce por boca de un enviado de la autoridad, que excusa su proceder alegando el cumplimiento de órdenes ajenas. Frank trata de evitar la reacción violenta de Crock ante su destitución explicando: «Yo no soy más que un subordinado» (p. 34). Para justificar su desconocimiento de toda información relativa a la causa contra K., los inspectores de *El proceso* aseguran, por su parte: «Nosotros no somos más que empleados subalternos» (1957: 12).

Por otro lado, Crock comparte con Josef K. su voluntad de defenderse:

CROCK.—[...] ¿Y puedo reclamar?

FRANK.—Los fallos del señor director son inapelables.

CROCK.—Pero yo tengo derecho a defenderme. Lo dicen los códigos.

FRANK.—Nadie se lo niega. Defiéndase.

CROCK.—¿Cómo? ¿No dice que los fallos son inapelables?

FRANK.—Completamente inapelables.

CROCK.—Entonces, ¿a quién reclamo?

FRANK.—Al Alto Tribunal de Apelaciones Inapelables.

CROCK.—Pero si los fallos son inapelables, no me harán caso.

FRANK.—Eso ya no es cosa nuestra. Los tribunales son los que tienen que decidir. La oficina ha dictado su fallo.

(Muñiz, 1961a: 34-35).

Como en el caso de Josef K., el absurdo judicial no deja ninguna salida al acusado. Continuando con la conversación, ante la pregunta de Crock de quién es la oficina que dicta el fallo, Frank exclama: «¡Todo esto!», señalando a su alrededor, cuando la escena se está desarrollando en la alcoba del empleado despedido. Como el tribunal de *El proceso* (donde los patios de vecinos están conectados con las salas de audiencias) o la administración de *El castillo* (que invade los espacios privados de la aldea), todo parece formar parte del aparato de una autoridad omnipresente. Sin embargo, Crock replica: «¡Ustedes son la oficina! El administrador mayor... usted... el director» (p. 35). Muñiz pone así en evidencia que la responsabilidad moral recae en personas concretas, en lugar de diluirse en la abstracción de una institución.

La injusticia se multiplica al saberse que el caso de Crock —como el de Josef K.— no es excepcional: «Me retiro, porque aún tengo que notificar otros fallos», dice Frank. Además, ninguna de las dos víctimas se librará nunca de los efectos de su infortunio. El pintor Titorelli explica a K. que su hipotética absolución nunca será definitiva y el

Negociante dice a Crock: «Un expediente es un expediente y sus consecuencias se arrastran toda la vida» (p. 36). Ambos serán siempre tratados como criminales:

CROCK.—[...] Es un crimen, un crimen... Los criminales no tienen derecho a nada. ¿Verdad que no tienen derecho a nada?

AMIGO.—Sí.

CROCK.—Yo tampoco tengo derecho a nada. Pero yo no soy un criminal, ¿verdad?

AMIGO.—No, no lo eres.

CROCK.—Y si no lo soy, ¿por qué no tengo derecho? (Muñiz, 1961a: 37).

Crock sufre el crimen de verse privado de su fuente de ingresos (y la de su familia), pero es él quien, paradójicamente, es tratado como un criminal. Y si la detención de Crock es simbólica, con su pijama de rayas, su amigo es literalmente detenido y condenado a muerte sin haber cometido ningún delito, al creer el vigilante del parque que trataba de asesinar a Crock. Este se desespera: «¡Esto es una barbaridad! ¡Una tremenda barbaridad! Tú eres inocente. Eres mi amigo. ¿Por qué me tengo que quedar también sin mi amigo? ¿Por qué no nos pueden dejar en paz? ¿Por qué hay tanta injusticia?» (p. 39). Después, su alegato se torna en risa histérica: «¡Qué barbaridad! ¡Esto es graciosísimo! ¡Es para morir de risa! ¡Es el colmo! ¡Parece mentira! ¡Se lo han llevado sin tener ninguna culpa!» (p. 40). Se trata del mismo tipo de humor que hacía reír a Kafka y sus oyentes ante la lectura del comienzo de *El proceso*. Pero una diferencia fundamental entre las obras de Kafka y Muñiz es que Crock permanece convencido de su inocencia hasta el final, mientras el comportamiento de Josef K. evolucionará hacia una ambigua colaboración con sus asesinos.

Frente a la ambigüedad kafkiana, Muñiz opta decididamente por una crítica social explícita, ridiculiza a la autoridad en lugar de presentarla como un poder enigmático y abre una vía a la esperanza en la «Fantasía final», con los dos amigos muertos caminando hacia el mar, que difícilmente habría suscrito Kafka. Ciertamente es que, si la esperanza es mera fantasía póstuma, impera la desesperanza y la obra resulta, como reprochó un censor, «demoledora»,¹⁷⁷ con un desenlace que tampoco toleraría una crítica marxista: la implicatura es que el estado de cosas no puede cambiarse y el único consuelo es el más allá. En cualquier caso, el teatro volvió a mostrarse el medio que

¹⁷⁷ M. Villares en Pérez de la Cruz (2000: 191).

acogió más libremente la lectura de Kafka desde el punto de vista de la denuncia político-social, como ocurrió con la producción dramática de Arrabal desde el autoexilio.

El diálogo de *El tintero* con *El proceso* y *El castillo* no se limita, por tanto, a temas generales como el cuestionamiento de la burocracia y de la administración de justicia. Como ha quedado demostrado, Muñiz realiza guiños concretos a personajes y escenas kafkianos. Otros de sus textos pueden verse también iluminados por la comparación con la literatura kafkiana, pese a no constituir homenajes directos a ella ni haber recibido la misma atención crítica. Es el caso de la obra inmediatamente anterior a *El tintero*, *El grillo*, que todavía se servía de un lenguaje naturalista. En palabras de Gregorio Torres Nebrera, «*El tintero* es *El grillo* que se ha paseado ante el espejo expresionista en el que Muñiz se movía mucho más cómodo y lúcido» (2005: 25). Ambas obras tratan el tema del empleado, «poco trabajado en los escenarios españoles», y plantean «la esperanza imposible, abocada al fracaso, de superar la situación angustiosa del protagonista» (Ríos, 2005: 119-120).

El grillo se basa en la idea de la imposibilidad de mejora para el hombre esclavizado por el trabajo, transmitida por medio de una metáfora animal. Martínez, un oficinista, comenta a Mariano, compañero de infortunio laboral y protagonista de la obra:

A los grillos nadie les hace caso y, sin embargo, fíjate cómo se les oye en el silencio del campo..., pero nadie les hace caso. (*Encogiéndose de hombros.*) ¿Para qué, si aunque se desgañiten sabe todo el mundo que no muerden? Luego llega el otoño, y se mueren... ¿Se mueren o no se mueren? (Muñiz, 2005: 142).

Los grillos emiten su sonido en vano, pues es ignorado por los miembros de una sociedad en la que no se pueden desarrollar, como el ruido ininteligible que emitía Gregor Samsa, como el silbido con el que Josefina pretendía embelesar al pueblo de los ratones. En palabras de Ríos Carratalá, solo esos grillos, «gracias a un mediocre autoengaño que invita a la compasión, son capaces de creer en la eficacia de su sonido, tan monocorde como inútil» (2005: 117). Carlos Muñiz se sirve en *El grillo* del recurso de la comparación con el canto de los grillos, pero no da el salto hacia el expresionismo kafkiano de presentar a los oficinistas como tales insectos y permanece apegado al naturalismo,

pese al sugerente subtítulo de incitaciones expresionistas: «Concierto estridente en dos actos y un epílogo».

Después de *El grillo* y *El tintero*, Muñiz continuó denunciando el absurdo institucionalizado en obras como *Las viejas difíciles*. Tragicómicamente kafkiana resulta la trama de *Un solo de saxofón*, donde los desempleados que hacen cola ante una oficina de empleo terminan linchando hasta la muerte al único de ellos de raza negra, que, durante la espera, toca el saxofón. Tan solo uno de los blancos, Jackie, evita participar en el linchamiento e informa a la policía de lo sucedido. Ante esta toma de postura, todos —incluida su novia— aducen que él defiende al negro por ser él también negro, pese a la evidencia de su piel pálida y su pelo rubio. Por su parte, la pieza en un acto *El caballo del caballero* presentaba una situación intolerable como las imaginadas por Kafka: un buen día, los objetos del mundo se encuentran del revés.

Por otro lado, varias creaciones muñicianas tratan el «tema de los juicios o acciones semejantes contra un disidente, un heterodoxo en lo político, lo social, lo moral o lo religioso. En varios de sus textos, históricos o no, realistas o neoexpresionistas, nos encontramos con procesos y condenas de tales personajes rebeldes (y casi siempre perdedores)» (Fernández Insuela, 2005: 426). Pero, a diferencia de lo que ocurre en los universos kafkianos, donde las causas del ajusticiamiento permanecen inescrutables, en las obras de Muñiz la represalia —por injusta que sea— está motivada por una acción concreta. En esta línea se sitúan, dentro de una ambientación histórica, *Miserere para medio fraile* y —ya en los años setenta— *El proceso de Riego* y la *Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos*. *Miserere para medio fraile* relata la detención, acusación, proceso, encarcelamiento y torturas a San Juan de la Cruz por promover la reforma de los carmelitas descalzos. Como a Josef K., lo sacaron de la cama y apresaron sin decir por qué. Por su parte, *El proceso de Riego* recrea el famoso episodio histórico calificado de «kafkiano proceso» por el propio Muñiz (en Pérez de la Cruz, 2000: 645). Y la *Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos* dramatiza el arresto del protagonista por mandato de su padre, Felipe II. Se ha considerado una alusión a Gregor Samsa la visión de cucarachas por parte del príncipe don Carlos postrado ante el rey, «en plena órbita con la alucinación absurdista y el expresionismo de Kafka» (García Pascual, 2006: 111-113).

Por último, la pieza corta *Los infractores* —que, publicada en 1969, excede el límite cronológico de esta investigación— presenta «ecos kafkianos y del absurdo» (Torres Nebrera, 2004: 96). En ella volvía Muñiz sobre el tema de la infracción de unas normas que los acusados por ello jamás llegan a entender. Al igual que Josef K., los protagonistas, Marta y Jan, son detenidos repentinamente en su propio domicilio sin saber por qué. Del argumento se desprende, de nuevo, una lectura sociopolítica, puesto que el dramaturgo critica a la clase que se beneficia de un estado de cosas alienante y esclavizante para la mayoría. La misma perspectiva se percibe en un relato que Muñiz publicó en los *Cuadernos de Ágora* en 1963, significativamente titulado «Pena de muerte».¹⁷⁸ Como señala Gregorio Torres Nebrera, se trata de la narración de un «rápido juicio contra un ser anónimo que no logra saber de qué se le acusa, de qué se le juzga y a santo de qué acaba siendo condenado a la última pena: un eco del *Proceso* kafkiano que tanto tiene que ver con textos teatrales como *Los infractores* o *El tintero*» (2005: 15).

Son precisamente estas tres obras de Muñiz —*El tintero*, «Pena de muerte» y *Los infractores*— las que más abiertamente manifiestan su lectura de Kafka, realizada desde una perspectiva estéticamente expresionista y un enfoque temático de denuncia de un poder establecido que ejerce en su propio beneficio la arbitrariedad cruel de la injusticia.¹⁷⁹ La recepción productiva de Kafka en esta línea político-social fue, curiosamente, más explícita en los géneros dramáticos —tal y como los cultivaron autores como Arrabal y Muñiz— que en la narrativa, donde cobraría fuerza entre las décadas del sesenta y el setenta. Pero, antes, la denuncia social por medio de recursos kafkianos fue puesta en práctica por algunos escritores del medio siglo.

¹⁷⁸ *Cuadernos de Ágora*, n.º 79-82, mayo-agosto de 1963.

¹⁷⁹ En la misma línea de denuncia social a través del absurdo expresionista que cultivaba Muñiz, cabe anotar, para cerrar este apartado dedicado al teatro, la publicación y representación en España de las *Historias para ser contadas* del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. El texto fue reproducido, adaptado para un público español, en el número 35 de la revista *Primer Acto*, en el verano de 1962, y llevado —total o parcialmente— a escenarios españoles del ámbito no profesional en diversas ocasiones. Las *Historias* de Dragún, que habían sido estrenadas en Buenos Aires por el Teatro Popular Independiente Fray Mocho, eran las siguientes: «Historia de un flemón, una mujer y dos hombres», «Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en África del Sur», «Historia del hombre que se convirtió en perro» y «Los de la mesa 10». Al margen de la reflexión sobre la culpa que constituye la segunda, resulta claramente kafkiana la «Historia del hombre que se convirtió en perro», que cuenta el proceso de degradación de un personaje que acaba en la perrera después de que solo le ofrezcan el trabajo de perro del sereno.

KAFKA EN EL GRUPO DEL MEDIO SIGLO

La motivación de denunciar unas circunstancias poco satisfactorias presidió el realismo social, que se alzó como la estética dominante al traspasarse el ecuador de la centuria. Se ha situado a una serie de autores bajo este paraguas, reuniéndolos bajo el membrete de grupo del cincuenta o del medio siglo. Con todo, no debe simplificarse su apego narrativo a la realidad, de la que tenían un concepto más amplio que el que subyace al naturalismo decimonónico. Muchos de estos literatos se interesaron por una obra tan poco naturalista como la de Kafka, así como por el cultivo de lo maravilloso e incluso de lo fantástico.

Es el caso de Carmen Martín Gaité, en cuyas deudas literarias con Kafka nos detendremos con más exhaustividad en un capítulo aparte. En su primera novela publicada, *El balneario* (1956), coqueteaba con lo fantástico de la mano de Kafka, sin llegar a adentrarse en lo fantástico puro. A ello se refirió en su novela autoficcional, dos décadas posterior, *El cuarto de atrás* (1978). Por otra parte, en la colección de narraciones *Las ataduras* (1960) reproducía como exergo el relato «Fabulilla» de Kafka. El apólogo kafkiano del ratón que ve estrecharse peligrosamente el espacio entre los muros que lo flanquean y, cuando decide darse la vuelta siguiendo el consejo de un gato, es devorado por él, sirve a la autora para subrayar su denuncia de la claustrofóbica vida de la mujer en la España de la época, ejemplificada en la situación de encierro de personajes femeninos con distintos perfiles.

Su compañero de generación Medardo Fraile fue situado en la órbita kafkiana por el académico franquista Melchor Fernández Almagro. Según dejó plasmado en su crítica para el diario *ABC*, el libro de relatos de Fraile *A la luz cambian las cosas* (1959) se movía, en su expresionismo realista, «entre el neorrealismo de filiación cinematográfica y el realismo mágico a lo Kafka» (Fernández Almagro, 1960: 13). Lo cierto es que apenas se perciben rastros kafkianos en la colección, ni siquiera en «El preso», donde un hombre encarcelado se libera encarnándose en el cuerpo de un pájaro. De un tono más kafkiano resulta, en todo caso, el cuento «Decapitado»: la que acabará siendo la víctima a la que se refiere el título —el hijo del notario Azurgaray— llega a una habitación de una pensión de atmósfera cargada y siente una amenaza

progresiva y alucinada a su alrededor. Le inquietan una araña que encuentra en su habitación, un hombre de negro con sombrero que ve tomar la calle tras doblar la esquina una y otra vez, y dos personas que lo observan desde el balcón de enfrente, así como la sensación de ser espiado dentro de la misma pensión. Sus sentidos le proporcionan impresiones contradictorias (oye el estrépito del balcón al abrirse, pero este permanece cerrado) y, cuando llega el momento fatal, ve «una gran cucaracha negra» bajo la cama.

Vagamente kafkiano podría considerarse, también, el relato «El gallo». El animal del título, destinado a convertirse en manjar navideño, permanece extrañamente silencioso e inmóvil incluso durante su fatal muerte en la cocina, «como si no le hubiesen desligado de nada» (2004: 139). Asume su fatal destino sin luchar, como Josef K.: «¿Por qué un gallo de tan irrespirable fatalismo, tan silencioso, tan poco aferrado a la vida? ¿Por qué se mostró tan asustado, tan resignado o tan triste?» (2004: 140). Sin embargo, la comparación de la situación del gallo con la actitud del narrador ante una ruptura amorosa aleja el relato del ámbito de *El proceso*.

Años más tarde, Fraile cultivaría el absurdo kafkiano —«Kafka en clave de humor», en palabras de Pilar Palomo (2000: 71)— en el relato «Ojos, lenguas, espejos», incluido en sus *Cuentos completos* (1991), que narra la historia de un hombre de raza blanca al que todos tratan como si fuera negro. Fraile se mostraba ya consciente de la existencia de un humor kafkiano, que no restaba oscuridad a su literatura, en una carta del escritor publicada por Luis Ponce de León en *La Estafeta Literaria* en 1964, reproducida en el capítulo que hemos dedicado a la recepción crítica de Kafka. Allí destacaba además la tendencia simbólica de Kafka y su empleo no tanto de lo ilógico, como de una lógica nueva (Fraile, 1964: 10).

Más justificada resulta la comparación con Kafka, aplicada al periodo que nos ocupa, en el caso de Daniel Sueiro. Su libro *Los conspiradores* obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1959, pero no se publicó hasta un lustro después. Más allá del discutible paralelismo entre «El regreso de Frank Loureiro» —novela corta que narra el retorno a Galicia de un emigrante desde Estados Unidos— y la novela *El desaparecido*, insinuado por Fernández Huéscar (1990: 505-506), el relato «El hombre que esperaba una llamada» es «una narración con mucho de kafkiana y algo de beckettiana» (Valls, 2005:

29), que muestra una «acusada proximidad a la poética del absurdo aprendida en Kafka y en Beckett» (Basanta, 2005). El cuento narra la infructuosa espera del protagonista ante una importante llamada, no se sabe de parte de quién ni con qué motivo, que no llega a producirse nunca. La elaboración literaria del anhelo de un objetivo que no se alcanza, con una apariencia simbólica abierta, se corresponde con la estética kafkiana. El relato había sido publicado previamente en la revista *Triunfo*, el 28 de julio de 1962 (Valls, 2005: 36).

Fernando Valls llama la atención también sobre el tono kafkiano del cuento «Al fondo del pozo», en el que Sueiro narra un día de cobro de los periodistas colaboradores en los medios de comunicación oficiales, tras varios meses sin recibir sus honorarios:

Así, los evidentes tintes kafkianos del cuento (Kafka fue otra de las lecturas preferidas de Sueiro) son producto tanto del absurdamente complejo sistema de pago, con sus diversos impresos de colores según el trabajo realizado, como del papelón que se prestan a hacer los colaboradores del régimen [...]. (Valls, 2005: 25).

A los delirantes trámites burocráticos, que obligan a la multitud a esperar largas colas ante varias ventanillas distintas para acabar con un papel similar al inicial y, finalmente, cobrar, se suma la denuncia del oportunismo de los intelectuales, ácidamente parodiados por medio de un «simbolismo animalizador», de un «irónico expresionismo» (Valls, 2005: 25-26): los aspirantes al cobro están «casi amaestrados, como los animales en el circo» (Sueiro, 1964: 206); se sienten como «borregos..., perros amaestrados, hienas» (p. 208); ante los ventanales del patio, son «monos o pájaros» en sus «jaulas» (p. 196), «pájaros, de diferentes tamaños y calidades, garras y picos» (p. 200); la acompañante del narrador «parecía tan divertida como cuando llegamos junto a los monos, en el zoo» (p. 195) y también se alude a los funcionarios como «cuervos» (p. 207).

El mismo año de la primera edición de *Los conspiradores*, el dramaturgo y teórico del realismo social Alfonso Sastre publicó un libro de narraciones con evidentes homenajes a Kafka: *Las noches lúgubres* (1964). Sastre había traducido en 1948 el relato de Kafka «El veredicto», publicado en una revista universitaria de la que él mismo era secretario (*Raíz*). También acogió bajo el paraguas del Grupo de Teatro Realista —fundado junto con José María de Quinto— la kafkiana obra *El tintero* (1961), de Carlos Muñiz. La aparente contradicción entre sus postulados de un realismo socialmente

crítico y la narrativa fantástica que el propio Sastre cultivó fue, probablemente, uno de los motivos de la escasa repercusión de la obra en su momento. Pero no hay tal contradicción, ya que su práctica se alinea con sus indagaciones en torno a un concepto amplio de realismo, en el que prima la voluntad crítica por encima de un apego naturalista a la realidad, que se percibía como obsoleto. En el prefacio a *Las noches lúgubres* advirtió Sastre de que el libro constituía un experimento en torno al realismo en la literatura y una exploración de la realidad del terror. No el terror provocado por amenazas concretas, sino aquel que suscitan unas amenazas invisibles, matiz que lo acerca a los universos kafkianos. Así, como ejemplo, se preguntaba Sastre: «¿Cuándo, ante un angustiado que nos habla, se da en él la conciencia correcta de la persecución de que es objeto, y cuándo no se trata más que de un delirio persecutorio, teniendo en cuenta que vivimos en una realidad verdadera [...] insidiosamente persecutoria?» (1973: 32).¹⁸⁰ Acababa Sastre reivindicando la imaginación creadora: «el hombre de occidente [...], alienado, empobrecido por una estructura social-política asfixiante, necesita recuperar, en un más alto nivel, su imaginación perdida. También el escritor, y fundamentalmente, por paradójico que parezca, el escritor realista» (p. 33).

Salvador García Jiménez (1987: 305-308) llamó la atención sobre la deuda kafkiana de ciertos relatos contenidos en *Las noches lúgubres*. Se trata de narraciones hiperbreves incluidas en la tercera y última sección del libro, titulada «Las células del terror». Es el caso de «El castillo y la posada», variante del paso inicial de K. por la posada de la aldea en el primer capítulo de *El castillo*, con un doctor como protagonista en lugar de un agrimensor. Si la novela kafkiana comienza con la frase «Ya era de noche cuando K. llegó», Sastre abre su relato con las palabras: «Cuando llegué a la posada era ya de noche». El doctor, solicitado —como K.— por la autoridad del castillo —en este caso, un duque— para ejercer su labor, es acogido como un intruso por los lugareños, que temen hablar sobre la misteriosa familia que gobierna el lugar. La diferencia con respecto a la novela kafkiana radica en las sugerencias fantástico-terroríficas de esta narración. Así, para calmar al posadero, su hija le dice: «He echado los cerrojos de atrás, y además no parece que esta noche vaya a ser visible la luna» (p. 258).

¹⁸⁰ Todas las citas de *Las noches lúgubres* proceden de Sastre (1973).

También traslucen la inspiración kafkiana dentro de *Las noches lúgubres* las transformaciones físicas padecidas por los protagonistas de «El rostro» y «Metamorfosis de un abogado», desde una perspectiva humorística. El fenómeno de la metamorfosis es —el propio Sastre lo comenta en su prólogo— un viejo mito, pero Sastre inserta —como Kafka— el acontecimiento fantástico de posibilidades terroríficas dentro de un contexto cotidiano. A diferencia del caso de Gregor Samsa, estos personajes experimentan una transformación progresiva, que no les lleva a un conflicto familiar, sino social: el primero provoca la huida entre gritos de la gente en el parque y el segundo ha de vivir recluido en la oscuridad.

El sufrido narrador de «El rostro» comenta:

Lo peor para mí [...] es que he perdido la barbilla y que mi boca, si es que esto puede llamarse así, tiene una estructura extraña, pues se compone de tres pares de pequeñas patas articuladas que tienen su base alrededor de un orificio, el cual, al plegarse las patas, no es visible; se trata de la boca, esto es indudable, pero me produce un efecto muy extraño. Por lo demás —aparte la tonalidad grisácea que ha adquirido el conjunto de mi rostro y el hecho de que todo él tiene ahora una consistencia tegumentosa— no advierto otras modificaciones, si bien las neuralgias han reaparecido (salvo el dolor de la boca) y temo para las próximas horas nuevas transformaciones que, de producirse, me hundirán definitivamente en la desesperación. (Sastre, 1973: 261).

La reacción del personaje se asemeja a la de Gregor Samsa, pues aplica sin inmutarse unos razonamientos lógicos y neutros a una situación horrorosa. Sin embargo, Sastre sugiere un origen del cambio muy lejano a la estética kafkiana, al hablar de «la oscura huella de una pseudoalucinación alcohólica o de una pesadilla en la que una monstruosa araña me transportaba en sus enormes patas y me depositaba en el lecho» (p. 259). Con todo, puede tratarse del equivalente al más sutil «sueño intranquilo» de Samsa, pues el ambiente del relato —fuera del fenómeno fantástico— sigue siendo propio de un realismo cotidiano y no de una historia de terror.

Por su parte, la «Metamorfosis de un abogado» consiste en la transformación del narrador en depredador, con la aparición en su cuerpo de vello por toda la piel, hocico y grandes colmillos. A diferencia del personaje kafkiano, el de Sastre va perdiendo sus inclinaciones humanas, lo que permite al autor introducir una irónica crítica social:

Por lo demás no siento en falta libros ni películas. He olvidado por completo mis años universitarios y desdeño profundamente esta estúpida civilización. [...] No sé, no sé qué enfermedad es esta. Por otra parte, cada vez me importa menos saberlo, pues a pesar

de todo yo me encuentro mejor que nunca y en todo lo demás soy un ciudadano normal, apolítico y respetable, que cumple escrupulosamente su sagrado deber de funcionario público. (1973: 264).

Desde otra perspectiva, también Kafka había aplicado la animalidad a la parodia de la abogacía en su texto hiperbreve «El nuevo abogado», que narra el ejercicio de esa profesión por Bucéfalo, caballo de Alejandro Magno.

La lectura de Kafka es, según José-Carlos Mainer (2005: 197), «una de las más persistentes» de otro componente de la misma promoción, Rafael Sánchez Ferlosio, con quien concluimos este repaso a los vínculos del grupo de medio siglo con la literatura kafkiana. José Luis Castillo-Puche evocaba a Ferlosio como un apasionado de Kafka en su juventud: «Recuerdo que otro escritor compañero que estaba también interesado y que tenía un conocimiento bastante grande del escritor checo era Rafael Sánchez Ferlosio, que lo leía vorazmente. Rafael y yo discutíamos a menudo sobre el enigma kafkiano» (en Fernández Huéscar, 1990: 159). Ya a finales de la centuria, Sánchez Ferlosio comentaba en su famoso texto autobiográfico «La forja de un plumífero»:

Actualmente releo a Kafka. Aunque apenas leo ya literatura, y menos moderna [...], y menos todavía española. Releo, eso sí, por ejemplo las obras de Kafka —algunas de ellas, como *América*, «Josefina la cantante o El pueblo de los ratones» o *En la colonia penitenciaria* pueden ir ya, tal vez, por la quinta o la séptima lectura. (Sánchez Ferlosio, 1998: 81).

A juicio del crítico Ignacio Echevarría, Ferlosio es «el más fino y penetrante lector de Kafka que han tenido las letras españolas» (2017). Sin embargo, su lectura productiva de Kafka no se manifiesta en sus novelas de los años cincuenta —*Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951) y *El Jarama* (1955)—, sino en narraciones muy posteriores como «La Gran Muralla» (1978), «El pensil sobre el Yang Tsé o la hija del emperador» (1978), «El escudo de Jotán» (1980) y «El reincidente» (1987) —según sugiere Echevarría—, que escapan al ámbito cronológico de la presente investigación, como también lo hace la novela *El testimonio de Yarfoz* (1986). En la «Nota de los editores» que abre la recopilación *El escudo de Jotán: cuentos reunidos* (Debolsillo, 2015) —edición al cuidado del propio Echevarría— se identifican como los antecedentes más directos de la fábula que da título al volumen, caracterizada por una solemnidad irónica, algunos conocidos

textos de Kafka, en particular «Durante la construcción de la muralla china» y «Un mensaje imperial». Y se afirma que el patrón narrativo por el que Ferlosio ha mostrado mayor preferencia es, probablemente, el apólogo kafkiano, sobre todo en su etapa más tardía.

Etapa ferlosiana donde también se sitúan ciertas menciones a Kafka desde el ámbito periodístico, como el texto «Weg von hier, das ist mein Ziel», publicado por el diario *El País* en 1981¹⁸¹ y colocado como cierre epilodal de *La homilía del ratón* (Madrid, Ediciones El País, 1986). El título procede de un fragmento de Kafka incluido por Max Brod en *Descripción de una lucha* bajo el título «Der Aufbruch» ('La partida') (Kafka, 2003: 784, 1154).¹⁸² Sánchez Ferlosio lo emplea, junto con otras referencias —incluida la novela *América* de Kafka—, para ilustrar sus reflexiones sobre el libre albedrío humano.

Cabe mencionar además, por estar explícitamente consagrados a Kafka, dos «pecios», según denomina Ferlosio a ciertos fragmentos de extensión desigual, si bien muchos de ellos breves, a la manera de ciertas composiciones narrativas de Kafka o pasajes de su diario. Uno de ellos es un poema dedicado a Kafka y su hermana Ottla:

(Ante la fotografía de dos hermanos)
 No llorarán sus ojos,
 porque son ya ellos mismos
 lágrimas coaguladas en pupila,
 el llanto hecho mirada;
 ¡grandes ojos judíos
 de Ottla y Franz!
 (Sánchez Ferlosio, 2015a: 138).

El otro, titulado «Kafka», aporta una visión estimulante de la gestualidad kafkiana, tan relevante en su literatura, asociada a la incomunicación:

Su mirada parecía haberse criado y aprendido a ver desde detrás del cristal de la ventana, viendo, pero no oyendo, allá abajo en la calle, el afanoso, tenso, perentorio hablar unos con otros los hombres, ajustándose a cada momento la bufanda, parados en la acera y como siempre a punto de separarse y despedirse pero de nuevo demorados por la necesidad de añadir todavía una palabra más. Atento siempre a aquel gesticular

¹⁸¹ El día 17 de febrero, pp. 11-12.

¹⁸² De esta cita se sirve, a su vez, Enrique Vila-Matas en el libro *Exploradores del abismo* (2007), cuyos personajes «han elegido, como actitud ante el mundo, asomarse al vacío. Y no hay duda de que conectan con una frase de Kafka: “Fuera de aquí, tal es mi meta”» (2007: 9).

que la inaudibilidad de las palabras dejaba aislado y silencioso, fue describiendo por indefinibles síntomas o indicios el secreto más triste y más patético del gesto: hasta qué punto confuta siempre, de algún modo, las palabras que subraya y acompaña, queriendo y hasta creyendo confirmarlas. (Sánchez Ferlosio, 2015a: 171).

Ambos textos fueron recogidos en *Campo de retamas: pecios reunidos* (Barcelona, Penguin Random House, 2015). Previamente habían sido incluidos en el libro *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993), junto con las piezas narrativas, ya mencionadas, «El pensil sobre el Yang Tsé o la hija del emperador», «La Gran Muralla», «El escudo de Jotán» y «El reincidente», así como un artículo cuyo título supone un guiño kafkiano: «La verdad sobre Don Quijote». En definitiva, junto a las alusiones explícitas a Kafka y a determinados asuntos que pueden considerarse homenajes implícitos (la Muralla China, el artista del trapecio), Sánchez Ferlosio comparte con Kafka el cultivo de ciertas prácticas literarias: la hibridación genérica, la revisión de la tradición cultural, la insistencia en el tema animal... Sin embargo, aunque Ferlosio se interesó por Kafka desde su juventud, no manifestaría propiamente la recepción productiva de su obra hasta décadas más tarde.

Así pues, los escritores de la generación del medio siglo no prescindieron de la fascinación que provocaba la lectura de un escritor tan poco apegado a un concepto naturalista de la realidad como Franz Kafka. Y no solo lo utilizaron como pie o apoyo para su denuncia de ciertos aspectos criticables de la sociedad española de la época (como se aprecia en *Las ataduras* de Carmen Martín Gaité o en el relato «Al fondo del pozo» de Daniel Sueiro), sino que Kafka propició en ellos la aproximación a lo alucinatorio (*El balneario* de Martín Gaité) e incluso el cultivo sin reparos de lo fantástico, en dos libros publicados ya en los años sesenta (*Los conspiradores* de Sueiro y *Las noches lúgubres* de Sastre). Ciertamente es que ni siquiera en estos casos renunciaban los autores del grupo del cincuenta a poner sus ficciones al servicio de la crítica social. Junto a esta perspectiva, la narrativa española de los cincuenta continuaba desarrollando una concepción existencial de Kafka, cuya estela planeó también sobre el cultivo literario del absurdo.

A finales del decenio, dentro de una reseña sin firma de *No soy Stiller* de Max Frisch publicada en la revista catalana *Inquietud Artística*, se podía leer: «La actual

generación de escritores se halla tan influenciada por Kafka que no es raro ver su padrinazgo en muchas obras de éxito» (anón., 1959: 20). Si bien el artículo no se centraba en la situación española, pone de manifiesto que para entonces existía una conciencia clara de que el referente kafkiano presidía la nueva literatura europea. La expansión de los efectos renovadores de Kafka en España sería inminente.

Los años sesenta: Kafka como referencia de culto en un tiempo de renovación

Pese al interés por la literatura internacional que mostraba la intelectualidad más joven, el siempre provocador Juan Benet reducía el clima literario de la época en que comenzó su carrera narrativa a «un inmenso vacío»: «Aquí nadie reaccionó ante Proust, Kafka, Joyce o Faulkner... Todo el mundo continuaba escribiendo como en el siglo XIX» (1997: 263). Frente a este negro panorama, y aunque por supuesto perviviesen ampliamente tendencias ancladas en el pasado —como ocurre en todo proceso evolutivo histórico-cultural—, la década del sesenta se caracterizaría por un definitivo interés por la cultura exterior, por el experimentalismo narrativo y por una tendencia renovadora también en el teatro. Santos Sanz Villanueva habla de una «nueva sensibilidad» (2010: 325) que impregnaba el ambiente y fue compartida por escritores de distintas generaciones, tanto noveles como consagrados.

La apertura hacia el exterior iniciada en el decenio anterior permitió que a lo largo de la década del sesenta apareciesen los frutos hasta entonces más maduros de la asimilación de autores como Faulkner (Bravo, 1985: 207) y Kafka (Fernández Huéscar, 1990: 248) en la narrativa española. Y ello se produjo, en buena medida, en el marco del experimentalismo literario de los años sesenta y setenta:

Al realismo crítico, realismo social, o como quiera llamársele, que domina los años 50, sucede la recepción desfasada, puramente mimética en muchos casos, de la novela extranjera, que conduce a un fenómeno que se observa en fechas muy inmediatas: el de la experimentación formal. (Sanz Villanueva, 1972: 44).

En este contexto empezará a percibirse de forma clara la asimilación de Franz Kafka a la literatura española (Caeiro, 1979: 715; Fernández Huéscar, 1990: 248; Calvo Carilla, 2005a: 94). Pervivieron —más o menos mezcladas con la vocación estéticamente renovadora— las tendencias metafísico-existenciales de aprehensión de lo kafkiano y tampoco otros moldes más tradicionales rehuyeron la invocación de su nombre. Pero la expansión de su recepción productiva se intensificó al convertirse Kafka en uno de los referentes fundamentales en la superación del realismo que trajo consigo la modernización de la prosa. Una modernización que no estuvo ausente de los géneros

dramáticos, como ha quedado de manifiesto en el caso de Carlos Muñiz, dramaturgo que abrió el decenio trasladando su particular recreación del espíritu de Kafka a la escena teatral española.

Así pues, paralelamente a lo que ocurría en la evolución de la recepción crítica de Kafka, también en su recepción productiva se iba imponiendo la visión formalista de un Kafka literato, la cual, sin embargo, no excluía su interpretación político-social ni existencial, subyacente temáticamente a muchas de los experimentos formales. El experimentalismo narrativo encontró en la literatura de Kafka uno de sus principales estímulos, junto a otros grandes modelos de la renovación literaria del siglo xx, como Faulkner, Joyce y la nueva narrativa procedente de Hispanoamérica y de Francia. En palabras de José Luis Calvo, el «decantamiento de la novela española de los sesenta por el experimentalismo supondrá una notable reactivación de la presencia de Kafka avalada por un contexto narrativo europeo de llamativas promiscuidades» (2016: 13), en el que convivían tendencias *prokafkianas* como la literatura del absurdo, el *nouveau roman* y el realismo mágico hispanoamericano, mientras perdían interés las lecturas miserabilistas de las dos décadas anteriores. De los autores de obras con huella o inspiración kafkiana analizados por Salvador García Jiménez —cuya nómina se extiende hasta los primeros años ochenta— precisamente «sobresalen aquellos que cultivaron la novela experimental, con incorporaciones de nuevos elementos que afectan especialmente al lenguaje, a la estructura y a la tipografía, y son Luis Martín-Santos, Juan Benet, M. Derqui, Ramón Hernández y Julián Ríos» (1987: 351).

Por tanto, la búsqueda de nuevos caminos formales espoleó la asunción de Kafka por parte de una serie de prosistas españoles que lo integraron en su propia creación desde una perspectiva de lectura neovanguardista. Esta innovación narrativa no solo vino de la mano de jóvenes escritores, sino que sería también buscada por una serie de narradores aislados, pertenecientes por edad a la generación de los cincuenta, pero alejados de los presupuestos realistas al iniciarse los años sesenta. En este conjunto, de escasa repercusión y que no formó grupo ni tendencia definida, sitúa Sanz Villanueva a autores como Isaac de Vega, Antonio Martínez Menchén, Antonio Fernández Molina, Gonzalo Suárez, Javier Tomeo y Ramón Hernández: «Aportación pionera, solitaria y bastante independiente y, sin embargo, con visibles nexos de fondo: ambientes

espectrales, onirismo, símbolos, formalismo, absurdo... Y con algunas influencias sostenidas: Faulkner y Kafka» (2010: 350). A esta serie de kafkianos independientes puede adscribirse, asimismo, Manuel Derqui. Muchos de estos escritores han sido incluidos en los apartados anteriores, por el protagonismo de sus preocupaciones de orden metafísico-existencial (Isaac de Vega) y sus conexiones con el absurdo (Fernández Molina, Suárez). Excepción son Tomeo y Hernández, cuya carrera literaria arrancó fuera del marco cronológico de esta investigación.

En cuanto a Martínez Menchén —tampoco mencionado todavía—, introdujo sus *Cinco variaciones* (Seix Barral, 1963) con una cita de Kafka como lema. Se trataba del pasaje final del relato «Ante la Ley», tal y como aparece dentro de la novela *El proceso*, tomado de la traducción de Vicente Mendivil para la editorial Emecé. Pero el propio autor cuestionaba la repercusión kafkiana sobre su obra: «Me sorprendió que la crítica señalara influencias de Kafka para *Cinco variaciones*, cuando en realidad eran de Joyce» (en García Jiménez, 1987: 107). Pese a estas reticencias y las de Salvador García Jiménez (1987: 107), el libro comparte con la literatura de Kafka el hecho de que ninguno de los protagonistas alcanza su meta (Caeiro, 1979: 716). María-Elena Bravo considera, concretamente, que «la decisión del anciano, ya senil, de participar al fin activamente en la vida, es kafkiana» (1985: 230). También es perceptible la presencia de Kafka en creaciones posteriores de Martínez Menchén, fuera del ámbito cronológico objeto de esta investigación: *Las tapias* (1968), *Inquisidores* (1977) y *La caja china* (1985).

Por su parte, Manuel Derqui (1921-1973), casi una década mayor que Menchén, vivió la época de la moda experimental en su madurez. Sin embargo, llevaba gestando una narrativa innovadora y onírica desde mucho tiempo atrás. Lamentablemente, no logró ver publicados en vida más que algunos relatos. La edición póstuma de su novela *Meterra* (1974) llegó demasiado tarde. Con todo, merece una atención detenida en un apartado específico, dado su explícito y continuado interés creativo por Kafka, que marcó el conjunto de su producción narrativa.

De la misma generación era el periodista y novelista Pedro de Lorenzo (1917-2000), cuya carrera literaria había comenzado en los años cuarenta. Pese a su alejamiento de un experimentalismo vacío, por medio del cultivo de un realismo distinguido por un cuidado estilismo de estirpe azoriniana y mironiana, no fue De

Lorenzo indiferente a los grandes nombres que renovaron la narrativa occidental en el siglo xx, en cuya órbita situó su heptalogía *Novelas del descontento*.¹⁸³ Según su testimonio, intentaba en ellas «crear lo que Faulkner, Joyce y Kafka, un mundo, una familia, unos ámbitos: la gran ciudad, la ciudad pequeña, el pueblo; busco expresar el gran tema de nuestro tiempo que es la soledad, el aislamiento tremendo del ser humano» (en Bravo, 1985: 46-47). Con todo, más allá de su pretensión de entroncar con una estirpe de prestigiosos padres literarios mediante aspiraciones tan genéricas, si un texto de Pedro de Lorenzo abraza explícitamente lo kafkiano es *Fray Luis de León* (1964), novela biográfica dedicada a relatar el proceso inquisitorial sufrido por su protagonista.¹⁸⁴ Todo un capítulo de la obra lleva por título «Kafkiana» y diversas citas de Kafka introducen determinados pasajes de la narración.

Eva Fernández Huéscar, que se detuvo en el análisis comparado de la novela con la literatura de Kafka, sitúa el primer contacto de Pedro de Lorenzo con su antecedente en la década del cuarenta: «sin ninguna duda, Kafka fue uno de sus primeros modelos junto con Azorín, Proust y, sobre todo, Gide. Cuando el autor de *Fray Luis de León* tuvo noticias de que André Gide estaba trabajando en la adaptación de *El proceso*, decidió interesarse mucho más por las obras de Kafka» (1990: 432). Es precisamente *El proceso* la primera narración de Kafka que viene a la mente ante la tortuosa injusticia infligida por las instancias del poder a Fray Luis de León. Es más, de *El proceso* proceden los fragmentos que abren tanto el mencionado capítulo «Kafkiana»¹⁸⁵ como el epígrafe titulado «Laberinto».¹⁸⁶

Pero los extractos de la prosa de Kafka seleccionados por Pedro de Lorenzo no pertenecen únicamente a *El proceso*, sino que muestran un conocimiento más amplio de la obra de su autor. La segunda parte de *Fray Luis de León* viene introducida por un pasaje de la narración «Der Schlag ans Hoftor» (traducida aquí como «Un golpe en la

¹⁸³ Esta estaba compuesta por *Una conciencia de alquiler* (1952), *Cuatro de familia* (1956), *Los álamos de Alonso Mora* (1970), *Gran café* (1975), *El hombre de la Quintana* (1979), *La soledad en armas* (1980) y *Episodios de la era del tiburón* (1982).

¹⁸⁴ Citaremos la novela *Fray Luis de León* a partir de la edición incluida en la bibliografía como Lorenzo (1970).

¹⁸⁵ —«¿Qué diría si supiese que su proceso aún no ha comenzado, que no ha sonado siquiera la llamada para que dé comienzo?» (Lorenzo, 1970: 93).

¹⁸⁶ «Te engañas sobre los hechos —dijo el abate—. La sentencia no viene de un solo golpe; el procedimiento llega a ella poco a poco» (p. 94).

puerta» y conocida regularmente como «Un golpe a la puerta del cortijo»): «¿Podía yo gustar otro aire que el de la cárcel? Esta es la gran pregunta; mejor dicho: lo sería, si yo tuviera perspectivas de ser liberado» (p. 79). Y el último apartado de «Kafkiana» reproduce la narración breve «Fabulilla», de la que toma el título (p. 96). Todas las citas de este explícito juego intertextual con los escritos de Kafka se extraen —con ligeros ajustes— de las traducciones argentinas publicadas por Losada (*El proceso*) y Emecé (*La muralla china*). Como consecuencia de esta insistencia alusiva, la injusticia procesal sufrida por Luis de León, con sus demoras interminables, dialoga con el agobiante clima kafkiano, que no admite salida. Un diálogo que desemboca, en *Fray Luis de León*, en unas resonancias kafkianas más temáticas que técnicas o estéticas.

El camino de la renovación estética fue emprendido con mayor claridad por muchos de los escritores tratados previamente en esta investigación, especialmente aquellos que se alejaron del realismo por la vía del absurdo. Presentan una recepción creativa de lo kafkiano con pretensiones innovadoras obras ya comentadas como *El tintero* (1961), de Carlos Muñiz; *Ballet para una infanta*, de José Vidal Cadellans, y *Espionaje*, de Ricardo Fernández de la Reguera, ambas publicadas en 1963. Y en 1964 verían la luz, siguiendo la estela de Kafka, no solo *Una exhibición peligrosa*, de Carlos Edmundo de Ory, y *Trece veces trece*, de Gonzalo Suárez, sino también ciertas narraciones contenidas en obras de autores asociados al realismo social: *Los conspiradores* de Daniel Sueiro y *Las noches lúgubres* de Alfonso Sastre.

A continuación nos detendremos, en primer lugar, en la figura del mencionado Manuel Derqui, que adoptó la innovación narrativa de la mano de Kafka desde tiempo antes de la generalización del experimentalismo. Y lo hizo integrando varias de las tendencias receptoras existentes. Una vez repasado el intenso kafkianismo derquiano, calibraremos la impronta kafkiana en las propuestas literarias de las dos grandes figuras de la renovación narrativa española, Luis Martín-Santos y Juan Benet. Posteriormente, presentaremos el devenir de la experimentación kafkiana más allá del límite cronológico de esta tesis, en la segunda mitad de los años sesenta e inicios de los setenta, cuando eclosionó verdaderamente la moda literaria de Kafka, una vez que, paralelamente, su obra comenzaba a ser editorialmente más accesible. De este modo quedará justificada la elección del límite temporal de esta investigación.

MANUEL DERQUI, UN EPÍGONO KAFKIANO

Con un nivel de impacto muy inferior al de Benet y Martín-Santos, Manuel Derqui se sitúa también dentro de la vertiente innovadora que se nutrió de referencias extranjeras. Pese a que no logró publicar ningún libro en vida, sino únicamente una serie de narraciones sueltas, no debe pasarse por alto la figura de este escritor —circunstancialmente nacido en La Habana y afincado largamente en Zaragoza—, dada su temprana, continuada y explícita pasión por Kafka, manifestada literariamente desde los primeros años cincuenta. Si en su obra publicada se percibe, sobrevolando, la presencia de Kafka, esta fuente de inspiración se torna homenaje explícito en varios proyectos que dejó inéditos, además de, excepcionalmente, en alguno de sus relatos divulgados por la prensa local.

Resultan llamativos los paralelismos biográficos entre Derqui y Kafka: ambos trabajaron como empleados de oficina, se sintieron asfixiados tanto por una alienante labor burocrática como por la ciudad que habitaban, permanecieron solteros, padecieron de tuberculosis, murieron de forma prematura y fueron escritores con poca fe en el porvenir de sus escritos, con una obra póstuma mucho más abundante que la publicada en vida (García Jiménez, 1987: 198-200). Como dice Isabel Carabantes, la enfermedad hermanó a Derqui «con los que más tarde serían sus referentes: Kafka o Camus» (2010: 14). En el relato «Huir es partir un poco» —publicado de manera póstuma—, en el que Derqui introdujo a Kafka como personaje caracterizado por una constante tos hemorrágica, el narrador —fácilmente identificable con Derqui— se refiere a «nuestra enfermedad» (Derqui, 2008: 180).

Las concomitancias entre las vidas de ambos escritores no pasarían de la pura anécdota si no hubieran favorecido la identificación de Derqui con su precursor. El autor era consciente de sus «calcos biográficos» o «reencarnaciones», según manifestó en sus escritos personales o *Notas*, que continúan inéditas. Según consignó en ellas, en 1952 tuvo acceso a la versión francesa de los *Diarios* kafkianos, lectura que «marcará un punto de inflexión respecto a sus libros de cabecera y su forma de entender los diarios», como subraya Carabantes:

Las comparaciones son constantes, y así el texto de Kafka es calificado de «tremendo, lastimoso, fascinante». Le apasiona la seguridad en la propia trascendencia del checo y compara las impresiones que recogía el autor de *América* al leer a Goethe, como las que un gran escritor desconocido ha de experimentar al leer el diario íntimo de otro gran escritor reconocido. Es por ello que habla de una afinidad [*electiva*] de sentimientos, de una «atracción» mutua, y se llegue [*sic*] a preguntar si él es un escritor, bueno, mediano, malo, y en último extremo, si se puede llamar a sí mismo escritor. Existe en esta lectura una vinculación creativa: del mismo modo que Kafka encuentra alguno de sus referentes en Goethe, Derqui los encuentra en Kafka. Si Goethe es el autor más citado en los *Diarios* de Kafka, Kafka será el más citado en las *Notas* de Derqui. (Carabantes, 2010: 31).

La relación con su ciudad fue uno de los puntos de unión entre Kafka y Derqui. Zaragoza suponía para Derqui «un laberinto insalvable, no lejano a la Praga de Kafka o al Dublín de Joyce», constituía «el recinto que nos aísla de la fantasía, de la creación abierta y dilatada», que provoca «un doloroso sentido de “no poder entrar” y “no poder salir”» (Pérez Gállego, 1978: 10-11). Si Kafka adoraba y odiaba a un tiempo a su ciudad natal, de la que tanto renegó, pero a la que tanto le costó abandonar, Derqui sufría esa misma esquizofrenia con respecto a la Zaragoza que, si no le vio nacer, le vio vivir y escribir. En el relato derquiano «Cuarto Cristal», la ciudad, «en su perversidad, se alegró de contar con un nuevo gusano entre sus dedos al que apretar, casi hasta la asfixia», en correlación con la Zaragoza gusanera de Miguel Labordeta (Carabantes, 2008a: LXIII). Pero la imagen derquiana coincide, asimismo, con la madrecita con garras que era Praga para Kafka: «Praga no te suelta. [...] Esta madrecita tiene garras»,¹⁸⁷ dejó escrito en una de sus cartas a Oskar Pollak, de diciembre de 1902, como muestra de su sentimiento ambivalente hacia su ciudad natal. Esta metáfora encierra la dualidad entre la atracción y la repulsión, el amor y el temor que genera una *vagina dentata* o que produce esa casa posesiva como una amante celosa —o una madre— que retrató Derqui en su novela *La ciudad* (datada en 1955).

Más allá de la vivencia personal, la oposición campo/ciudad constituye un elemento estructural que vertebra la literatura de ambos autores. Según analizó Gerhard Kurz (1980: 67-69), la ciudad simboliza para Kafka la vida inauténtica y sin compromiso, en la que la conciencia de la finitud de la existencia queda suprimida. Frente a ella, el campo es el lugar de la responsabilidad ante la muerte, del vínculo con

¹⁸⁷ «Prag lässt nicht los. [...] Dieses Mütterchen hat Krallen» (Kafka, 1975: 14).

lo absoluto. En cierto sentido, ocurre lo mismo en la obra de Derqui, como muestra el relato «*De Rerum Malleorum*». En las narraciones derquianas de contexto urbano la muerte es la única liberación posible para el sufrimiento, o bien la nada carente de sentido que sucede a este. Sin embargo, en el cuento dedicado a los Mallos de Riglos, los protagonistas que perecen en el ascenso experimentan después de morir una especie de unión mística con la naturaleza. Han conseguido, por fin, alejarse del frío, de la oscuridad, del ruido, de los gritos de angustia, en definitiva, de la ciudad, es decir, de la vida y su dolor.

Muchos de quienes se han aproximado a la creación literaria de Manuel Derqui no han dejado de señalar su impronta kafkiana. Así lo han hecho Antonio Beneyto, Ana María Navales, Cándido Pérez Gállego, Francisco Ynduráin, Salvador García Jiménez, José Luis Calvo y, en tiempos más recientes, Isabel Carabantes. Una impronta que comparte con la de los otros grandes renovadores de la narrativa: Faulkner, Proust y Joyce.

Entre sus manuscritos inéditos, analizados por Carabantes en su tesis doctoral, se encuentra, para empezar, nada menos que una novela corta titulada *El Gran Teatro Integral de Oklahoma*, datada en 1950. Se trata, como evidencia el título, de la continuación de la novela de Kafka *El desaparecido* (llamada *América* por Max Brod):

Derqui recupera la novela incompleta y póstuma *América* (1927), concluyéndola a partir de su último capítulo, retomando a cada uno de los personajes y situaciones creados por el checo y ofreciendo un personal resultado. Un arquetipo de sueño americano es lo que se ofrece a Karl, el protagonista, en esta segunda oportunidad. Las vacaciones que nunca había tenido son la suma de todos los estereotipos posibles, a medio camino entre la literatura fantástica y la novela de vaqueros, para concluir con la recreación de un teatro y una escénica «cuarta pared» que presenta un juego más, dentro de la particular escenografía derquiana. (Carabantes, 2008a: xxxvii).

También se refirió Derqui al Gran Teatro de Oklahoma en el relato «La esquina». Su protagonista, narrador que deambula en busca de la inspiración para una historia que contar, encuentra la ayuda de un personaje maravilloso, el harapiento Lundín. Antes de despedirse, Lundín le promete que la próxima vez que se vean le aclarará «en qué consistía el Gran Teatro Integral de Oklahoma» (Derqui, 2008: 11).

A una primera novela tan explícitamente kafkiana como *El Gran Teatro Integral de Oklahoma* sucedió *La persecución*, concluida en 1951. Su argumento, tal y como lo

describe Carabantes, no deja lugar a dudas de su condición de nuevo homenaje a Kafka: «El protagonista, denominado el Esmirriado, es acosado sin motivo alguno por una misteriosa corporación formada por omnipresentes hombres con barba. Sometido a una multitud de extraños juicios, su fuga resulta siempre fallida en una compleja sociedad confabulada contra el individuo» (2008a: xxxix). Carabantes identifica de nuevo el prototipo del antihéroe kafkiano en esta segunda narración extensa de Derqui (2010: 14), de la que ya Navales afirmó que «es una novela muy inspirada en *El proceso* de Kafka» (1976), rastro kafkiano percibido asimismo por Francisco Ynduráin (1983).

El año siguiente (1952) escribió Derqui otras dos novelas con títulos de sugerencias kafkianas, si bien no tan explícitas: *La fortaleza* y *El correo y el viajero*. En la primera —que presenta ecos de la obra, también kafkiana, *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati— reaparece la «trampa kafkiana» (Carabantes, 2008b: 5). En esta novela cultiva Derqui el gusto expresionista por denominar a los personajes de acuerdo con alguna especie a la que pertenecen, mediante «nombres comunes apropiados, personalizados, arquetipizados» (Guerrero, 1955: 17). Si en *La fortaleza* aparecen figuras como el Mensajero y el Vigilante, un Vigilante se encuentra asimismo —junto a un Tribuno y al Viajero— en *Una luz lejana* (1961), «relato circular en el que la descripción de un sueño queda encerrada en un mundo de incompreensión, desencanto y procesos judiciales» (Carabantes, 2008a: xxxviii). Por último, entre los proyectos que Derqui dejó sin realizar se halla otro libro de título elocuente: *La pensión K* (Navales, 1976).

Entre 1955 y 1963 elaboraría Derqui su novela *Meterra*, donde el autor «mantiene los presupuestos kafkianos» (Carabantes, 2010: 19). La obra no sería dada a conocer hasta 1974, publicada por la editorial Planeta después de la muerte de su autor, con una repercusión limitada. De haberse dado a conocer en 1963, habría prolongado la línea renovadora abierta por Luis Martín-Santos con *Tiempo de silencio*, con la que Derqui confluyó:

[...] queda demostrado que [...] debido a sus lecturas su visión del panorama literario español era precursora y visionaria; adelantada a la de muchos otros escritores contemporáneos. Que precisamente por ese conocimiento decidió ir contra corriente y [...] tratará de crear esa «nueva literatura». Afín a los que él tempranamente había elegido como modelos, aquellos que había reconocido como iguales y a los que años más tarde otros llegarían a descubrir. (Carabantes, 2010: 35).

Meterra es, en palabras de su autor, «la biografía imaginada de un pintor que fracasa como hombre y como artista» y toda la novela es un «no poder llegar» ese protagonista, Juan, a Meterra (Navales, 1976), del mismo modo que K. nunca alcanzará el castillo ni toda una vida es suficiente para arribar a «La aldea más cercana» en el relato homónimo de Kafka. Derqui recrea a su admirado autor mezclando realidad y fantasía y mostrando preocupaciones de orden existencial, aunque no elude la crítica sociopolítica a la represión católica del franquismo. El imaginario territorio infantil que da nombre a la obra actúa en cierta medida como una síntesis de dos espacios fundamentales de la novelística kafkiana: el inalcanzable castillo y la tierra prometida conocida como «El gran teatro de Oklahoma» de *El desaparecido* (o *América*), que —como ha quedado dicho— fascinó a Derqui hasta el punto de acometer la continuación de su redacción. Meterra es el refugio al que huir de una realidad amenazante, encarnada, por ejemplo, por una gobernanta alta, gruesa y cruel, que recuerda precisamente a un personaje de *El desaparecido*, Brunelda (García Jiménez, 1987: 206). Significativamente, esta había centrado la atención de Derqui en la historia «El nuevo despertar de Brunelda», intercalada dentro de una de sus novelas inéditas (Navales, 1976).

En la narrativa derquiana, las personas se ven sometidos a «órdenes cósmicas» desde su misma infancia (Pérez Gállego, 1978: 13). Las figuras de autoridad son las que amargan la existencia y matan la niñez. Así lo hacen tanto la Brunelda de Kafka, como la gobernanta de *Meterra* y la recurrente «tía Eloísa», que reaparece en varios momentos de la literatura escrita por Derqui. En el relato «Microcosmos cuatro», protesta el narrador:

[...] ella significó en mi caso el fin de la infancia, esa época tan estupenda en que todos quieren vernos contentos, alegres, y son amables y sonrientes para eso, hasta que llega la tía Eloísa de turno y so pretexto de educación o disciplina o la rebuscada excusa que sea empieza a chincharnos y ya no hay juego divertido, ni luces de atardecer dorado, ni campos de nieve como nata, más tarde, profesores, uno especialmente sádico, sargentos, superiores y etcétera, etcétera, hasta que nos muramos que si bien descansas, tampoco es solución para aquella niñez perdida o mejor robada por las tías Eloísas de este mundo [...]. (Derqui, 2008: 629-630).

Similar en cierto sentido es un texto sobre su educación que Kafka, con diversas variantes, incluyó en sus *Diarios* en 1910:

Pienso en ello muchas veces y [...] siempre llego a la conclusión de que mi educación me ha hecho un daño terrible en no pocos sentidos. Hay en esta constatación un reproche que se dirige contra mucha gente. Están ahí mis padres, con los parientes, una cocinera muy concreta, mis profesores, algunos escritores, familias amigas, un bañero, paisanos en los lugares de veraneo, algunas señoras del parque municipal de las que nadie se imaginaría jamás algo así, un peluquero, una mendiga, un timonel, el médico de cabecera y otros muchos, y serían aún más si yo quisiera y pudiera designarlos a todos por su nombre, en resumen, son tantos que, entre el montón, he de tener cuidado de no nombrar dos veces a alguno. (Kafka, 2000: 48-49).¹⁸⁸

Volviendo a *Meterra*, en el mundo irreal que da nombre a la novela se sitúa, al inicio de ella, el caballero N., que encarna aquí a una autoridad misteriosa. N. es un personaje recurrente en distintos textos de Manuel Derqui. Esa utilización de la letra inicial despersonalizadora en sustitución del nombre completo es un recurso expresionista (Guerrero, 1955: 34) que puede estar inspirado en los Ks. de Kafka.

Entre el plano real y el soñado se encuentra la mujer Siri, que cumpliría, según los razonamientos del protagonista Juan, una función similar a la del mensajero Barnabás en *El castillo*:

[...] podía no ser de este mundo; no por completo, al menos. Alguien en el límite, participando al mismo tiempo de ambas cualidades y sin estar incluida enteramente en ninguna de ellas. Esto le permitía trasladar noticias, órdenes quizá, de uno a otro ambiente. Un enlace, en suma, y, por esto mismo, un camino, una puerta de comunicación entre una y otra existencia. (Derqui, 1974: 34).

El niño Juan entiende que Siri lo ha retenido en el umbral de ese otro universo que tanto anhela, como el guardián de la puerta del conocido relato de Kafka «Ante la ley». Cuando Juan llega a la casa paterna, el pasillo se le presenta como un laberinto kafkiano, cuya meta es otra puerta que niega el acceso a un lugar deseado: la del dormitorio de sus padres (pp. 46-47). Posteriormente, Juan dibuja tres escaleras que conducen a tres puertas abiertas, destinadas a sí mismo y a sus progenitores (p. 52), ante las que aparecerá misteriosamente un perro, sin que él lo haya pintado, «como inesperado e insalvable guardián» (p. 71). El acceso a aquello que se anhela y desconoce es impedido una vez más.

¹⁸⁸ Resulta significativo que la crítica que Kafka arroja a su educación se identifique con la crítica a la ciudad: «¿Acaso alguien se imagina que me han educado en algún lugar remoto? No, en plena ciudad, me han educado en plena ciudad. No en unas ruinas en las montañas o a orillas de un lago, por ejemplo» (Kafka, 2000: 48).

Por otro lado, en el episodio que recrea el paso del protagonista por el colegio se perciben ecos de *El proceso*: impera en él la «inescrutabilidad, indeterminación o inexistencia de la justicia» (p. 57) y la máxima autoridad queda encarnada en una figura nunca vista, el Prefecto de Estudios. En su huida, Juan es testigo involuntario de una escena escabrosa de autoflagelación (p. 98), similar al episodio de tortura que Josef K. presencié en una habitación de su oficina. Además, el personaje se inicia sexualmente con una joven que le ayudará a escapar, de acuerdo con la función instrumental que adquieren las mujeres en las novelas de Kafka.

Ya de adulto, en un momento dado Juan se burlará para sus adentros de un escritor que pretendía hacerse pasar por judío, a su juicio, por puro esnobismo literario: «qué más quisiera, se dijo, recordando otro suyo admirado autor, semita y centroeuropeo» (p. 294), en una referencia casi explícita a Kafka. Una escena muy interesante, en tanto en cuanto combina los inicios de *La transformación* y *El proceso*, se produce cuando el protagonista despierta, tras varios días durmiendo después de una borrachera, con una «tremenda absoluta sensación de asco contra sí mismo, [...] repugnancia de su cuerpo y de su persona toda que veía y notaba sucia, mancillada en el exterior por costras resacas de materias y jugos devueltos, sudores excesivos y tantas cosas imprecisables aunque siempre aborrecibles» (p. 240). Esta imagen puede vincularse con la estampa de un Gregor Samsa convertido en un gigantesco bicho sobre su cama «tras un sueño intranquilo» (1965: 15), mientras el «intranquilo desasosiego» (p. 242) de Juan persistía al despertar. La presencia de un extraño en la habitación permite evocar, al mismo tiempo, la detención de Josef K. en su propio dormitorio. Como él, Juan defiende su espacio privado con más contundencia en sus palabras que en sus actos y se encontrará «sorprendido de no sentir demasiada extrañeza» (p. 247).

Salvador García Jiménez (1987: 201-206) señaló en *Meterra* un estilo onírico de pesadilla común con Kafka, así como la huella de los corredores y laberintos kafkianos. También creyó encontrar en la novela algún eco textual de *El desaparecido* y de los *Diarios* de Kafka. Pero más interesante que las coincidencias en pasajes puntuales resulta, a mi entender, la inspiración kafkiana de la concepción misma del territorio utópico de *Meterra*, con sus límites imprecisos y variables. Tras presentarse como un lugar indefinido a lo largo de buena parte del desarrollo argumental, finalmente llega a

describirse del siguiente modo: «En el centro tiene una isla rocosa, diez veces más alta que todas las demás. Sobre ella se alza el Castillo, sede de los Príncipes reinantes» (p. 211). A diferencia de lo que ocurre en *El castillo* de Kafka, el lector llega a conocer Meterra, e incluso Juan, a quien le había sido largamente negado el acceso a la tierra prometida, acaba siendo conducido a ella por medio del encuentro sexual con su amada Bela, en una escena que mezcla inextricablemente realidad e irrealidad. El desenlace puede considerarse, en este sentido, una hipotética prolongación de *El castillo*, como la culminación de la búsqueda de K. al llegar a su destino. Una vez alcanzada la torre, identificada con el clímax sexual, se suceden la destrucción de Meterra y la muerte de Juan, que se lanza al vacío acosado por sus fantasmas: «su hundimiento fue largo, larguísimo, como un sueño resumen de las pesadillas que fueron su vida» (p. 409). La novela expresa, por tanto, una concepción de la existencia entendida como un sueño vano que solo puede acabar con la muerte. El escritor asume implícitamente, así, la lectura existencialista de Kafka como narrador de las angustias vitales y los anhelos frustrados del ser humano.

Junto a *Meterra* y a las otras novelas que Derqui dejó inéditas, también su narrativa breve aparece permeada por su admiración a Kafka. Como subraya su estudiosa Isabel Carabantes, «pocos son los relatos que escapan a este influjo» (2008b: 5). Se completa así un universo narrativo centrado en algunos temas comunes a Kafka, como la incomunicación o la frustración de los anhelos humanos. Con frecuencia, Derqui recurre a imágenes de gusto kafkiano como los pasillos y las escaleras. Sus personajes aparecen, al igual que los de Kafka, poco definidos por su individualidad, como soportes de una determinada situación narrativa y con nombres genéricos o nombres propios muy comunes o limitados a su letra inicial. Abundan los escritores o artistas fracasados, «tuberculosos o insomnes, comerciales, dependientes a merced del voluble humor de sus jefes» (Carabantes, 2008a: LXXV). En el relato «La vieja», el narrador se define del siguiente modo: «Nadie de importancia. Pablo, un quídam. [...] Empleado, soltero, treinta y pico años» (2008: 385), descripción que casa tanto con los protagonistas derquianos como con la mayoría de los antihéroes kafkianos.

Estos personajes permanecen al arbitrio de los estratos superiores de una sociedad férreamente jerarquizada. Derqui alude con frecuencia a jefes y a distintos

niveles jerárquicos en determinadas estructuras organizativas, como se aprecia de modo paradigmático en el relato fechado en 1950 «Mientras crece el incendio», de claro aire kafkiano, si exceptuamos el tono apocalíptico del desenlace. El Gran Consejo de Grandes Hombres, atrapado en su obsesión por cumplir la ley y los protocolos al pie de la letra, ocupado en la realización de informes, estudios y estadísticas, no ofrece solución a la progresiva extensión del fuego en sus dominios, hasta acabar fatalmente devorado por él. La burocracia y la sujeción a las normas son llevadas a un extremo absurdo, por encima de la sensatez, de las urgencias del momento presente y de la vida de las personas, al igual que ocurre en varias narraciones de Kafka, como sus novelas o los relatos «Durante la construcción de la muralla china» y *En la colonia penitenciaria*.

Varios de los cuentos escritos por Derqui, rescatados el año 2008 en una edición a cargo de Isabel Carabantes,¹⁸⁹ ofrecen referencias explícitas a Kafka. El más llamativo es «Huir es partir un poco», donde Kafka —nombrado K. a partir de su segunda mención— cobra categoría de personaje. Derqui se divierte situándolo en una Zaragoza de tintes oníricos —incluso en el conocido bar Espumosos—, como aspirante a notarías que escupe continuamente sangre por su tuberculosis, haciéndole convivir con personajes reales de la intelectualidad de la ciudad, por ejemplo, el pintor Santiago Lagunas y el propio Derqui, fácilmente identificable con el narrador. Se trata de un recurso que se complacería en cultivar, décadas después, el escritor aragonés Manuel Vilas.

En «Recepción académica», hilarante parodia de las vetustas instituciones culturales de provincia —en concreto, de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis—, los personajes se burlan de N. relacionándolo con Kafka, en un pasaje en el que tal vez Derqui se estuviese riendo de sí mismo:

J. M.¹⁹⁰ después de beberse otra copita de coñac —llevaba ya varias— intervino con su más acerada intención de crítico y le reprochó a N. que fuera *tan Kafka*. «Nunca llegarás a ser original —dijo—, ese afán tuyo de identificarte con K. es contraproducente. Te convendría salir de esas pensiones baratas para estudiantes judíos insolventes; algo de sol, incluso un par de palmeras *no salvajes* —recalcó— te vendrían muy oportunamente. Por otra parte —siguió— tampoco hay tantas razones de semejanza, porque el insomnio

¹⁸⁹ Los citaremos a partir de esa edición (Derqui, 2008).

¹⁹⁰ En referencia a José María Aguirre, intelectual zaragozano, cofundador junto con Derqui y otros de la revista *Ansí*.

y la tuberculosis son cosas que padecen millones de personas que no se parecen en nada. Quizá sea algo deliberado por tu parte», concluyó con una sonrisa de lo más escéptica. (Derqui, 2008: 207).

En otro momento de la narración, ante sus lamentos pretendidamente existencialistas de desgraciado escritor no reconocido, el mismo personaje estalla ante N.: «¡Basta, basta por favor! —pidió J. M.—. No sigas “kafkeando” de esa manera o te arrojaremos a la cochina calle» (p. 210).

«Idilio» es el único relato de Derqui con menciones directas a Kafka publicado en la época en la que se escribió, concretamente en marzo de 1955 en *Heraldo de Aragón*. La evocación en primera persona del primer episodio amoroso de la niñez, que hace al narrador retrasarse en su cita con su actual novia, queda enmarcada por referencias a Kafka. El texto se abre con la frase: «Los fantasmas, decía desolado Franz Kafka, sorben los besos que se envían por carta», temprana referencia a una de las *Cartas a Milena*, pues fue ese mismo año cuando Emecé publicó la traducción de J. R. Wilcock. Escribía Kafka:

Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben por el camino los fantasmas. Con este abundante alimento se multiplican, en efecto, enormemente. La humanidad lo percibe y lucha por evitarlo; y para eliminar en lo posible lo fantasmal entre las personas y lograr una comunicación natural, que es la paz de las almas, ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano, pero ya no sirven, son evidentemente descubrimientos hechos en el momento del desastre, el bando opuesto es tanto más calmo y poderoso, después del correo inventó el telégrafo, el teléfono, la telegrafía sin hilos. Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros en cambio pereceremos. (Kafka, 1998: 239).

El narrador derquiano hace suyas las palabras de Kafka para describir lo que ocurre con otros fantasmas, los del recuerdo:

Los fantasmas, decía desolado Franz Kafka, sorben los besos que se envían por carta. En realidad se nutren de las expresiones de cariño que las personas confían al correo o al telégrafo. Con la radio es aún peor, el medio inmaterial de las ondas, apenas pone trabas a su avidez.

Deben de estar bien satisfechos; incontables telegramas concluyen con la palabra «abrazos» y en cuanto a las cartas, colaborando amor y fantasía, constituirán riquísimos e inagotables filones. Así, se explica —decía K.— que los mensajes de amor lleguen acartonados, tan desprovistos de vitalidad, a los destinatarios. Y en consecuencia, los malentendidos, progresivos enfriamientos y las riñas, tan frecuentes entre las personas que se cartean.

«Si esto es así, pensó Antonio (que aquella tarde estaba tan aburrido como para pensar en estas cosas), ¿qué ocurrirá con los recuerdos?, ¿qué clase de espíritus

devoradores se interponen, como celosos aduaneros, entre el tiempo que fue y el actual?». (Derqui, 2008: 389).

Las reflexiones del personaje aparecen, por tanto, motivadas por la lectura de un escrito de Kafka, que conduce al narrador a perderse en la evocación de su primer amor, consumido —como los besos de las cartas kafkianas— por los fantasmas.

También aparece K. en «*Kunstreise*» ('Viaje artístico' en alemán), cuento redactado —como «Huir es partir un poco» y «Recepción académica»— en 1952, año en el que Derqui descubrió los *Diarios* de Kafka. Se trata de la narración delirante de un grupo de personas que sale de excursión para visitar un viejo castillo en la montaña. Aunque finalmente llegan hasta él —a diferencia de lo que ocurre en la novela de Kafka—, no lo hacen sin dificultades y, precisamente al perderse en el bosque, aparece la alusión explícita: «Así se perdieron K. y Gide, y se perderá Pío Baroja —apuntó J. M.—. Por su vida tan sedentaria» (p. 200). El narrador, como K., no avanza, hasta que repentinamente aparece el camino a su lado. Una vez en el castillo, encuentra al resto midiendo el espesor de una columna, «gracias a la cadena de agrimensur que S. se había traído en la mochila» (p. 204). Resulta improbable que esta alusión a la profesión de K. sea inocente. De hecho, el acceso a determinadas partes del edificio tampoco es sencillo: «podía uno pasarse días y días dando vueltas por allá y sin poder pasar a otras salas del castillo» (p. 205). Por otra parte, el personaje doble Jyp —dos personas tratadas como una unidad, pues actúan y hablan a la vez y comparten nombre— puede estar inspirado en los ayudantes de K. Finalmente descubrimos que una parte del castillo se ha adaptado como sanatorio para tuberculosos, lanzados al vacío cuando resultan inútiles. Allí se queda el narrador, al que se le dice: «Ahora tienes la ocasión de escribir cuanto quieras; recuerda que muchos autores importantes debieron a una enfermedad el poder llevar a cabo sus obras principales» (p. 206). Así comenzó el protagonista a redactar la historia cuya lectura concluye el lector en ese momento.

Otros cuentos, sin ser explícitos, muestran concordancias llamativas con determinados textos de Kafka. Muchas de las narraciones derquianas se centran, como las kafkianas, en la descripción de una situación y sus consecuencias más que en una sucesión de acciones. Así, es significativo el título «Situación estimada a las veinte horas» (1970), que presenta a un hombre atado a una cama, lleno de dolores, sin saber

por qué. El argumento remite —en palabras de Pérez Gállego— a «ese mundo del sufrimiento que Derqui conocía en su propia biografía: hospitales, quirófanos... en un relato donde se une Gregorio Samsa de Kafka, con el Ivan Illich de Tolstoy y el Oblomov de Goncharov» (1978: 14). También son relatos de situación «Vida rutinaria» —publicado por *Heraldo de Aragón* en 1959, que muestra al último ser humano condenado a vivir eternamente— y «Un despertar» (1961), donde la situación en cuestión es la de alguien enterrado vivo. El abrupto inicio de este último cuento —dado a conocer por el mismo diario zaragozano en 1961—, con una circunstancia insólita a la que se enfrenta el protagonista al despertar, recuerda al arranque de *La metamorfosis*:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. (Kafka, 1965: 15).

A consecuencia de una desafortunada combinación de circunstancias, el señor N., industrial y vecino de esta ciudad, despertó en un estrecho cubículo que, por sus dimensiones y características especiales, no podía ser más que una bóveda funeraria. (Derqui, 2008: 598).

También en una narración de Kafka —«Un sueño»—, incluida en el volumen *Un médico rural*, acaba un personaje —llamado Josef K., como el protagonista de *El proceso*— enterrado en un cementerio: «mientras él, abajo, con la cabeza aún erguida sobre la nuca, era acogido ya por la impenetrable profundidad, arriba su nombre se inscribía velozmente en la losa, entre enormes arabescos» (Kafka, 2003: 214-215). En ese momento, K., fascinado por esa visión, «se despertó». Estas son las últimas palabras del relato de Kafka, cuando el de Derqui se llama precisamente «Un despertar». Y si el título del cuento de Kafka es «Un sueño», Derqui concluye el suyo con la siguiente sentencia: «Lo que tocas y se va y lo que está, pero no está de verdad, eso, hombre, es soñar» (p. 601). El estado del protagonista permanece ambiguo, sembrándose la duda sobre las fronteras entre la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, a diferencia de otro de los antecedentes de este tema en la literatura universal, «El entierro prematuro» de Edgar Allan Poe, cuyo protagonista sufre el horror de creer haber sido enterrado vivo cuando en realidad se había despertado sobre una litera diminuta dentro de una pequeña embarcación.

Por otro lado, «Cizalla» —relato de Derqui publicado en la revista *Deucalión* en 1952— parece combinar, en sus dos partes claramente diferenciadas, variantes de dos narraciones kafkianas. El individuo N. es sometido en este caso a experimentación científica sobre su cuerpo, primero ante un auditorio que lo observa como a un espectáculo —a la manera de la exhibición circense de la hambruna en el cuento kafkiano «Un artista del hambre»— y, posteriormente, en una sala quirúrgica, sobre cuya mesa es torturado hasta la muerte. Ni Derqui ni Kafka evitan al lector la truculencia de algunas de sus descripciones relacionadas con los tormentos físicos. Esta explicitud recuerda, en la segunda sección de «Cizalla» y en otros pasajes de la narrativa derquiana, al instrumento de castigo de *En la colonia penitenciaria*, así como a algún fragmento de los diarios de Kafka, como el siguiente del 9 de noviembre de 1911:

[...] no creo que llegue a los cuarenta años, como demuestra por ejemplo la tensión que bastante a menudo se me instala en la mitad superior del cráneo, que se siente al tacto como una especie de lepra interna y que, si me dejo de aprensiones y me limito a contemplar, me causa la misma impresión que la visión de los cortes transversales del cráneo que aparecen en los libros escolares, o como una disección casi indolora practicada en vivo, en la que el bisturí, prudente, enfriando un poco, deteniéndose y retrocediendo a menudo, a veces permaneciendo inmóvil, va separando membranas delgadas como hojas, muy cerca de otras partes del cerebro que siguen trabajando. (Kafka, 2000: 83).

La consideración del individuo degradado como espectáculo circense —presente en Kafka no solo en «Un artista del hambre», sino también en «Un informe para una academia»— reaparece en la narrativa derquiana en «Vida rutinaria» (1959), donde el doctor Torner, último ejemplar humano, se siente como «un objeto de museo o un ejemplar de zoológico» observado por seres extraterrestres. Intuye que le han simulado su ambiente cotidiano «como aquellos grandes zoológicos de la Tierra, en que se intentaba recrear las condiciones naturales de cada especie»:

—¡Acérquense y vean el fenómeno! ¡Contemplan cómo vivía el bípedo *homo sapiens* en su planeta de origen!

No le costaba mucho imaginar a los científicos observándolo en sus pantallas de visión; los grupos de escolares, los curiosos desocupados. Y sus bromas, los comentarios irónicos u obscenos... (Derqui, 2008: 554).

Derqui recurrió, por tanto, a la animalización como un modo de expresar la degradación del ser humano, a la manera de Kafka. Si Torner se siente como un ejemplar

en un zoo, los hombres que se acercan a la cama solo para dar órdenes en «Situación estimada a las veinte horas» hacen que el protagonista se encuentre «miserable y abochornado, igual que si estuviese en una altura de la escala zoológica similar a la de los gusanos o de los limacos». Y el señor N. de «Un despertar», al chocar con la losa de su tumba, lanzó un grito como pura «expresión de dolor animal». También protagoniza N. el relato «El laberinto», relectura del mito minoico convertido en atracción ferial. El protagonista, que acude al laberíntico Palacio de las Maravillas siguiendo a una muchacha en una feria recreativa, en lugar de comportarse como un nuevo Teseo acaba devorado ya no por el Minotauro, sino por la monstruosa Ariadna: «Entonces, Ariadna, volviendo a su forma natural de insecto gigantesco, se abalanzó sobre el héroe, y lo devoró» (p. 548).

De probable inspiración kafkiana es también el ya mencionado cuento «Microcosmos cuatro», publicado por primera vez en *Heraldo de Aragón* en 1961. Allí planteaba Derqui el rencor y odio de la mano izquierda del narrador hacia la derecha, «a la que siempre está acechando, agazapada, y sé que en cualquier momento saltará colérica y asesina sobre ella e intentará estrangularla, cuando esté distraída y estorbarla con herramientas, destornillador, lápiz o pluma; para que ya nunca pueda seguir escribiendo»¹⁹¹ (p. 630). Por su parte, un fragmento de uno de los cuadernos en octavo de Kafka comienza con la frase: «Mis dos manos empezaron a pelearse» (2003: 563). Kafka describe allí el mismo rencor de una mano hacia la otra: «Durante toda mi vida he privilegiado a mi mano derecha, sin por ello tener nada en contra de la izquierda. Si la izquierda se hubiera quejado alguna vez, yo, que soy condescendiente y justo, de inmediato habría puesto fin al abuso» (2003: 564). En este caso, se produce una lucha abierta entre las dos, por lo que la izquierda tiene todas las de perder, y ha de ser su dueño y narrador de la historia —«árbitro deshonesto»— el que impida que la mano más débil acabe arrancada de la muñeca.

Otros relatos de Derqui presentan afinidades menos obvias con escritos kafkianos. Así, el cuento «La consulta» —publicado en la revista *Índice* en 1953— es una alegoría metafísica en la que un hombre —de nuevo, N.— aguarda para ser atendido

¹⁹¹ Carabantes (2008a: LXXII) ha llamado la atención sobre la recurrencia en la literatura derquiana de la imagen de la mano como metáfora de la creación.

por el Doctor en una sala de espera. La enfermera actúa como el guardián de «Ante la ley», con la diferencia de que finalmente se convence de abrir a N. el paso hasta la consulta, por lo que el protagonista accede a aquello que le fue negado al campesino de Kafka: «Una calma extraña, una infinita serenidad le invadió mientras la puerta de plata se abría» (p. 138). Por otro lado, el texto «Requerimiento» —publicado en *Heraldo de Aragón* en 1958— muestra el desvalimiento del ciudadano ante una administración de justicia hostil o —lo que es quizá peor— indiferente. El protagonista, obstinado como un Josef K., se defiende a sí mismo ante un Tribunal de Apelaciones, pero al terminar su sentido discurso, descubre que la sala está vacía.

Podríamos continuar proponiendo vínculos entre las poéticas de Kafka y Derqui, lo cual escaparía al objeto de la presente investigación. A juicio de Isabel Carabantes:

La variedad de técnicas utilizadas por el autor muestra unos anticipatorios procedimientos, reflejo de sus muchas y variadas lecturas. Tratar de rastrearlas es una auténtica misión imposible, y es por ello por lo que tanto el tema de las posibles influencias, la superposición de textos y de reminiscencias, conscientes o intuitivas, constituye una labor sin fin. El gigante sobre cuyas espaldas se sube Derqui tiene nombres y apellidos y en ningún momento deja de ser citado. Es evidente que leía a los que hoy son considerados clásicos, y lo más importante es que los asimiló en su obra de una manera tremendamente precoz y efectiva: Joyce y su corriente de conciencia o sus catequísticos presupuestos, Kafka y sus germinales personajes, las combinaciones del *salvajismo* dual de Faulkner y el teatro del absurdo, entre otros, terminan por mezclarse en el singular crisol de Derqui, ofreciendo unos textos únicos y personales. (Carabantes, 2008a: XCII).

Tarea ardua, sin duda, pero también posible y fructífera, resulta, a mi entender, el análisis comparado en profundidad entre la obra de Manuel Derqui en su conjunto y la literatura kafkiana. Pues se trata, sin lugar a dudas, de uno de los autores españoles que más temprana, fiel y explícitamente acogieron a Kafka como uno de los modelos que inspiraron su propia escritura, y ello en un contexto tan poco favorable como la España provinciana de los años cincuenta y sesenta. Lo hizo aprovechando su estímulo, por un lado, para la renovación formal y el cultivo de lo fantástico, con una interesante aplicación de lo kafkiano incluso al género de la ciencia ficción. Pero también se sirvió del molde kafkiano para expresar la desesperación existencial del ser humano y para cuestionar el ejercicio del poder y el sometimiento a sus arbitrariedades en distintos ámbitos sociales, como el educativo o el burocrático. Tampoco dejó de reflejar su admiración por los escritos autobiográficos de Kafka, en concreto las *Cartas a Milena* y

los *Diarios*. Manuel Derqui adoptó, por tanto, dentro de su propia creación muchos de los matices de la polifónica recepción de Franz Kafka, a partir de una particular identificación vital con la persona del escritor.

LUIS MARTÍN-SANTOS: LAS DEUDAS KAFKIANAS DE *TIEMPO DE SILENCIO* (1962)

En contraste con el discreto paso de Manuel Derqui por la publicidad literaria, la influyente *Tiempo de silencio* (1962) constituyó un hito en la evolución que experimentó la novela española en los años sesenta. La obra de Luis Martín-Santos preanunciaba los aires de renovación literaria que se intensificarían en el segundo lustro de la década, con Kafka como uno de los escritores extranjeros tomados como referentes en ese proceso de modernización. *Tiempo de silencio* demostró la posibilidad de una aplicación fructífera a la realidad española de aprendizajes estéticos procedentes de la avanzada de la narrativa occidental del siglo xx: Faulkner (*vid.* Bravo, 1985: 230-265), Joyce, Kafka. Como señala Carlos G. Santa Cecilia, «Martín-Santos desandó el camino para integrar un legado que nuestras letras se habían olvidado en buena parte y que a comienzos de los años sesenta era ya ineludible» (1997: 216). Junto a alusiones a los clásicos griegos y españoles, a la presencia del pensamiento de Sartre y de Freud, a la huella de Joyce, «todo el relato está impregnado de unos tonos que evocan de Kafka a Faulkner» (Sanz Villanueva, 1980: 853). Y no se trataba de una mera emulación: según reivindicaba el crítico y escritor Ricardo Doménech con ocasión de la muerte prematura de su autor, en *Tiempo de silencio* había «resonancias de Joyce y Kafka, entre otras», enmarcadas en un «intento —serio, riguroso— de superación y de síntesis» (1964: 4).

Cierto es que la densidad de las referencias literarias de un escritor de la cultura libresca y la audacia literaria de Martín-Santos dificulta la operación de rastrear huellas específicas, lo que llevó a Salvador García Jiménez a un cierto desaliento ante una tarea que se antoja vana:

Nosotros consideramos que en *Tiempo de silencio*, al acercarse Martín-Santos en sus aspiraciones narrativas a eso que se ha dado en llamar novela total, mezcla tal cantidad

de inspiración adquirida mediante lecturas, tantos tecnicismos y recursos barrocos, tanta sintaxis caricatural, que Kafka queda perdido y casi inencontrable como una esquina más en un laberinto [...]. (García Jiménez, 1987: 71).

Como consecuencia, Salvador García no aprecia en la novela más que «de forma muy fragmentaria un leve kafkianismo, un cierto aire de parentesco en determinadas situaciones» (1987: 72). Con todo, no deja de señalar la similitud de determinados temas y episodios.

También Oscar Caeiro (1979: 715) matizaba el parentesco literario entre ambos autores, al no encontrar equiparables el vitalismo de estirpe cervantina de Martín-Santos y el sentimiento kafkiano de la vida. Pero quizá la diferencia más evidente entre el modo de narrar de uno y otro sea su estilo: mientras la prosa de *Tiempo de silencio*, de registro frecuentemente científico, se tiñe de ironía e incluso de sarcasmo, Kafka aspiraba a una aséptica objetividad.

A pesar de estas divergencias, si una narración escrita por Kafka subyace a *Tiempo de silencio* es *El proceso*, pues los argumentos de ambas novelas se centran en la inculpación criminal de alguien que —al menos aparentemente— no ha cometido un delito. Martín-Santos narra los incidentes que condujeron a Pedro, médico dedicado a la investigación, a ser perseguido y detenido por el aparato de justicia, después de haber tratado inútilmente de salvar la vida a una mujer víctima de un aborto clandestino en un barrio chabolista y ser acusado de su muerte. La relectura de Kafka es visible, ante todo, en la parte final de la novela, al entrar Pedro en prisión, sufrir una «metamorfosis» y recorrer pasillos laberínticos. Salvador García Jiménez encuentra un cierto paralelismo entre la detención de Pedro y la de Josef K., efectuadas cuando el sospechoso se encontraba en la cama, si bien Pedro no se hallaba en su domicilio, sino ocultándose de la policía en un prostíbulo. El mismo crítico percibe «cierto aroma kafkiano» (1987: 73) en el interrogatorio sufrido por Pedro.

A estas posibles conexiones —quizá debidas únicamente al tema de la detención de un sospechoso—, podemos añadir la metamorfosis que Pedro intuía en sí mismo al contemplar, como en un espejo, a los otros hombres detenidos, unos «sutiles seres de color verdoso y barba crecida»:

Así pues, lo que él notaba como pequeña sensación de cansancio en ambas corvas, tensión de la bolsa del párpado inferior, picores prolongados a lo largo de ambas

hendiduras palpebrales, ausencia absoluta de hambre sobre superficie seca de lengua vuelta objeto extraño en cavidad bucal repentinamente contraída, incapacidad para comprensión de preguntas sencillas, fuerte deseo de ser amable con todo el mundo, suciedad pegajosa en axilas y en pies no por falta de jabón sino por sudor nuevo nunca antes eliminado, mirar agitado y vertiginoso hacia todos (absolutamente todos) los rostros de los empleados intentando escrutar en ellos los signos de una lejana simpatía que, por lo demás, indiferentes prodigaban, proximidad excesiva de los zapatos a los pies que han perdido aparentemente toda utilidad traslatoria ya que no se es movido a impulsos de una voluntad que se transmite a los músculos de las piernas sino por una fuerza magnética que emana de los hábiles ordenadores de la circulación en tales pistas, proximidad excesiva del cuello de la camisa al de la carne que ha perdido también sus naturales propiedades transportadoras de aire, alimentos, etc., conservando solo la de servir de pivote al movimiento circular preciso para captar con la mayor frecuencia posible las muestras de simpatía de los rostros circundantes, temblor o bien rigidez a lo largo de las vértebras lumbares, no eran sino los indicios internos de ese mismo terror que deformaba los rostros de los que él podía ver, hijos de esa raza despreciable en la que todo hombre puede ser trasmutado por la culpa públicamente descubierta, hecha patente y en ruta hacia el castigo. (Martín-Santos, 1974: 168).

Del mismo modo, Josef K. se descubría a sí mismo, guiado por un ujier, en la imagen de otros acusados que se humillaban en una sala de espera con forma de «largo corredor»:

El público de la sala de espera era [...] muy escaso, por ser domingo. Tenía un aspecto muy modesto y estaba repartido casi regularmente en los bancos de madera dispuestos a cada lado del corredor. Toda aquella gente estaba vestida con negligencia, aunque la mayor parte, a juzgar por su fisonomía, por su continente, por el corte de su barba y por mil detalles imponderables, pertenecía a las mejores clases de la sociedad. [...] Al ver venir a K... y al ujier, los que estaban más cerca de la puerta se levantaron para saludarles, viendo lo cual los otros se creyeron también en la obligación de hacer otro tanto, de suerte que todo el mundo se levantó al paso de estos dos señores. Por otra parte, ninguno de ellos se enderezó por completo, pues permanecieron con el dorso inclinado y las rodillas plegadas: se hubiera creído que eran mendigos en la esquina de una calle. K... esperó al ujier, a quien había precedido, y le dijo:

—¡Cuántas humillaciones han debido soportar!

—Sí —dijo el ujier—, son los acusados; todas las personas que ve usted aquí son acusados.

—Ciertamente —dijo K...—, ¿se trata, por lo tanto, de colegas míos? (Kafka, 1957: 63-64).

Pero quizá el pasaje que más ha motivado la referencia a Kafka como antecedente de *Tiempo de silencio* sea aquel en el que se describe el «curioso laberinto» (p. 172) que conduce a Pedro en su descenso a los infiernos desde las oficinas policiales hasta la celda, que recuerda —junto a otras referencias clásicas y modernas— a los corredores descritos en *El proceso* (cfr. García Jiménez, 1987: 73-74):

[...] Pedro, muy justa y naturalmente, fue privado de la augusta presencia y conducido al proceloso averno en el que la caída, aunque rápida e ininterrumpible, se produjo a través de los meandros y complejidades que canta la fábula.

El primero de los cuales no era sino un largo pasillo laberíntico en el que los zigzagues maliciosos estaban dispuestos a lo largo y a lo ancho de dos y también a lo profundo de otra dimensión del espacio, mediante intercalación de artificiosos y disimulados escalones que ora subían, ora descendían sin aparente regla ni posible recuerdo. Tras del pasillo, por un momento, se atravesaba un patio lleno de automóviles y de inmóviles chóferes con cazadoras de cuero que miraban sin ver. Tras el que una nueva boca, ya más próxima a las fauces definitivas, engullía con poderoso sorbo las almas trémulas de los descendentes. Tras las que nuevas escaleras conducían a un espacio dispuesto al modo de bar americano, en cuya barra apoyados un momento, con otro empleado más severo que los de arriba y con máquinas de escribir mejor engrasadas, volvía a repetirse el ritual diálogo del nombre, apellidos, edad, etc., destinado a que todo error humanamente evitable quede evitado y nadie por tal error u otra omisión sufra submersión a él no destinada. Tras lo que nuevo serpenteante corredor, ahora subterráneo, con luces de neón simuladoras del día, del que ya las paredes berroqueñas son desnudamente hijas directas de la tierra, conducía a la primera de las solamente franqueables gracias al beneplácito del gnomo silencioso, al que era preciso mostrar un papel de color amarillo que llevaba en la mano el hábil guía. La próxima boca da paso a una garganta escalonada y tortuosa a través de la que, sin carraspeo alguno, la ingestión es ayudada por los movimientos peristálticos del granito cayendo así —tras nuevas rejas— en la amplia plazoleta gástrica donde se iniciara la digestión de los bien masticados restos. (Martín-Santos, 1974: 170-171).

También es comparable con la situación de Josef K. la asunción de una culpa no esclarecida, explicitada en este caso por medio de las reflexiones del protagonista:

Efectivamente, así habían ocurrido las cosas. No tenía ningún objeto empezar a gritar que no, que no, como un niño que rechaza su castigo. Los hombres deben afrontar las consecuencias de sus actos. El castigo es el más perfecto consuelo para la culpa y su único posible remedio y corolario. Gracias al castigo el equilibrio se restablecería en este mundo poco comprensible donde él había estado dando saltos de títere con la cabeza llena de humo mentiroso. (Martín-Santos, 1974: 199).

García Jiménez (1987: 74-75) señaló además cierto paralelismo, derivado de la comunidad del tema, en el uso de una terminología jurídica y la descripción de unos procedimientos que dejan impotente al acusado. Por último, al final de la novela, con Pedro desterrado de la capital del país, se aprecia un eco kafkiano en su perplejidad ante su carencia de desesperación: «y yo sin asomo de desesperación», «¿pero, yo por qué no estoy más desesperado?», «estoy desesperado de no estar desesperado. Pero podía también no estar desesperado a causa de estar desesperado por no estar desesperado». María-Elena Bravo señaló perspicazmente el origen kafkiano de la cita:

Pedro siente una imperiosa necesidad de definir su aceptación-repulsión del destino impuesto, que se perfila ante él en términos kafkianos repetidos como un *leit motiv* en la última sección [...]. El juego de palabras que expresa la ironía infinita e inestable del destino viene como un eco y una paráfrasis de la ironía kafkiana, al repetir las palabras de Kafka, escritas en su diario, correspondientes al 21 de julio de 1913: «No desesperes, ni siquiera por el hecho de que no estás desesperado» [...] (Bravo, 1985: 263-264).

Esta referencia alinea *Tiempo de silencio* con una interpretación de Kafka de corte existencial. El crítico José Domingo subrayó su «indiscutible relación con la cultura del absurdo, desde Kafka a los existencialistas franceses» (1973b: 110). Y José Luis Calvo ha destacado la relevancia de la novela en la recepción experimental de la literatura kafkiana:

El encarcelamiento de Pedro en la Dirección General de Seguridad, sus absurdos interrogatorios y su recorrido por los interminables pasillos penitenciarios demuestran hasta qué punto *Tiempo de silencio* (1962) es también una novela parteaguas en sus adherencias kafkianas, ya que orienta parte de sus fidelidades hacia el autor de *El proceso* a la vez que sintoniza con el Kafka recuperado por experimentalismos narrativos de la década de los sesenta. (Calvo Carilla, 2016: 13).

Tampoco está ausente el modelo kafkiano de los *Apólogos* de Martín-Santos, publicados póstumamente en 1970, pero redactados entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Ya Salvador Clotas señaló en el prólogo «ciertas semejanzas» de estos textos con las narraciones breves de Kafka, que le hicieron suponer que Martín-Santos las tuvo en cuenta en la elaboración de sus narraciones. En alguno de los apólogos de mayor brevedad, de una o dos páginas, muestra Martín-Santos quizá como ningún otro autor español la recreación productiva de las prosas hiperbreves de Kafka. Se trata de fragmentos más reflexivos que narrativos, que invitan al lector a cuestionarse lo que se considera habitualmente como verdadero. Así, en «Ave Fénix» presenta la reinterpretación de un mito clásico, como hiciera Kafka con las sirenas de Ulises, Poseidón o Prometeo:

El mito del ave Fénix ha sido inventado a fin de que los más osados tomen a pecho su autodestrucción y conmovidos con la idea de una posible resurrección más brillante, prendan fuego a la pira homicida con la tea enarbolada en su pico. De este modo, la desaparición —naturalmente definitiva— de quienes a sí mismos se creen aves *fénices*, permite que haya en el mundo más espacio habitable y que los hombres sensatos muevan cachazudamente la cabeza, satisfechos por no haber sucumbido a tales tentaciones. (Martín-Santos, 1970: 30).

En otras ocasiones, Martín-Santos utiliza el recurso kafkiano de presentar distintas hipótesis para un mismo tema, que se van anulando sucesivamente, sin decantarse por ninguna de ellas, pues no se pueden comprobar. Es el eje de «Niña paseando por el monte»:

Veo una niña que pasea sola por el monte. Se inclina sobre el suelo y recoge flores de varios colores. Intento descubrir la ley que rige su cosecha. Pero es difícil. Tan pronto coge tres flores amarillas una tras otra, como interrumpe esta serie dorada con una flor azul. Las flores más escasas en su ramillete son las rojas, pero no sé si esto es debido a su preferencia por los otros colores o más bien al hecho de que, objetivamente, son las flores rojas las que menos a menudo se encuentran en este monte.

Esta última razón no me parece suficiente, pues si la niña advirtiera que son las más escasas, tenderían a parecerle más preciosas y el ramillete acabaría por estar exclusivamente compuesto de flores rojas.

Aunque también es posible que la niña no tenga capacidad suficiente para distinguir la abundancia relativa de flores de los tres colores en la naturaleza que la rodea y que, en definitiva, la única regla que la guíe en su recolección, sea el azar. (Martín-Santos, 1970: 28).

Ante un asunto aparentemente intrascendente, pero de posibilidades simbólicas, el narrador aplica todos sus esfuerzos lógicos que resultan, en definitiva, vanos. Similar es la técnica de otro texto de título significativo, «Razonamiento»:

Estoy sentado en mi mesa de trabajo y tengo entre mis manos una fotografía. En ella aparece el rostro de un hombre, todavía joven, que me contempla sonriente. Es el mío. Pienso que esa sonrisa se produjo precisamente para que yo pudiera verla así, inmóvil, como petrificada e inmutable. Por tanto, su objeto era representarme ante mí mismo como hombre feliz o, por lo menos, como hombre cuya desgracia no es tan total que le impida sonreír por un momento. Me pregunto, sin embargo, si esa prueba tiene algún valor o si, por el contrario, no es sino una muestra de la capacidad para el engaño que es inherente a mi naturaleza. Pero si la capacidad para el engaño fuera mi peculiaridad más propia, sería natural que mis esfuerzos consiguieran su objetivo y, por tanto, todo este razonamiento mío no se habría producido sino que yo, ante mi fotografía, me habría tenido indudablemente por un hombre feliz y, con el corazón aliviado, habría salido a la calle. (Martín-Santos, 1970: 58).

En conclusión, Luis Martín-Santos se sirvió, entre otros referentes, de Kafka tanto en la renovación novelística que supuso *Tiempo de silencio* en 1962 como en la composición de sus textos breves, cuya recepción fue más tardía. Su relectura de Kafka fue tan poliédrica como los variados estímulos culturales de distinto origen que absorbió. En su única novela publicada en vida, no solo aplicó los aprendizajes tomados de la literatura kafkiana a la experimentación formal, sino también a la crítica social y a

la plasmación de una desesperanza de corte existencial. Se abría así la definitiva e imparable conclusión del tiempo de silencio en torno a Kafka en la narrativa española.

JUAN BENET, APUNTANDO A LO IRRESOLUBLE

En su monografía *Franz Kafka y la literatura española*, Salvador García Jiménez manifestaba su perplejidad ante la reiterada vinculación con Kafka de las dos grandes obras de la renovación novelística española de los años sesenta:

Las dos corrientes que rompen con el realismo social para iniciar una nueva etapa de «estructuralismo narrativo» están representadas por Luis Martín-Santos —*Tiempo de silencio* (1961) [sic]— y Juan Benet —*Volverás a Región* (1967)—, para quienes, entre no pocas deudas con los renovadores de la novela moderna, se señala de pasada a Kafka, cuya influencia, por débil, nos ha resultado difícil de localizar. En Benet creemos que el kaffkianismo es casi invisible, cuando no inexistente. (García Jiménez, 1987: 348-349).

Efectivamente, Gonzalo Sobejano caracterizaba en su ensayo *Novela española de nuestro tiempo* la llamada novela estructural, encabezada por Martín-Santos y Benet, por las incidencias recibidas tanto de los grandes narradores del siglo (Kafka, Proust, Joyce y Faulkner), como del *nouveau roman* y la narrativa hispanoamericana (vid. Sobejano, 2005). Pero, si en *Volverás a Región* (1967) se mezclan distintas referencias, todas ellas se difuminan a la sombra de Faulkner, el auténtico referente de Benet en lugar de Kafka, como recalca García Jiménez (1987: 76-77). Y lo mismo sucede en el resto de la obra benetiana. Tan solo reconoce García Jiménez (1987: 331) un «diáfano kaffkianismo» en el relato «Catálisis» —incluido en el volumen *5 narraciones y 2 fábulas* (1972)—, que se distingue del resto de la producción narrativa de Benet en que «la influencia de Kafka se advierte pura y sin mezcla», al reflejar la «marcha sin avance» propia de la paradoja de Zenón de Elea, atribuida a Kafka por Jorge Luis Borges.

Volverás a Región escapa al límite cronológico que nos hemos impuesto para esta investigación, como lo hace la novela *Una meditación* (1970) —en algunos de cuyos excursos fantásticos percibe Sobejano (2005: 387) rasgos kaffkianos—, así como *En el Estado* (1977) y *Trece fábulas y media* (1981), obras de Benet en las que Ignacio Echevarría (2017) reivindica una huella de Kafka no obvia, pero profunda y eficaz. Huella

presente, a su entender, también en los relatos de *Nunca llegarás a nada* (1961), cuyo aire kafkiano considero, en todo caso, muy difuso.

Con todo, no ha faltado desde el inicio de la recepción crítica de la narrativa benetiana el establecimiento de conexiones con la literatura kafkiana. El precedente de su estilo hay que buscarlo, a juicio de Alberto Oliart, «no solo en Faulkner, sino también en Kafka» (1969: 230). Y continúa: «Los personajes parecen moverse en un mundo de sombras chinescas, cuyo aspecto irreal no hace sino aumentar con la detallada descripción de la realidad. (Aquí veo yo precisamente la influencia kafkiana)» (1969: 231). También José Domingo descubría en Benet una múltiple ascendencia que incluía a Kafka:

Narrador cuya filiación habrá que buscar, pues, en otras literaturas, en esas novelas creadoras de mundos —mundos fantásticos, alucinados— en los que bucean inquietos seres sin arraigo, proyectados en la vida de fondo de unas ciudades cuyo ámbito real aparece ganado por la magia de sus creadores para la más fantástica de las irrealidades: el Dublín de Joyce, la Praga de Kafka, o la ciudad sureña trasplantada por Faulkner a su Jefferson. A ellos se incorpora por derecho propio esta Región misteriosa, alucinante [...]. (Domingo, 1973b: 157).

El propio Benet señalaba: «Quizá Faulkner es el autor que cronológicamente me importó más, con más intensidad y el primero. Luego leí a Kafka, y mis lecturas empezaron a ser un sesenta por ciento Faulkner y un cuarenta por ciento Kafka» (1997: 58). En 1969 evocaba la anécdota que lo llevó a descubrir en los años cuarenta a un autor para él desconocido:

[...] no recuerdo por qué se me despertó a eso de los dieciséis años un interés desmedido por la psicología de los monos y por aquellos experimentos de los Köhler, Koffka, Kafka (se dirá que había que tener muchas kas en el apellido para experimentar con monos) [...]. Estaba yo husmeando en una librería cuando vi *La metamorfosis*, de Kafka. Me lo llevé sin abrirlo y aquella noche me leí el cuento de un tirón, no solo para olvidarme, hasta hoy, de la psicología de los monos sino para caer en el campo magnético de un escritor hacia el cual sigue dirigida la polaridad negativa de mi gusto. (Benet, 1969: 51-52).

La polaridad positiva la imantaría, por supuesto, Faulkner. Si Benet recordaba aquí haber entrado en contacto con Kafka, de un modo impreciso, «a eso de los dieciséis años» (1969: 51), es decir, en torno a 1943 o 1944, en otra ocasión ubicaba su primera lectura en 1945 o 1946: «Siguiendo las sugerencias de mi hermano Paco y de mis primos

Carmelo y Fernando Chueca, que eran las personas que en aquel momento más me influían, leía a Kafka, Thomas Mann y Nietzsche» (Benet, 1997: 283). Dadas estas referencias temporales, el libro de Kafka que Benet adquirió en su primera juventud sería, con toda probabilidad, la edición de *La metamorfosis* que llevó a cabo la editorial de la *Revista de Occidente* en 1945.

Como curiosidad cabe anotar, para terminar, que Benet se arrogaba el mérito de haber abierto a Martín-Santos la puerta a la nueva narrativa, pues sus lecturas serían todavía limitadas por aquella época, en la segunda mitad de los años cuarenta : «Yo le orienté hacia Kafka, hacia Faulkner, le presté el *Ulysses* de Joyce»; «yo creo que no sabía, en aquellos años, quién era Kafka ni quién era Faulkner, o Joyce» (1997: 33, 173).

Indudablemente, Juan Benet fue un autor con las miras puestas en la narrativa internacional. Lo que le interesaba de Kafka, como de otros referentes extranjeros, era su acercamiento a las zonas no visibles de la realidad: «Dentro de lo que vemos aparentemente, hay un fondo de misterio y de cosa no resuelta: esto es lo que hacen Faulkner, Proust y Kafka; el novelista ortodoxo sigue con las pinceladas de la realidad sensorial» (en Bravo, 1985: 270). Frente a esa ortodoxia ramplona, autores como Kafka y Benet apuntaron con su estética literaria a lo irresoluble de una realidad cuyo verdadero conocimiento se nos escapa.

LA CONTINUIDAD DEL KAFKA EXPERIMENTAL

La tendencia renovadora de la literatura española se prolongó a lo largo de toda la década del sesenta y buena parte de la del setenta. Aquellos años fueron, en palabras de José Luis Calvo, «pródigos en réplicas kafkianas a beneficio de experimento narrativo» (2005a: 96). Y lo fueron gracias tanto a la aparición de nuevas voces como a los territorios inexplorados que se lanzaron a transitar algunos narradores de más edad. A las ya mencionadas obras con algún eco kafkiano aparecidas en el primer lustro de los sesenta, sucedieron otras muchas en los años siguientes, que apuntamos brevemente para completar el panorama ofrecido y mostrar cómo la generalización, a partir del

ecuador del decenio, de la asimilación creativa de Kafka en España justifica el límite cronológico escogido para poner punto final a la presente investigación.

Se han localizado, en primer lugar, ecos kafkianos en varias novelas escritas por jóvenes narradores que iniciaron sus carreras entre los años sesenta y setenta, ubicados en la llamada generación de 1968. Esta promoción renegó, en buena medida, de la tradición española y se abrió a influencias de otras culturas, contexto en el que Kafka ocuparía uno de los lugares de honor, particularmente en narraciones de Pedro Antonio Urbina, J. Leyva, Julián Ríos, Antonio Burgos, José María Guelbenzu, Javier del Amo, Juan José Millás y Juan Cruz. Su fuerte interés por los grandes novelistas internacionales del siglo xx, en contraste con lo que había ocurrido en las etapas previas del franquismo, fue subrayado por Santos Sanz Villanueva:

Ante todo, y sobre todo, el grupo vanguardista del 68 celebra a Joyce [...]. La cosa, sin embargo, venía de atrás y su más clara fuente la tenemos, como para tantos otros aspectos de la innovación, en *Tiempo de silencio*. [...] Resurge con fuerza Faulkner, aunque ya hubiera interesado a unos cuantos autores a lo largo de la postguerra, pues es una de las presencias discretas permanentes de todo este tiempo. Aparece Proust. Y surge con fuerza inaudita, acaso hasta el grado de convertirse en signo de la nueva época, Kafka. (Sanz Villanueva, 2010: 347).

La literatura española debe, pues, entre otras, a la referencia kafkiana —muy diluida durante las décadas anteriores— sus esfuerzos de inmersión en las corrientes generales de la narrativa occidental durante los estertores de la época franquista. Uno de los factores que favorecieron este interés fue la carencia de grandes maestros hispánicos directos que padecía la joven narrativa española:

Ello ha hecho de estos jóvenes unos buceadores inquietos en las aguas de la moderna novelística internacional, incomparablemente más nutritivas y seductoras que las españolas. Kafka, Joyce, Faulkner, el existencialismo, la literatura del absurdo, la novela objetalista francesa, el erotismo, los movimientos juveniles contestatarios, la nueva novela latinoamericana, toda esta problemática abigarrada y confusa puede rastrearse hoy en los más jóvenes novelistas españoles. Y si en algunos una influencia determinada puede apreciarse con mayor claridad, en otros los aires extraños no aparecen aún posados y hay como una rara mezcla de vientos de las más diversas procedencias. (Domingo, 1973b: 156).

José María Guelbenzu —que mostraría cierta impronta kafkiana en 1981 en *El río de la luna* (García Jiménez, 1987: 265-283)— incluyó al autor praguense, junto a otros muchos homenajeados, en su inaugural *El mercurio* (1968), señalándolo así entre las

lecturas de su grupo generacional. El año 1972 dio lugar a varias novelas de inspiración más o menos kafkiana, en el contexto experimental que proliferaba por aquel entonces. Se trata de *Gorrión solitario en el tejado*, de Pedro Antonio de Urbina, *Leitmotiv* y *La circuncisión del señor solo*, de J. Leyva, *La espiral*, de Javier del Amo y *Crónica de la nada hecha pedazos*, de Juan Cruz.¹⁹² Las tres últimas muestran la fusión de las resonancias kafkianas con un estilo emparentado con el surrealismo y el psicoanálisis, en la línea de una de las vetas interpretativas de Kafka explotadas desde la crítica internacional, cultivada en España por el propio Javier del Amo.¹⁹³ De entre todas estas obras, destaca, por ofrecer una atmósfera más propiamente kafkiana, *Leitmotiv*, de J. Leyva, considerada por Fernando Valls (1993: 54) como una de las mejores actualizaciones españolas de la herencia de Kafka.

Pero la nueva sensibilidad, caracterizada por un alejamiento del realismo convencional desde distintas perspectivas, no era privativa de los narradores más jóvenes. También se apreciaba en autores de mayor edad, nacidos antes de la guerra. Entre ellos, los ya mencionados, por sus acercamientos a Kafka previos al segundo lustro de los sesenta, Isaac de Vega, Manuel Derqui, Antonio Fernández Molina, Carlos Rojas, Antonio Martínez Menchén, Enrique Cerdán Tato y Gonzalo Suárez. A ellos cabe añadir a Manuel García-Viñó, Javier Smith, Gonzalo Fortea, Javier Tomeo, Antonio Beneyto y Ramón Hernández. Junto a ellos se sitúa el enlace con la generación más joven, Juan Benet, sin olvidar al personalísimo Fernando Arrabal. Mención aparte merece, por lo explícito del título, el *Homenaje a F. K.* (1975) del traductor Miguel Sáenz (*vid.* García Jiménez, 1987: 221-231).

De este grupo cabe destacar, en primer lugar, a Javier Tomeo, «el kafkiano más contumaz» según José Luis Calvo (2005a: 96). Pese a su reiterada insistencia en no haber conocido a Kafka al inicio de su carrera narrativa, lo cierto es que la lectura comparada de las ficciones de ambos autores resulta altamente productiva. El escritor aragonés supo crear un universo propio, fuertemente marcado por el absurdo, que apunta a la

¹⁹² Todas ellas han sido analizadas por Salvador García Jiménez (1987).

¹⁹³ En *Literatura y neurosis* (1974) y, en menor medida, en *Literatura y psicología* (1976). Del Amo comentaba en una entrevista concedida a María-Elena Bravo: «*El castillo* me parece una obra trascendente; la releo todos los veranos, el autor se despersonaliza y se hace cotidiano y real; Kafka es absurdo pero creíble» (en Bravo, 1985: 213).

soledad intrínseca del individuo, a su aislamiento y a su incomunicación. Con una larga y fiel trayectoria, Tomeo vuelve sobre ciertos motivos recurrentes —la soltería, las deformidades físicas, la gestualidad o el mundo animal—, los cuales, si bien son ciertamente comunes a Kafka, resultan demasiado amplios para justificar una filiación. Pero, junto a ellos, descubrimos en la mayoría de las primeras novelas de Tomeo un aparente y curioso diálogo con las narraciones kafkianas. Así ocurre en *El cazador* (1967) —donde «se sitúa claramente Tomeo en la línea de una síntesis entre el expresionismo kafkiano y el hiperracionalismo irónico de la escuela del absurdo» (Soldevila, 1980: 376)—, así como en *Ceguera al azul* (1969) —reeditada al cabo de los años bajo el título *Preparativos de viaje* (1986)—, *El unicornio* (1971), *Los enemigos* (1974) y *El castillo de la carta cifrada* (1979).¹⁹⁴ Estas novelas enlazan esencialmente con la línea existencialista de la recepción de Kafka, que asume sus argumentos como parábolas del destino humano.

Además de *El cazador* y *Ceguera al azul*, los últimos años de la década del sesenta vieron surgir otras aportaciones narrativas con rastros kafkianos, como *La granja del solitario* (Plaza & Janés, 1969), de Manuel García-Viñó, y *Las tapias* (Seix Barral, 1968), de Antonio Martínez Menchén, autor de las ya mencionadas *Cinco variaciones* (1963). Creaciones posteriores de este último con algún rastro kafkiano son el volumen de relatos *Inquisidores* (1977), con varias menciones a Kafka en el relato «¿Quién sabe...?», y la novela *La caja china* (1985), «la más kafkiana» hasta entonces, según su autor (García Jiménez, 1987: 115). En cuanto a *Las tapias*, el libro está estructurado —al igual que *Cinco variaciones*— como un conjunto de propuestas aproximativas a un mismo tema, en este caso, el de la locura. A juicio de Sanz Villanueva, Martínez Menchén «fecunda casi todas las piezas con elementos oníricos o visionarios, de un vago aire kafkiano, persistente influencia esta en todo el conjunto» (2010: 355). Un análisis comparado más detenido acometieron José Ortega (1973) y Salvador García Jiménez (1987: 107-116). Sin embargo, Soldevila Durante matizó este parentesco:

Se ha mencionado a Kafka para comparar el ambiente creado en la obra de Martínez Menchén, y en particular el Kafka de *El castillo*. La mención nos parece traída más por la

¹⁹⁴ A esta última limitó su análisis García Jiménez (1987: 253-263). Para una visión comparada más amplia entre la literatura de Tomeo y la de Kafka remito a mis trabajos previos sobre el tema (Martínez Salazar, 2013: 206-210; 2016: 16).

presencia del mismo Kafka en las evocaciones de algún personaje que por la identidad ambiental. La obra de Martínez Menchén no cae, en ningún momento, en el sombrío, insalvable pesimismo que caracteriza la del escritor checo. (Soldevila, 1980: 351).

Por su parte, *La granja del solitario* (1969), de Manuel García-Viñó, se enmarca en la línea del realismo simbólico o metafísico. José Domingo descubría en ella «un clima de realismo mágico a lo Kafka, donde un protagonista femenino corre hacia un misterio en el que hace radicar su esperanza» (1973b: 159). Y Salvador García Jiménez encuentra en la novela un «kafkianismo atenuado, ingenuo y hasta mediterráneo» (1987: 97). El mismo investigador incluyó en su monografía *Franz Kafka y la literatura española*, por sus deudas kafkianas, una serie de obras del primer lustro de los años setenta: *Las dimensiones del cuerpo humano* (1972) y *Maldito funcionario* (1974), del escritor donostiarra José María Mendiola, *El contrabandista de pájaros* (1973), de Antonio Burgos, y *Escuela de mandarines*, de Miguel Espinosa (1974), publicada el mismo año que la póstuma *Meterra*, de Manuel Derqui.

En cuanto a la narrativa breve, en *Malas noticias* (1971), de Javier Smith, encontró José Domingo una influencia de Kafka «evidente en algunas páginas» (1973b: 153). El libro presenta un conjunto de relatos guiados por el magisterio principal de Kafka, especialmente el explícito «Homenaje a Franz Kafka» (García Jiménez, 1987: 322-324). También se han considerado kafkianos ciertos relatos de autores como Antonio Beneyto y Gonzalo Fortea (*vid.* García Jiménez, 1987).

Ni siquiera los narradores de la primera posguerra se privaron, en esta época experimental, de lanzar títulos de claro aire vanguardista. Si resulta difícil encontrar ninguna huella kafkiana en el Cela de *Oficio de tinieblas 5* (*cf.* Fernández Huéscar, 1990: 480-484), parece, en cambio, evidente la revisión de Kafka que constituye *Parábola del naufrago* (1969) de Miguel Delibes, probablemente redactada a principios de la década del sesenta y puesta al día años después (Calvo Carilla, 2005a: 92), por lo que me detendré brevemente en ella. Delibes había leído a Kafka ya en torno a 1946 o 1947: «Me impresionó su lectura. Me identifiqué con él. Yo también experimentaba por entonces una cierta sensación de acoso que no me ha abandonado. Calificaría su obra de opresora. Nunca he oído una opinión negativa sobre este autor» (en Fernández Huéscar, 1990: 534). Dos décadas después de su descubrimiento de Kafka, en *Parábola del naufrago*, novela insólita en su trayectoria por coquetear con el experimentalismo,

Delibes combinaba el motivo de las animalizaciones degradantes de seres humanos (Genaro San Martín se convierte en perro; Jacinto San José, en oveja) con la descripción de una organización burocrática opresiva y alienante cuyo máximo poder se halla oculto (la compañía Don Abdón, S. L.), en una suerte de síntesis de *La transformación* con *El proceso* y *El castillo*.

Las metamorfosis constituyen aquí el castigo infligido por el sistema represor a individuos potencialmente críticos, con lo cual suponen el desenlace de la trama y tienen causas y culpables conocidos, a diferencia de las aparentemente inmotivadas transformaciones kafkianas, que desatan el conflicto narrativo. Así lo explicó Ignacio Soldevila:

Se han señalado los ilustres precedentes de rigor a la fábula, y en particular el kafkiano. Pero la parábola de Delibes termina justo allí donde empieza la de Kafka. Las metamorfosis de Genaro y de Jacinto son punto final y consecuencia lógica de sus actitudes y personalidades rebeldes a la sumisión total y beata que de ellos exige el sistema totalitario-maternalista. Frente al inquietante cuestionamiento de *La metamorfosis*, las historias de estos personajes son de una consecuencia lógica aplastante [...]. (Soldevila, 1980: 129-130).

Por ello —entre otros motivos— el extrañamiento kafkiano adopta en *Parábola del naufrago* un tono distinto. Delibes pretendió parodiar los nuevos modos de novelar, según advertía la solapa del libro. Con todo, a juicio de Sanz Villanueva «ha resultado una novela en que, manejando unos recursos estilísticos recientes para conseguir un fin paródico, se analiza con bastante fortuna la alienación del hombre moderno en la sociedad de la era de la tecnología» (1972: 129-130).

El término *Parábola* empleado en el título evidencia la asunción de la consideración alegórica de Kafka. Toda la obra «adquiere un carácter metafórico, simbólico, no de gran profundidad ni oscuridad, porque siempre encontramos fácilmente el segundo término de la comparación» (Sanz Villanueva, 1972: 129), en contraste con el ambiguo simbolismo kafkiano. A través de esta parábola, el autor construye, según sus propias palabras, «una narración contra el absolutismo desenfrenado, contra el poder omnímodo en cualquier forma que se manifestase» (Delibes, 2008: 213). Se coloca así en la línea de las lecturas políticas de Kafka, cuya obra se ha interpretado como la máxima expresión de la crítica contra el autoritarismo. Significativamente, fue una reciente experiencia de Delibes en la tierra de Kafka —que

plasmó en su libro *La primavera de Praga* (1968)—, junto a la posterior represión soviética, el estímulo que le llevó a comparar las situaciones checoslovaca y española y a mostrarse contrario a cualquier especie de tiranía en su novela (Delibes, 2008: 1114-1115). La recepción productiva de la interpretación política de Kafka, hasta entonces escasa y cultivada desde el sector teatral más que desde la creación narrativa, tuvo su continuidad, en los años siguientes, en novelas como *El contrabandista de pájaros* (1973), de Antonio Burgos.

Por otra parte, Delibes identifica su *Parábola del naufrago* con una «pesadilla onírica» (2008: 213), lo cual se corresponde con otra vía muy transitada por la crítica dedicada a Kafka, que entiende sus narraciones como sueños angustiosos. También se pueden rastrear en la novela resonancias más puntuales de textos kafkianos, como la muerte de Genaro Martín, literalmente, *como un perro*, expresión empleada por Josef K. en el momento de ser asesinado.¹⁹⁵ Y si los personajes de Kafka asumen con extraña normalidad las insólitas situaciones en las que se ven envueltos, la ausencia de sorpresa de Jacinto ante su propia transformación indica, además, la consumación de su conversión en un cordero, es decir, en un ser sumamente dócil, siguiendo —como en el caso del perro— la técnica kafkiana de narrar literalmente una expresión hecha.¹⁹⁶

Franz Kafka fue, por tanto, «una de las influencias básicas de la narrativa castellana de la etapa innovadora» (Sanz Villanueva, 2010: 351). Mientras el franquismo enfrentaba su inevitable consunción, Kafka asistía a la renovación literaria española, en convivencia con otros grandes clásicos internacionales del siglo xx (Joyce, Faulkner, Proust), que pudieron, por fin, ser ampliamente asimilados, gracias, en parte, al estímulo del *boom* hispanoamericano y del *nouveau roman* francés. Narraciones como *La metamorfosis*, *El proceso* o *El castillo* inspiraron, mayoritariamente, obras de corte antirrealista o alineadas, en todo caso, con un realismo de carácter simbólico o parabólico. Y dejaron su impronta en distintas promociones generacionales, tanto en escritores noveles como en figuras de larga trayectoria, en firmas desconocidas y en autores consagrados.

¹⁹⁵ «—¡Como un perro! —dijo; y era como si la vergüenza debiera sobrevivirle» (Kafka, 1957: 214).

¹⁹⁶ Otros análisis comparados de *Parábola del naufrago* con la obra kafkiana pueden consultarse en García Jiménez (1987: 117-128) y Calvo (2005a: 90-93), quien encuentra en la novela de Delibes, junto a huellas de *La metamorfosis* y *El proceso*, ecos de otros textos de Kafka, así como de Beckett.

3. 3. DOS MODELOS DE RECEPCIÓN PRODUCTIVA DE KAFKA EN ESPAÑA

Vertientes y evolución de la recepción productiva de Kafka

Supone todo un reto metodológico tratar de poner en orden cuatro décadas de literatura española para desentrañar el lugar que ocupa Kafka en ellas. La propuesta ofrecida no aspira a ser una catalogación rígida en compartimentos estancos de obras y autores, sino el modo más adecuado que he encontrado, entre otros posibles, de presentar el material recopilado. La producción literaria, como toda creación humana, no admite sin simplificaciones ni pérdidas los intentos clasificatorios. Por ello, mi presentación se propone compartir con su objeto de investigación su carácter fluido y flexible.

Kafka crea a sus precursores, como advirtió Borges, pero también a sus sucesores. Nada puede leerse de la misma manera después de haber atravesado los mundos que imaginó, con el consiguiente peligro al acometer una crítica que pretenda rastrear parentescos literarios. La labor se torna más compleja, si cabe, al tratarse de un escritor asumido como propio por numerosos creadores y por diversas corrientes en su conjunto, como el surrealismo, el existencialismo o la literatura del absurdo, por lo que puede aparecer en la cultura española con un alto grado de mediación.

A pesar de estas dificultades, transitar terrenos tan movedizos permite extraer ciertas conclusiones. A lo largo del presente capítulo se ha podido confirmar la intuición de que la forma de incorporar al antecedente dentro de la propia creación sitúa a cada autor en alguna (o algunas) de las múltiples vías de acercamiento a la literatura kafkiana que han proliferado a lo largo de la historia de su recepción crítica internacional, opciones de lectura que se adoptaron asimismo desde los países hispanohablantes.

De la amplia encuesta que Eva Fernández (1990) realizó entre escritores e intelectuales españoles para su tesis doctoral, pueden deducirse —de manera más o menos combinada— distintas concepciones de la obra kafkiana. Predominaban las interpretaciones simbólico-alegóricas, tanto en la línea metafísica y existencial como en la vertiente sociológica. También se daban aproximaciones psicológicas o biográficas. Y no faltaban quienes destacaban la ambigüedad del mensaje de Kafka ni quienes subrayaban ciertos aspectos estilísticos y estéticos de sus textos.

Para articular esta diversidad y comprobar su plasmación creativa dentro de la literatura española, partimos de la diferenciación de dos grandes corrientes, según su visión de la obra kafkiana: una que prioriza su condición artística y otra que la considera, ante todo, portadora de un mensaje extraliterario. Ambos enfoques están presentes tanto en su recepción universal —incluida la hispanoamericana— como en su recepción crítica dentro de España y en el exilio, según se ha ido desgranando previamente a lo largo de esta investigación.

La recepción productiva de la primera vertiente, que podemos denominar literaria o formalista, se manifiesta, ante todo, en la apropiación experimental de Kafka, continuadora de su concepción vanguardista; pero también en la atención a su tratamiento de lo fantástico y en la asunción de las teorías borgianas alusivas a nociones estructurales como el infinito, el laberinto y la postergación. Por su parte, la focalización en la explicación extraliteraria de los textos se centra, o bien en el supuesto mensaje transmitido por Kafka —con un sentido simbólico o alegórico de carácter metafísico-religioso, existencial o político-social—, o bien en la interpretación de su obra como expresión de la psicología y la biografía del autor. Estas tendencias no son excluyentes, sino que a menudo coexisten dentro de la producción de un determinado escritor e incluso en el seno de la misma obra. Así sucede, habitualmente, en el uso formalmente innovador del absurdo de origen kafkiano, que suele traer aparejada una cosmovisión existencialista o una intención de denuncia político-social.

El Kafka formalmente innovador y el Kafka significativo vertebran, pues, su recepción en la literatura española. El primero se impuso en la etapa previa a la Guerra Civil, sin apenas repercusión literaria. Se trataba, ante todo, de la imagen de un Kafka surrealista. Ya en la posguerra, esta vertiente tuvo una línea de continuidad minoritaria

en la perspectiva cultivada por los prosistas relacionados con el postismo, «francotiradores aislados» (Calvo Carilla, 2005a: 100) que —sin ser ajenos a la inquietud existencial— adoptaron a Kafka como estímulo experimental. Esta veta —emparentada con la asunción fantástica de Kafka— sería posteriormente explotada por un mayor número de narradores al calor del experimentalismo narrativo que —tras una serie de tentativas previas— tomó auténtica carta de naturaleza en los años sesenta y setenta, una vez generalizado el acceso a la literatura internacional.

Hasta ese momento, la asimilación de Kafka había venido fundamentalmente mediatizada por su concepción como transmisor de mensajes trascendentes a la propia obra. No sorprende que durante la posguerra española predominase, de acuerdo con el espíritu de la época, la consideración de un Kafka metafísico-religioso y existencial. Se adaptaron a la propia realidad las interpretaciones iniciadas, respectivamente, por Max Brod (que concebía la obra de Kafka como una suerte de diálogo con la divinidad) y por el existencialismo francés (que descubre en Kafka la expresión de las angustias vitales del ser humano).

También del lado extraliterario se sitúa la lectura desde parámetros de crítica sociopolítica. El enfoque social fue explorado por algunos escritores del medio siglo, desde una estética no exclusivamente realista, sino también absurda. El absurdo kafkiano empleado como denuncia de estructuras que coartan las libertades y alienan al individuo fue cultivado asimismo por dramaturgos como Arrabal y Muñiz. Pero, para encontrar dentro de España aproximaciones narrativas a Kafka en clave más claramente política, habría que esperar a un contexto histórico de mayores libertades, en el camino hacia la Transición. También la lectura creativa psicológico-biográfica se manifestaría propiamente con posterioridad en la literatura española.

En definitiva, hemos podido establecer las líneas maestras de la recepción productiva de Kafka en España, en el periodo comprendido desde sus inicios hasta su canonización. Y ello, pese a la vastedad del objeto de estudio, que ha impedido analizar con todo detenimiento los autores aludidos. Con el objetivo de mitigar esta dificultad ineludible, se han escogido dos escritores españoles para acometer sendos estudios comparados con Kafka en profundidad y en toda su extensión. Se revisará su obra completa, literaria y ensayística, sin desatender sus contextos vitales y socioculturales.

Ambos servirán como modelos de distintos modos de aprehensión creativa de lo kafkiano, en diálogo con su recepción reflexiva y crítica.

Puede sorprender la elección de Francisco Ayala y Carmen Martín Gaité para esta finalidad, pues su obra no se calificaría, a priori, de *kafkiana*. Sin embargo, resulta evidente —y en ello han reparado varios críticos (*vid.* Goth, 1956: 255; Dietz, 1990: 155)— que el análisis de la imitación de Kafka por sus epígonos apenas presenta un interés secundario, frente a la atención que merece su asimilación por parte de autores más independientes y significativos, a los que Harold Bloom calificaría de *fuertes*. Francisco Ayala nos permitirá volver sobre nuestros pasos para recorrer nuevamente, de su mano, los itinerarios de Kafka en España y también en el exilio hispanoamericano. Y Carmen Martín Gaité servirá, en su condición de escritora adscrita al llamado grupo del medio siglo, como muestra de la adopción de Kafka tanto por los autores vinculados al realismo social como por una mujer, cuando —como veremos— en la época se asociaban los rasgos literarios femeninos a una estética muy alejada de lo kafkiano.

Tanto Ayala como Martín Gaité hicieron suyos los aspectos de la literatura de Kafka que más les interesaron, de acuerdo con sus propios intereses y propósitos creativos. No permanecieron apegados al modelo de un modo epigonal, sino que lo integraron dentro de sus personales universos literarios. Cada uno de ellos ilustra una concepción particular de lo kafkiano —no necesariamente unívoca ni permanente—, manifestada tanto en su creación literaria como en su producción ensayística. Los capítulos que siguen constituyen, asimismo, una muestra de lo que considero análisis literarios comparados en profundidad.

Del poder y la nada: Francisco Ayala y Franz Kafka

FRANCISCO AYALA, LECTOR

Francisco Ayala (Granada, 1906-Madrid, 2009) era muy consciente de la importancia de las lecturas de un escritor en la producción de su propia obra. En el breve texto «Y va de cuento»¹⁹⁷ afirma rotundamente: «la literatura se nutre, y siempre se ha nutrido, de sí misma» (Ayala, 2012: 1327). En otra ocasión, declaró:

Las influencias en un sentido amplio y general, suelen resultar siempre discutibles y dudosas; y no son en verdad cosa mala, sino una relación fecunda y hasta indispensable, porque el autor que se proponga crear en la ignorancia de la literatura existente correrá el riesgo muy cierto de descubrir mediterráneos. (En Hiriart, 1982: 102).

Y es la que originalidad no consiste en el tema, sino en «la visión del mundo transmitida al tratar ese tema con una sensibilidad personal» (Ayala en Hiriart, 1982: 102). Según explicó en su ensayo «Experiencia viva y creación poética», la creación del artista se produce dentro del sistema y de las tradiciones de su arte:

Sería absurdo eliminar de las experiencias personales del artista, alimento subjetivo de su obra, lo que para él es tan importante: la experiencia artística, las vivencias personales vinculadas a las obras de arte que se encuentran, con él, en el mundo, que forman parte de su realidad, y dentro de cuyo orden va él a rendir su trabajo de artista. Los clásicos que Cervantes estudió en la escuela, los italianos que aprendió, la *Araucana* que leyó acaso de joven, el aplaudido teatro de Lope de Vega y el recordado de Lope de Rueda, las obras de Fray Antonio de Guevara [...], todo eso formaba parte de su mundo, como forman parte del nuestro hoy, junto a aquellos mismos clásicos, mucho peor sabidos, junto al propio Cervantes, que ha pasado a serlo, y a Quevedo, y Gracián, y Larra, y Unamuno, y Ortega, André Gide, Pirandello, la novela policial, las zarzuelas, los dramas de la radio. Todo eso, y, además, los frutos de las otras artes no literarias, entra también en la experiencia del escritor indistintamente para, luego, organizarse en el plano subjetivo de su personalidad. (Ayala, 1960: 96-97).

¹⁹⁷ Texto publicado por primera vez en *El País* en 1991, recogido posteriormente en *De mis pasos en la tierra* y situado finalmente al frente de «*La niña de oro*» y otros relatos a modo de prólogo (Richmond, 2012: 1520).

Ayala no cita a Kafka entre los ejemplos contemporáneos que aduce, pero menciona a Ortega, promotor por medio de la *Revista de Occidente* de la entrada de Kafka en España; a André Gide, autor junto con Jean-Louis Barrault de la primera versión dramatizada de *El proceso* (*Le Procès*, 1947) y firmante de un temprano manifiesto en favor de la publicación de las obras completas de Kafka en 1931 (David y Morel, 1984: 131), y a Pirandello, cuyo universo literario también se ha puesto en relación con el de Kafka.

En el «Proemio» a su libro de relatos *La cabeza del cordero*, Ayala recordaba que su primera novela de juventud, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, había sido el «fruto de lecturas voraces y diversas» (1978: 177-78). Años después reflexionaría al respecto:

Quizá la diversidad de mis lecturas me libró de acusar inicialmente unas influencias demasiado marcadas, unos antecedentes demasiado identificables. Para entonces esas lecturas mías terminaban en la generación novecentista, más adelante no habían llegado. De ahí hacia atrás abarcaban mucho y muy variado de la gran tradición literaria española y universal. Es probable que fuera el modo peculiar en que yo leo lo que me preservara de caer en ninguna imitación directa. Soy lector ingenuo. (Ayala, 1991b: 93).

Efectivamente, Ayala no imita, sino que crea su propio mundo literario insertándolo dentro de la tradición. Como ocurría con Borges, admirado amigo de cuyas lecturas de Kafka bebe Ayala, el granadino sumerge la literatura ajena dentro de su propio universo narrativo y la incluye en sus preocupaciones sin necesidad de enfangarse en los burdos lodos de la imitación. Y dentro de esa ancha corriente procedente de la tradición y de la cultura contemporánea, se escucha por momentos el eco de Kafka.

En las próximas páginas tendremos ocasión de repasar cómo la trayectoria vital de Francisco Ayala lo situó en distintos lugares y momentos decisivos de la recepción y difusión hispánica de Kafka, ya que participaba del centro de la vida cultural allá por donde iba. Veremos asimismo cuál era la posición de Ayala con respecto a Kafka, explícita en contadas ocasiones e implícita dentro de su obra. Él mismo era consciente de la importancia de este tipo de asertos: «Según suele ocurrir con las opiniones que un autor vierte a propósito de la obra de otro, acertadas o no, explican antes la suya que la ajena» (1960: 200). Por último, revisaremos la obra narrativa de Francisco Ayala a la luz de la de Franz Kafka, apreciando sus similitudes y diferencias, y destacando los relatos y

pasajes en los que puede entreverse una recepción productiva más clara. Pero la sensibilidad de Ayala, como la de Kafka, no deja por ello de crear esa visión del mundo personal que caracteriza al auténtico artista.

AYALA EN EL CONTEXTO DE LA RECEPCIÓN Y DIFUSIÓN DE LA NARRATIVA KAFKIANA

Al analizar la trayectoria de Francisco Ayala paralelamente a la recepción hispánica de Kafka, llama la atención su presencia como testigo privilegiado de los hitos fundamentales de dicha recepción. Estuvo presente en los primeros momentos de la difusión de Kafka en español, tanto en sus años madrileños como en los de su exilio bonaerense, y durante su estancia de ampliación de estudios en Berlín (1929-1930) acaso entrara en contacto directo con la obra original editada en Alemania. En los inicios de su carrera literaria colaboró con la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, publicaciones que dieron por primera vez noticia de Kafka en español. Ya en Buenos Aires, convivió con los círculos que popularizaron a Kafka en el ámbito hispanohablante —participando activamente en sus publicaciones y encuentros—, llegó a reseñar el primer libro sobre Kafka escrito en lengua española —*Kafka o el pájaro y la jaula*, de Carmen Gándara— e incluso se ha llegado a suponer que fue el primer traductor de *El proceso* en castellano (Losada, 1939), y ello pese a que la traducción lleva otra firma: la de Vicente Mendivil. Posteriormente, en los años que pasó en Puerto Rico, también estuvo implicado en publicaciones que se ocuparon de la obra kafkiana. Por tanto, Ayala estuvo, sin duda, al tanto de la existencia de Kafka desde su primera recepción en España y pudo presenciar, e incluso fomentar, su extraordinaria difusión a partir de los años cuarenta. Veamos ahora con más detenimiento ese recorrido.

Los años madrileños

La familia Ayala se trasladó de Granada a Madrid el año 1922. A raíz de la publicación de su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), el joven escritor entró de golpe en la maraña de tertulias literarias madrileñas —entre ellas, la de Azaña (Ayala, 1998a: 157 y ss.)— y fue conociendo a los escritores que por aquel entonces constituían la elite intelectual (Ayala, 1991b: 106). Ortega y Gasset fue para Ayala uno de los contactos inolvidables y fundamentales de aquella época. Según evocaba en *Recuerdos y olvidos* (Ayala, 1991b: 108-109), a la tertulia de Ortega acudían, entre otros, Antonio Marichalar —autor del breve texto «Kafka» para el diario argentino *La Nación* en 1938—,¹⁹⁸ Lorenzo Luzuriaga —pedagogo con quien Ayala editaría en Buenos Aires la revista *Realidad*— y María Zambrano —que dedicaría varios ensayos a Kafka desde el exilio—; también coincidió allí, alguna vez, con Victoria Ocampo.

El joven escritor granadino colaboró con la *Revista de Occidente* y participó en su tertulia por los mismos años en los que la publicación de Ortega y Gasset iba sacando a la luz los primeros textos de Kafka en español, así como la primera reseña española de las novelas kafkianas. Es de destacar la coincidencia en el mismo número, de mayo de 1927, del texto de Ayala «Hora muerta» y el relato de Kafka «Un artista del hambre», y la convivencia en el número siguiente, de junio del mismo año, de la reseña que escribió Ramón María Tenreiro sobre *El proceso* y *El castillo*, y aquella que dedicó Ayala al *Journal des Faux-Monnayeurs* de André Gide.

Ayala fue asimismo colaborador habitual de *La Gaceta Literaria*, fundada por Guillermo de Torre y Ernesto Giménez Caballero, revista que también dio noticia temprana de las novelas de Kafka. Máximo José Kahn, francfortés afincado en España desde 1921, que colaboraba a su vez con la *Revista de Occidente*, era el encargado de la crítica de libros en lengua alemana para *La Gaceta Literaria*, donde firmó una de las primeras reseñas de *El castillo* en lengua española (1927). Ayala trabó amistad con él hasta el punto de que Kahn y su mujer fueron testigos de la boda de Ayala y con ellos coincidiría posteriormente en Valencia (Ayala, 1991b: 167, 217).

¹⁹⁸ *La Nación*, 29 de mayo de 1938, Suplemento I, pp. 2 y 4 (recogido en Marichalar, 2017: 458-459).

Tras *Historia de un amanecer* (1926), su segunda novela, quedó Ayala «en un estado de insatisfacción y desconcierto»:

No sabía qué camino seguir en mis escritos de imaginación. Sentía que la vanguardia, a cuyos movimientos extranjeros y no solo españoles me asomé con ávida curiosidad, era la actitud idónea para dar expresión literaria a la época en que estábamos viviendo. Me apliqué desde luego a probar mi mano en las estilizaciones vanguardistas y ensayando sus técnicas produjo una serie de ficciones breves (Ayala, 1991b: 104).

Si antes había leído en confusión a los clásicos, los románticos, Galdós, el 98 y sus epígonos, a Pérez de Ayala y Gabriel Miró, solo en ese momento entraría en contacto con los grupos llamados de vanguardia y se pondría a tantear esos nuevos caminos por su propia cuenta (Ayala, 1978: 178). Así surgieron los textos que compondrían dos volúmenes publicados en Madrid: *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930).

Ayala en Berlín

Por aquella época realizó el joven Ayala una estancia de ampliación de estudios en Berlín becado por la Universidad, concretamente durante el curso académico 1929-1930, cuando Alemania todavía era un destino habitual para todo intelectual en formación. El propio Ayala comentaba, al recordar aquella experiencia, cómo el contacto con Alemania estaba siendo fundamental para la europeización cultural de España desde Sanz del Río hasta 1936 (Ayala, 1991b: 145-146; 1998a: 17) y dejó escrito lo que significaba para él aquel país:

¿Qué era para mí Alemania?, me pregunto ahora. Era, por supuesto, el centro de la cultura vigente, reverenciada por mis maestros; era el hogar fecundo de tantas obras admirables y respetadas, de tantos sabios filósofos y científicos, los autores de los libros que se traducían en las colecciones patrocinadas, animadas, orientadas o dirigidas por Ortega; el centro de atracción cultural donde todas nuestras miradas convergían. (Ayala, 1991b: 148).

Según evocaba en *Recuerdos y olvidos* (Ayala, 1991b: 154-161), a pesar de que sus intereses académicos se centraban en el ámbito de las ciencias político-sociales, Ayala ingresó en Berlín en el círculo del Departamento de Romanística dirigido por el profesor Ernst Gamillscheg. Se integró en el ambiente estudiantil berlinés sobre todo a través de los grupos de lengua española, pero también se preocupó por aprender alemán. Allí pudo, tal vez, entrar en contacto con la obra de Kafka en su lengua original. El autor praguense había residido en la ciudad algunos meses entre 1923 y 1924, hasta el momento en que su estado de salud le obligó a abandonarla, para acabar falleciendo el mismo año. A continuación fueron apareciendo no solo el volumen de cuentos *Ein Hungerkünstler* (*Un artista del hambre*, 1924), que había dejado corregido, sino las novelas que sacó a la luz Max Brod y que otorgarían a su amigo la fama universal: *Der Proceß* (*El proceso*, 1925), *Das Schloß* (*El castillo*, 1926) y *Amerika* (*América*, 1927). La editorial berlinesa Die Schmiede publicó tanto *Un artista del hambre* como *El proceso*, mientras que de las otras dos novelas se encargó el anterior editor de Kafka, Kurt Wolff, cuya casa se había trasladado en 1919 de Leipzig a Múnich.

En la Alemania de finales de los años 20, la lectura de las novelas póstumas de Kafka era una de las experiencias más estimulantes de la joven generación, según testimonio del politólogo Dolf Sternberg, a pesar de lo que pudiera parecer por lo reducido de las tiradas (en Binder, 1979b: 619). Berlín contaba con unas condiciones especialmente propicias para una buena acogida póstuma de Kafka. Tanto las obras publicadas durante su vida, como aquellas que vieron la luz después de su muerte, permitieron que escritores prestigiosos conociesen su literatura. Los estudiantes de interpretación recitaban en la *Steinplatz* —Plaza de Piedra situada frente al edificio principal de la Escuela Superior de Artes— textos como «Un artista del hambre», «Tema de reflexión para jinetes que montan caballos propios», «Deseo de convertirse en indio» y «En la galería» (W. Koeppen en Binder, 1979b: 617). De este modo pudo Kafka ser transmitido a la generación siguiente.

El otoño en que Ayala llegó a Berlín, algunas publicaciones periódicas seguían dedicando artículos a Kafka, como puede consultarse en las reacciones a su obra recopiladas por Born (1983). Entre ellos, se produjo una polémica —lanzada por Ehm Welk el 27 de septiembre, que continuó cuando ya Ayala se encontraba allí— en torno

a la actitud de Brod al publicar la obra de Kafka contra su voluntad, asunto que interesaría a Ayala, como veremos, años después.

A pesar de este ambiente favorable, nada permite demostrar que Ayala leyese a Kafka ni literatura secundaria sobre él durante su estancia berlinesa. En todo caso, gracias a su paso por Berlín pudo hacerse con un idioma que después tradujo al español y que posibilitó que, al menos en una ocasión posterior, ya en Buenos Aires, se aproximase al original alemán de una de las novelas de Kafka para valorar una traducción realizada por D. J. Vogelmann. Pero antes de que llegase ese momento, aún había de pasar Ayala algunos años más en Madrid.

Regreso a Madrid

De vuelta en España, Ayala traduce libros para conseguir algo de dinero, como haría también en el exilio, labor que le permitió asentar y profundizar el conocimiento que había adquirido de la lengua alemana (Ayala, 1991b: 164). En 1936 emprende una gira de conferencias por América del Sur, que se prolongó varios meses, durante la cual conoce a Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea, cuya amistad mantendría a lo largo de las décadas, junto a la de Victoria Ocampo y otros muchos otros intelectuales argentinos (Ayala, 1991b: 301; García Montero, 2006: 107). Allí le sorprende la noticia del levantamiento en España y, una vez revelada la gravedad de la situación, decide regresar.

En 1937 viaja a Praga en misión diplomática y allí permanece cerca de un año (Ayala, 1991b: 228 y ss.; García Montero, 2006: 112-117). A la capital checoslovaca no volvería hasta 1968. Pasadas tres décadas, le llaman la atención el deterioro del país y el optimismo de la inminente —y frustrada— primavera de Praga. Los aspectos burocráticos que importunaron al granadino ponen de manifiesto por qué las obras de Kafka eran poco gratas para el aparato comunista:

Ya desde la frontera misma empezamos a experimentar las molestias y abusos del régimen comunista. [...] había tenido el pregusto de los trámites, bastante laboriosos,

engorrosos y costosos, para obtener permiso de entrada al país, de modo que no me sorprendieron los interminables controles de policía y aduana, ni las injustificadas exacciones a que nos vimos sometidos. (Ayala, 1991b: 515).

De nuevo en España y una vez derrotada la República, Francisco Ayala emprendió, como tantos otros, el camino del exilio en 1939, para terminar afincado en Buenos Aires unos meses después (García Montero, 2006: 118-123).

El exilio bonaerense

Durante su etapa argentina (1939-1950) participó Ayala en una activa vida cultural muy atenta a las tendencias literarias internacionalmente en boga, incluida la narrativa de Kafka. Él mismo describió aquel ambiente intelectual como «refinado y estimulante en grado sumo. Había no solo curiosidad, sino verdadera avidez por cuanto se relacionara con las artes y las letras» (1991b: 356). En Buenos Aires se fue reuniendo un grupo bastante numeroso de españoles formado fundamentalmente, según el propio Ayala, por miembros de las profesiones liberales, entre ellos catedráticos, artistas y escritores, «gentes de la clase media y alta, con fuerte proporción de intelectuales de todas las pintas y pelajes» (1991b: 266-267). Allí cultivó su amistad con los gallegos Rafael Dieste —autor de algún cuento que se ha considerado kafkiano (Fernández, 1990: 470-472)—, Luis Seoane —ilustrador de obras de Kafka¹⁹⁹, a quien retrató en la década de los sesenta— y Lorenzo Varela —que dirigió el *Correo Literario* junto con Seoane y Arturo Cuadrado— (Ayala, 1991b: 261). También arrancó en Buenos Aires su relación con Alonso Zamora Vicente (Ayala, 1991b: 351), quien llegó en 1948 para dirigir el Instituto de Filología Española de la Universidad y escribiría algún relato de rasgos kafkianos.

Pero Francisco Ayala no solo se relacionaba con sus compatriotas emigrados. Desde poco después de su llegada a Buenos Aires fue colaborador de *Sur*, la revista de Victoria Ocampo, y del suplemento literario de *La Nación*, dirigido por Eduardo Mallea,

¹⁹⁹ Lo fue de la cubierta y sobrecubiertas de las primeras ediciones de *El proceso*, publicadas por la editorial Losada a partir de 1939, y del libro *Una confusión cotidiana* (Buenos Aires, Esquema XX, 1968).

publicaciones ambas en las que aparecieron algunos artículos sobre Kafka. En relación con el importante grupo intelectual vinculado a la revista *Sur*, comentaba Ayala:

A Victoria Ocampo la había conocido de antes, en Madrid, pasajeramente. El grupo de la revista *Sur* tenía ciertos puntos de concordancia con mis propios criterios; pero yo no he estado incorporado a ese grupo, ni a ningún otro, nunca. Teníamos puntos de contacto, y discordábamos en otros. En cuanto a Borges, es un escritor al que siempre he admirado mucho, y un amigo al que quiero de veras. Lo considero como uno de nuestros grandes escritores de todos los tiempos. Su estilo marca una huella, no solo en Argentina y en América, sino en todo el campo de nuestro idioma; y esa es la señal inconfundible de la grandeza literaria. (Ayala, 1972: 87).

El granadino frecuentaba las reuniones en las casas de Victoria Ocampo y del matrimonio formado por Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (Ayala, 1991b: 322-323). De su paso anterior por Buenos Aires conocía a Borges y a Mallea, a quienes consideraría dos de sus mejores amigos argentinos (en Hiriart, 1982: 27). Durante los años anteriores habían publicado ambos sus primeros escritos sobre Kafka, apuntando desde sus inicios dos modos divergentes de entender la obra kafkiana, que habrían de marcar su recepción crítica en lengua española: formalista en el caso de Borges, espiritual por parte de Mallea.²⁰⁰ Ayala entró en contacto directo, además, con otras figuras que se ocuparon de Kafka de un modo u otro: Carmen Gándara (autora de *Kafka o El pájaro y la jaula*), Ezequiel Martínez Estrada (que dedicó diversos ensayos al autor praguense), David Vogelmann (primer traductor de algunas de sus obras) o Héctor Álvarez Murena, quien traduciría en los años sesenta para la colección Estudios Alemanes de la editorial Sur tanto un texto sobre Franz Kafka de Walter Benjamin, que incluyó en sus *Ensayos escogidos* (1967), como la *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka* de Martin Walser (1969), en esta ocasión al alimón con Vogelmann. Sobre Murena, a quien Ayala conoció cuando llevaba ya algunos años en Argentina (Hiriart, 1982: 27), escribió: «Murena ha sido para mí uno de los muy contados seres a quienes considero amigos de veras: nuestra relación era de una confianza total y plena» (1991b: 321). Murena y Ayala publicaron en colaboración *La evasión de los intelectuales* (México, Centro de Estudios y Documentaciones Sociales, 1963), volumen que recogía un ensayo de cada uno de ellos.

²⁰⁰ Véanse, a este respecto, los trabajos de Podlubne (2005) y Julieta Yelin (2010, 2011a).

De Buenos Aires partieron las versiones más difundidas de Kafka en lengua española durante varias décadas. La editorial Losada publica en 1938 *La metamorfosis* (la del prólogo y la traducción atribuida a Borges) y en 1939, *El proceso*, cuya traducción venía firmada por Vicente Mendivil. Este nombre se ha considerado posible pseudónimo de Francisco Ayala, según hipótesis que ha sido recogida por algunos críticos (Matamoro, 1983: 80; García Jiménez, 1987: 304, 341; Fernández, 1990: 115-16; Acosta, 1998: 103) desde que fuera apuntada como una posibilidad —sin dar mayores explicaciones ni profundizar en el tema— por el argentino Oscar Caeiro (1979: 706).²⁰¹ Ciertamente es que Ayala tradujo textos del alemán desde antes de la guerra en España y, posteriormente, en Buenos Aires en los años treinta y cuarenta, fundamentalmente para la editorial Losada, pero la atribución no resulta del todo verosímil, por diversos motivos:

- — No hay pruebas que demuestren que tras el nombre de Vicente Mendivil se escondiese Francisco Ayala.
- — Ayala no aporta ningún dato al respecto.
- — Tanto Vicente Mendivil como Ayala firman a su vez otras traducciones.
- — Ayala manifestó abiertamente no haber utilizado jamás un pseudónimo.

Los autores que han señalado a Ayala como posible traductor de la novela de Kafka no proporcionan ningún argumento que avale dicha teoría. Por otra parte, hasta donde tengo noticia, Ayala jamás reconoció esa traducción como propia. Es cierto que, por aquel entonces, en la primera época de su exilio bonaerense, el escritor granadino vivía en buena medida de esa «tarea desesperada que es la traducción» (Ayala, 1965b: 8), empezando por sus trabajos para la misma editorial Losada (*vid.* Ayala, 1991b: 279 y ss.). Pero no cita su hipotética traducción de Kafka en ningún momento, ni en sus memorias, ni en sus reflexiones sobre la traducción aparecidas en *La Nación* y recopiladas y publicadas con posterioridad en forma de libro (Ayala, 1965b) —lo cual podría ser comprensible debido al carácter más bien teórico de esas páginas—, ni en la bibliografía ayaliana elaborada por Andrés Amorós (1973) —si bien, como señala el propio Ayala, allí «solo entran unas cuantas de mis numerosas traducciones, aquellas

²⁰¹ He tratado de contactar con el profesor Caeiro para consultarle sobre este particular, desgraciadamente sin resultado.

que yo le quise indicar por entender que valían la pena; pero además de esas hice multitud de otras, que me dieron de comer algo, y mucho que rabiar» (1991b: 282). Por tanto, en caso de ser Ayala el autor, no se sentiría muy orgulloso de esa versión de *El proceso*, como indicarían tanto el uso de pseudónimo como su consciente olvido posterior. Pero no resulta creíble que Ayala descuidase precisamente una traducción literaria de un autor que ya iba adquiriendo prestigio internacional.

Ayala no se olvida, en cambio, de otros traductores de Kafka, a quienes conoció. En 1969 y a propuesta del granadino, pronuncia Borges una conferencia en la Universidad de Chicago. En su discurso introductorio, Ayala presenta al argentino como traductor de *La metamorfosis* al nombrar a Kafka entre sus clásicos (1972: 269). Por otra parte, recordaba a David Vogelmann como un «hombre excelente de quien guardo afectuosa memoria, pues fuimos muy buenos amigos» (1991b: 283):

[...] del alemán traducía Vogelmann a un español aprendido muy a fondo. Le había encargado Mallea, con destino a una colección de novelas dirigida por él en la editorial Emecé, que tradujera *El castillo*, de Kafka (o quizá *El proceso*; no lo recuerdo exactamente); y cuando Vogelmann le hubo entregado su manuscrito, Eduardo, siempre escrupuloso hasta el extremo, se puso a cotejarlo con la traducción inglesa del libro original. Como hallase algunas discrepancias, me rogó a mí en confianza que comprobase la versión de Vogelmann con el texto alemán, lengua que él, Mallea, no conocía; y tuve el placer de poder informarle de que la traducción española hecha por nuestro amigo era superior, y en todo caso más fiel y exacta que la inglesa... (Ayala, 1991b: 283).

Vogelmann tradujo para Emecé tanto *América* (1943) como *El castillo* (1949). Las reservas de Eduardo Mallea bien pueden indicar que la anécdota relatada por Ayala se refiera en realidad a la traducción más temprana, es decir, a la de *América*.²⁰² En cualquier caso, queda probado que Ayala estaba al tanto de estas primeras versiones de las novelas de Kafka en castellano. Por otra parte, el hecho de que, al evocar aquel episodio, dudase de si la obra en cuestión era *El proceso* es otro indicio claro en contra de que hubiese sido él su traductor.

Desde su primera traducción reconocida, del año 1930 —*Lorenzo y Ana* de Arnold Zweig, publicada en Madrid por Ediciones Hoy—, Francisco Ayala firmó

²⁰² Así lo sugiere Inmaculada López (2009: 159-160).

numerosas traducciones. Del ámbito de la literatura germánica, tradujo, además, a Thomas Mann y a Rilke en 1941. Vicente Mendivil aparece, asimismo, como el traductor de otros libros, algunos para Losada,²⁰³ editorial que sigue citándolo como autor de las traducciones que reedita. No parece verosímil que Ayala firmase algunas traducciones con su nombre y otras con pseudónimo. Por desgracia, no he hallado ningún otro dato acerca de quién pudo haber sido Vicente Mendivil que despejase definitivamente todas las dudas. Pero las declaraciones que concedió Ayala a Rosario Hiriart en torno al tema del uso de pseudónimos son bien claras y, viniendo de alguien de la integridad de Francisco Ayala, no hay motivo para poner en duda su sinceridad:

—No, no he empleado nunca el seudónimo. Yo no sé lo que pueda haber de motivación psicológica en la adopción de seudónimos, en ese ocultamiento. [...] probablemente es un deseo de autoeliminación lo que lleva a la gente a refugiarse en un seudónimo. Yo la verdad es que nunca he tenido el deseo de tapar mi nombre con otro fingido o de crearme una personalidad distinta a la que pueda tener andando por la calle o en cualquier otra circunstancia. (Hiriart, 1982: 101).

Todo lo anterior induce a pensar que no sería él el autor de la primera traducción al español de *El proceso* de Kafka. Tuve ocasión de recibir la confirmación de esta intuición por parte del propio Ayala hace algunos años gracias a la intermediación de Leonardo Romero Tobar y Carolyn Richmond. En correo electrónico datado el 28 de julio de 2006, la hispanista y esposa de Francisco Ayala confirmaba al entonces director de esta tesis que Ayala negaba haber traducido *El proceso*. Ignoraban de dónde podía proceder semejante idea.

Además de las obras de Kafka traducidas al español, en Buenos Aires fueron apareciendo textos dedicados al escritor praguense, varios de ellos escritos por Jorge Luis Borges —que entendía a Kafka como autor de literatura fantástica— y Eduardo Mallea —que se sitúa en la veta existencialista de las lecturas de Kafka, del mismo modo que Claude-Edmonde Magny, cuyo artículo «Kafka o la escritura objetiva de lo absurdo» recogió *Sur*

²⁰³ Vicente Mendivil tradujo, al menos, *Mis vuelos sobre el Atlántico*, de Jean Mermoz (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937) y, para Losada, *Las fuentes y el sentido del comunismo ruso*, de Nicolás Berdiaef (1939) y *El pensamiento vivo de Nietzsche*, compilación de textos de Nietzsche presentada por Heinrich Mann (1939). Esa introducción exenta compone, probablemente, el libro de Heinrich Mann *Nietzsche y la eternidad*, publicado también por Losada con traducción de Mendivil.

en 1941 (n.º 79). El *Correo Literario*, revista del exilio español en Buenos Aires entre 1943 y 1945, publicó ensayos sobre los grandes clásicos no hispánicos de los siglos XIX y XX, entre ellos, Franz Kafka, sobre el que escribió E. L. Revol (Zuleta, 1983: 190). Ramón Gómez de la Serna incluiría en 1945 su semblanza de Kafka en *Nuevos retratos contemporáneos*. Ayala no tenía muy buena impresión de Ramón como persona, según relata en *Recuerdos y olvidos*, pero sí de su obra, por lo que es de suponer que, pese a que apenas mantuvieran relación, el granadino leería con interés sus escritos, incluidos esos retratos.²⁰⁴

También apareció en Buenos Aires el que fue, que se sepa, el primer libro sobre Kafka escrito en lengua española: *Kafka o El pájaro y la jaula*, de Carmen Rodríguez Larreta de Gándara (1943). Partiendo de una concepción religiosa de la obra kafkiana, Gándara centra su conflicto en la dicotomía cielo-tierra. Francisco Ayala reseñó el estudio de Gándara en *Sur* (n.º 116, junio 1944), alabando su excepcionalidad frente a «las inepticias habituales de quienes atacan lo que no entienden» (1944: 86). En *Recuerdos y olvidos* evocaba la génesis de esta reseña, escrita por encargo:

[...] me había pedido Eduardo [Mallea] que escribiera yo para *Sur* algún comentario sobre el librito que, acerca de Kafka, acababa de publicar su amiga. La señora de Gándara escribía bien, y yo no había tenido inconveniente en complacer a Mallea redactando la nota de lectura que solicitaba de mí. (Ayala, 1991b: 361).

La autora del libro reseñado parece estar detrás de la fundación de la revista *Realidad*, lanzada por Ayala en 1947 por sugerencia, de nuevo, de su amigo Eduardo Mallea. Según impresión de Ayala, la idea «se había cocido originalmente en el seno de su amistad con una señora copetuda, doña Carmen Gándara (la Nena Gándara para sus próximos), que, bien pasados ya sus años juveniles, había comenzado a hacer ciertos pinitos literarios muy estimables» (1991b: 361). Así surgió *Realidad, revista de ideas* (1947-1949), con el capital aportado («o prometido») por las editoriales Sudamericana y Losada, la Imprenta López y «la señora Gándara en su calidad de escritora-mecenas».

²⁰⁴ En una única ocasión acudió Ayala a la tertulia de Pombo y pocas veces volvieron a coincidir: en la tertulia de la *Revista de Occidente* —«a la que él asistía de cuando en cuando y yo a diario»— y, posteriormente, en Buenos Aires, «quizá en un par de ocasiones me lo he cruzado en la calle, pero ambos nos hicimos los distraídos evitando el saludarnos. Pocos deseos tenía yo de hablar con él en esa época» (Ayala, 1991b: 99). Con Guillermo de Torre sí mantenían ambos el contacto (Ayala, 1991b: 100).

Ayala era reacio a dirigir la publicación, tal y como pretendía Mallea, de modo que propuso en su lugar a Francisco Romero, quien cedería su nombre para el cargo de director, quedando como secretarios de redacción Ayala y Luzuriaga (Ayala, 1991b: 361-62), aunque de facto era el propio Ayala quien dirigía la revista (en Hiriart, 1982: 28).

En *Realidad* aparecieron algunas referencias a Kafka, si bien la mayoría están hechas al paso, al comentar otros asuntos. Cabe mencionar la alusión de Borges al concepto kafkiano de Quijote y Sancho en su «Nota sobre el *Quijote*» (n.º 5, septiembre-octubre de 1947), así como la reproducción parcial del ensayo «¿Qué es la literatura?» de Jean-Paul Sartre (n.º 6, noviembre-diciembre de 1947). Sin firma y bajo el título «Kafka contado por sus amigos», destaca en el número de marzo-abril de 1948 la reseña de un ensayo sobre Kafka de Josef Paul Hodin, aparecido el enero anterior en la revista londinense *Horizon*, al que se otorga valor por recoger el testimonio de personas que conocieron a Kafka: un pintor que fue su compañero de colegio (en referencia a Feigl) y su última pareja, Dora Dymant. Varias menciones a Kafka recoge Otto Maria Carpeaux en un número posterior de *Realidad*, dentro su comentario al libro de Erich Auerbach *Mimesis*, entre las que deja caer su propia opinión con respecto al realismo de Kafka: «es “absurdo”; pero ¿no sería un nuevo realismo figurativo, aludiendo a realidades trascendentes?» (1948: 183). Durante su estancia en Brasil en 1945 había conocido Ayala a Carpeaux (seudónimo resultado de afrancesar su apellido alemán, Karpfen), vienés de origen judío, escapado, según Ayala, de «la Austria designada con el nombre de Kakanía por Musil; la Austria de Kafka, de Rilke, de Hofmannsthal, de Werfel, de Freud, de Schönberg, de Schnitzler; de Otto Langfelder, a quien conocí en la Argentina; de Ludwig Schajowich, a quien conocí en Puerto Rico...» (Ayala, 1991b: 330).

En 1949 quiso Ayala incluir en *Realidad* una reseña de la novela de Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres* y se la encargó a «un joven escritor amigo mío de quien por aquellas fechas nadie hacía caso» (Ayala, 1991b: 364), Julio Cortázar, que tanto iba a beber de la literatura kafkiana. Ese mismo año se publicaron en la capital argentina *Los usurpadores* (en la Editorial Sudamericana) y *La cabeza del cordero* (en Losada), dos de las colecciones de relatos más relevantes de Ayala, algunos de cuyos textos habían ido apareciendo con anterioridad de manera independiente. Cada uno de esos volúmenes contenía una de las narraciones más kafkianas salidas de la pluma de Ayala: «El

Hechizado» y «El mensaje», respectivamente. No es de extrañar que se gestasen en el estimulante ambiente filokafkiano del Buenos Aires de la época.

Puerto Rico

Ayala abandonaba definitivamente Argentina en 1950 (Ayala, 1991b: 312) y se trasladaba a Puerto Rico para ejercer la docencia en la Universidad, donde le fue encomendada la editorial universitaria —para la que llevó a cabo un programa de publicaciones en cooperación con la *Revista de Occidente*— y fundó *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*.

Un repaso a los números de *La Torre* permite localizar varias menciones a Kafka a lo largo de los años cincuenta y sesenta, entre las que destaca la «Introducción a Kafka» de Rodolfo E. Modern (1963). En uno de los números de 1959, el propio Ayala recordaría la comparación acometida por Ricardo Gullón entre *El castillo* kafkiano y la galdosiana *Miau*, recogida en su introducción a la novela de Galdós editada precisamente por las Ediciones de la Universidad de Puerto Rico en 1957. El granadino cita a Gullón al reflexionar sobre el realismo en literatura con referencia a Galdós:

Quienes a partir del 98 menospreciaron a nuestro escritor acusándolo de vulgaridad y mofándose de su espíritu a ras de tierra, o quienes hoy todavía aceptan sin revisarlo semejante juicio, encontrarán ocasión de sorpresa, quizá de escándalo, en el hecho de que un crítico moderno, Ricardo Gullón, haya comparado cierta novela de Galdós, *Miau* (Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, *Revista de Occidente*, Madrid, 1957), con una obra tan nada realista como *El castillo*, de Kafka. El estudio de Gullón —quien, por lo demás, no ha sido el primero en juntar y parear a ambos escritores, antípodas al parecer en la invención literaria— resulta, sin embargo, no arbitrario, no arriesgado, sino muy serio, fundado y convincente. La significación metafísica, que en la obra de Kafka es por demás obvia, inequívoca, se encontraba incorporada en la novela de Galdós con trazo y desarrollo igualmente seguro en el fondo; pero, en cambio, bajo las formas ambiguas a que solo el gran poeta alcanza, y por cuya virtud su palabra se dirige a los espíritus refinados, como Kafka lo hace, sin dejar por eso de hablar a los simples, quienes también tienen su alma en su almarío, y su manera de entender la vida. (Ayala, 1959: 119).

Si un autor tan enteramente realista como se supone que es Galdós incluye en su concepto de realidad la fantasía y lo onírico, concluye Ayala, no hay base firme para distinguir un arte realista del que no lo sea: la imprecisión del concepto aconseja dejar de utilizarlo. Por lo que respecta a la opinión que Ayala tenía de Kafka, de las líneas citadas se desprende su alineación con las lecturas filosóficas de la obra kafkiana, puesto que destaca su «obvia» e «inequívoca» «significación metafísica», así como el respeto hacia un autor destinado a «espíritus refinados». Por otra parte, la ambigüedad, que Ayala encomia a Galdós, es también un rasgo muy característico de la narrativa kafkiana.

Durante su estancia en Puerto Rico participó Ayala en las tertulias de Nilita Vientós, editora de la revista *Asomante*, con la que colaboró (Ayala, 1991b: 396-97) y que había publicado pocos años antes, en 1947, dos ensayos relevantes sobre Kafka: «Franz Kafka, un mártir de la lucidez», de María Zambrano, y «Franz Kafka: fe y vocación», de D. S. Savage. Fue en la isla también donde Ayala escribió una serie de novelas cortas y cuentos que haría reunir en *Historia de macacos* (Ayala, 1991b: 424).

Estados Unidos y retorno a España

En un paréntesis de su estancia portorriqueña, Francisco Ayala trabajó para las Naciones Unidas en Nueva York. La descripción de sus ocupaciones como funcionario internacional tiene algo de crítica kafkiana a la burocracia:

[...] tenía que resultar antipático para mi modo de ser el régimen irracionalmente mecánico a que uno estaba sometido en aquellas oficinas. La tarea en sí misma era leve: revisar y corregir cada día un número determinado y fijo de páginas de texto traducido, el mismo número de páginas cada día para cada supervisor; y páginas muchas veces pertenecientes a un documento que el jefe dividía y distribuía, de modo que a lo mejor no conocía uno su comienzo ni su final, sabiendo tan solo —para colmo— que acaso era parte de una propuesta discutida y desechada ya; con lo cual se tenía conciencia previa de la absoluta inutilidad del trabajo a realizar. (Ayala, 1991b: 440-441).

Posteriormente, Ayala se dedicaría a la docencia universitaria en los Estados Unidos durante años. En 1960 regresaría por primera vez a España, donde se instalaría

definitivamente tiempo después. Sus novelas *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962) se publicaron todavía en la Editorial Sudamericana de Buenos Aires y sus últimos libros de creación literaria —algunos de cuyos textos habían ido apareciendo separadamente a lo largo de los años— vieron la luz en ese formato ya en España: *El jardín de las delicias* (en distintas versiones desde la primera de 1971 hasta la definitiva de 2006) y «*La niña de oro*» y *otros relatos* (2001) (vid. Richmond, 2012).

LA CONCEPCIÓN AYALIANA DE KAFKA

A lo largo de una trayectoria tan dilatada y fructífera, Francisco Ayala apenas dedicó unas líneas a Franz Kafka. Sin embargo, lo citó en varias ocasiones y reflexionó largamente sobre su propio concepto de la literatura y del mundo, lo cual permite explorar su visión de la figura y la producción kafkiana. La ocasión que le llevó a detenerse en más consideraciones sobre Kafka y su obra fue la ya citada reseña del libro de Carmen Rodríguez Larreta de Gándara *Kafka o El pájaro y la jaula* (Buenos Aires, El Ateneo, 1943), publicada en la revista *Sur* en junio de 1944.²⁰⁵ La petición de su amigo Eduardo Mallea de realizar un comentario favorable explica la efusividad de unos elogios que pueden juzgarse excesivos para el objeto de su exaltación. La línea seguida por Gándara en su análisis —una interpretación espiritual, religiosa, heredera de la difundida por Max Brod— determinó asimismo, como es lógico, el texto escrito por Ayala. Sin embargo, de él se desprende alguna información valiosa en torno al concepto que Ayala tenía de Kafka.

Si, como hemos visto al comienzo de este capítulo, Ayala consideraba que la originalidad de un autor radica en su propia «visión del mundo transmitida [...] con una sensibilidad personal» (Ayala en Hiriart, 1982: 102), del Kafka dibujado por Gándara dice: «La personalidad de Kafka es tomada en su conjunto viviente como un centro espiritual irreductible, radicado en una singularísima individualidad y expresándose a

²⁰⁵ El título del artículo data el libro en 1944 en lugar de 1943.

través de una peculiar concepción del mundo» (1944: 85). Vaya, pues, por delante, su respeto hacia un escritor que cumple con el requisito fundamental del verdadero artista.

La crítica hispánica en torno a Kafka se dividía por aquel entonces en dos tendencias fundamentales: de un lado, las lecturas interpretativas, fundamentalmente espirituales o filosóficas, cultivadas, entre otros, por Mallea y Martínez Estrada, unidas frecuentemente a la mitificación del escritor; de otro lado, la reivindicación de Kafka como creador de ficciones, como escritor, posición defendida, ante todo, por Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera. Ayala se alinea con la primera tendencia, imperante en la revista *Sur*, que es también la del libro reseñado:

[...] Kafka no es lo que se dice un *literato*, y hasta podría afirmarse que es más bien todo lo contrario; no es un hombre dedicado a elaborar obra literaria; la obra literaria no constituye su meta, —y quizás de ahí le viene su grandeza: de ser mero instrumento, y por cierto un pobre, insatisfactorio instrumento, para expresar la angustia de un alma extremada (Ayala, 1944: 85).

Hoy puede resultar chocante una afirmación tan tajante del carácter iliterario de Kafka. Téngase en cuenta que las peculiares características de su obra condujeron durante las primeras décadas de su difusión internacional a una abrumadora proliferación de propuestas interpretativas, de modo que lo habitual era que el perplejo comentarista de la obra kafkiana echase mano de una clave hermenéutica basada en moldes ajenos a lo literario en sí. Por otra parte, en 1944 todavía no se conocían muchos de los textos autobiográficos de Kafka (diarios y cartas) que iban a poner de manifiesto su absoluta entrega a la tarea literaria y su obsesión por la escritura: salvo una selección publicada en Praga en 1937, fueron saliendo a la luz a partir de la década de los cincuenta. La versión de Kafka que difundía Max Brod en su biografía y en las ediciones póstumas de las obras de su amigo era la de alguien con una aureola cercana a la santidad, desde la perspectiva del judaísmo. La importancia de su condición de judío, recogida por Gándara, es a su vez subrayada en la reseña de Ayala. Pero este va más allá: con la referencia a la expresión de «la angustia de un alma extremada» se está situando en la veta existencialista de las interpretaciones de Kafka, además de atribuirle una misión que considera propia del escritor moderno: en un ensayo posterior presentará al escritor de la modernidad como alguien «obligado a disimular su individualismo antisocial dentro de un mundo de abrumadoras presiones mecánicas» y a gritar «la

soledad del hombre perdido en la angustia de un universo incomprensible» (1960: 114). La definición que el granadino ofrece de la novela moderna, inaugurada por el *Quijote*, que se corresponde con lo que él considera el buen novelar, es perfectamente aplicable a las narraciones de Kafka:

Cuando se han perdido aquellos asideros de fe religiosa que permitían ordenar la propia vida dentro de un cuadro objetivo, y el humano, reducido y abandonado a su mera individualidad, tiene que buscar por sí mismo su razón de ser, uno de los caminos posibles está en las intuiciones que, sobre el plano estético, le permita alcanzar la imaginación del novelista. Pues este maneja los materiales de la experiencia cotidiana, lo inmediato, lo vivido, en una palabra: la *realidad* misma, tan compleja y misteriosa, del hombre desamparado en el mundo; y, objetivando sus afanes mediante las personificaciones imaginarias, suscita en el lector la inquietud acerca del sentido de su propia existencia. Esa función, última y no consciente, de ayudar al hombre a entender el mundo y a entenderse a sí mismo dentro de un mundo cuyas claves se han perdido, impone a la novela el carácter de género híbrido, impuro, indefinido, de formas fluctuantes e imprecisas, que tantas veces y con razón se le han reprochado. Es y tiene que ser un género abierto a las exploraciones, y lo bastante plástico para prestarse a las intuiciones más diversas. (Ayala, 1960: 101-102).

Volviendo a la reseña de 1944, Ayala se refiere asimismo a un aspecto formal de las novelas de Kafka apreciado por Gándara: su carácter inconcluso como un hecho constitutivo de las mismas y no accidental, que «corresponde a la estructura anhelante de su alma, y a su visión del universo» (1944: 185). Este rasgo lo había señalado Borges en su prólogo a *La metamorfosis*: «El *pathos* de esas “inconclusas” novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables» (1965: 11). Borges encuentra innecesario reproducir hasta el infinito ciertas peripecias que no cambian en nada el desarrollo argumental. Por eso prefería los relatos de Kafka a sus novelas y, en general, los géneros breves a la narrativa extensa. Como veremos más adelante, Ayala parece lanzar un guiño a la lectura borgiana de Kafka, en este sentido, en «El Hechizado», al criticar el narrador el manuscrito irritablemente prolijo en detalles innecesarios del Indio González Lobo y recrear obstáculos prácticamente infinitos en un texto breve.

Para concluir la reseña de *Kafka o El pájaro y la jaula*, destaca Ayala la sensación de extrañeza que acomete al lector de Kafka, que dimana, de un lado, «de su originalidad personal, de aquello que es suyo y, por suyo, absolutamente incomparable», y, de otro

lado, de su «actitud religiosa», su ubicación —en palabras de Gándara— en una «dimensión vertical», su «perspectiva metafísica» (1944: 85-86). Ayala enfatiza, por último, un «margen de extrañeza, para nosotros insuperable: el que nos produce y ha de producirnos siempre la corrosiva desolación del judío» (1944: 86). Combina, así, el reconocimiento de la peculiar visión kafkiana del mundo con la asunción de las interpretaciones existencialistas y religiosas.

El granadino retomaría la «significación metafísica» de la obra de Kafka —que califica de «obvia, inequívoca»— en el ya citado comentario sobre Galdós (1959: 119). Si Kafka se dirige, por medio de ese contenido trascendente, a «los espíritus refinados» con una obra «tan nada realista» como *El castillo*, no deja de hacerlo Galdós, si bien más sutilmente: el concepto galdosiano de realidad va más allá «de lo que los ojos mismos pueden ver» y en ese *plus* está, incluso, lo esencial para él. La noción tradicional de realismo resulta, pues, cuestionable.

Muchos años después se reafirmaría Ayala en este cuestionamiento, volviendo a nombrar para ello, significativamente, a Kafka. Lo haría en el artículo «El realismo literario» publicado en *Saber leer* en 1992, cuyas reflexiones venían estimuladas por la lectura del libro *Teorías del realismo literario* de Darío Villanueva. Ante el concepto que este propone de *realismo intencional*, afirma Ayala: «si *Alicia en el País de las Maravillas* o *La metamorfosis*, de Kafka, son obras realistas, entonces lo contrapuesto al realismo intencional sería no una literatura irrealista, sino simplemente la mala literatura» (2013: 1143); y, así, no sorprende a Ayala que el autor de la monografía se plantee si no será un pseudoproblema el del realismo literario. Ayala lleva el planteamiento a sus últimas consecuencias: si se parte de un concepto de realidad que equivale a la vida de la comunidad cultural tal cual la percibimos en la experiencia compartida, no acaba de comprender «qué realidad es la que podría quedar fuera del campo de esa experiencia total, de esa cosmovisión, para justificar el contraste entre una literatura “realista”, sea cual fuere el apellido que a esta realidad quiera dársele, frente a una supuesta literatura no-realista» (2013: 1142). En este sentido, Kafka es un autor realista, artífice de buena literatura.

El resto de alusiones a Kafka por parte de Ayala se refiere a aspectos más concretos —y, por ello, menores— de su vida y de su obra. Lo menciona en el ensayo

«El escritor de lengua española», escrito en 1952, como ejemplo paradigmático a propósito del tema de la fama literaria, que los escritores ansían y desprecian a un tiempo, y en esa tensión se halla, según el autor granadino, el sentido de su ser escritor:

[...] si en algunos casos —pensemos, por ejemplo, en Kafka, en Emily Dickinson— la recomendación u orden testamentaria felizmente incumplida de destruirlas [sus obras] *post mortem* consiente la sospecha de una última voluntad vacilante que fía al arbitrio ajeno la decisión acerca de su gloria póstuma, ¿cómo podemos estar seguros de que otros ejecutores testamentarios, más escrupulosos y menos sagaces, no hayan cumplido análogos mandatos cruelmente? ¿Cómo podemos estar seguros de que otros genios literarios, previniéndose contra aquel albur, no hayan destruido por su mano el fruto de su labor clandestina cuando la muerte próxima los llevara a contrastarla con la pavorosa eternidad? (Ayala, 1972: 200).

Interesa de este pasaje, por un lado, la alta consideración que tenía Ayala de Kafka, al compararlo con «otros genios literarios», si bien es cierto que en ese momento se encontraba Kafka ya plenamente canonizado. También es destacable esa «sospecha de una última voluntad vacilante que fía al arbitrio ajeno la decisión acerca de su gloria póstuma», idea que retomaría Borges en sus últimos años, cuando afirmaba que si Kafka —como Virgilio— hubiera querido destruir su obra, lo habría hecho personalmente, pero encargó a otros que lo hicieran para desligarse de una responsabilidad, no para que ejecutaran su orden.²⁰⁶

En la novela ayaliana *Muertes de perro*, el narrador Pinedo actúa, en cierto modo y de manera irónica, como el Brod de Tadeo Requena, puesto que salva su manuscrito de la destrucción:

Si en lugar de caer en mis manos, por pura casualidad, el montón de papeles va a parar en la basura, como hubiera sido normal en los tiempos que corremos y con el desorden que hoy reina en todo, ¡adiós para siempre Tadeo Requena! Junto con su cuerpo acribillado a tiros, se hubiera enterrado su nombre oscuro, y una parte de la historia contemporánea, si no importante para el resto del mundo, al menos curiosa y aleccionadora para nosotros y, hasta cierto punto, ejemplar. (Ayala, 1991a: 61).

²⁰⁶ Así lo anotó Borges en la versión actualizada de su clásico prólogo a *La metamorfosis* de Losada —recogida en el volumen titulado *Prólogo con un prólogo de prólogos* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1975)—, así como en el texto introductorio a una nueva traducción de *La metamorfosis* (Buenos Aires, Ediciones Orión/Embajada de Austria en la Argentina, 1982) y en el artículo que publicó en el diario *El País* con motivo del centenario de Kafka (1983: 3).

Las diferencias son obvias: el narrador no fue amigo del autor de esas páginas que rescata del olvido, sino que siente una abierta hostilidad hacia él y su propósito es bien distinto. Sin embargo, aunque aquí no se cite a Kafka, su caso —posiblemente el más famoso de *traición* póstuma a un escritor para la salvación de sus textos— actúa como espejo deformante de la labor de un Pinedo más interesado en la denigración de Requena —y de todo el mundo que lo rodea, es decir, el del dictador Bocanegra— que en su glorificación.

La comparación entre Brod y Pinedo es, naturalmente, una mera sugerencia de lectura que no implica que Ayala tuviese en mente la historia del legado kafkiano al redactar el pasaje citado. El único aspecto de su quehacer literario que Ayala entroncó explícitamente con Kafka fue la técnica de ubicar «una acción imaginaria en una ciudad concreta, y ciudad ilustre, famosa, donde, sin embargo, el autor nunca ha estado antes», según comenta en el breve ensayo «Sevilla en mi vida» (Ayala, 1998a: 349). Ayala reconoce como precedentes suyos en esta práctica a «algunos grandes escritores»: «para citar un par de ejemplos ilustres, valgan la *Cinelandia* de Gómez de la Serna, o la *América* de Kafka» (1998a: 350). Dice haberla empleado al situar al protagonista de «El Hechizado» en Sevilla —donde desembarca y se detiene varios años y que Ayala no pisó hasta 1960— y al localizar dos relatos de *La cabeza del cordero* en Fez y Santiago de Compostela, respectivamente. Ayala justifica la pertinencia de esta argucia literaria:

¿Por qué me he valido repetidas veces de este procedimiento? Encuentro que el recurso no deja de tener serias ventajas para los fines de la invención literaria: el toque está en que uno acierte con la imagen ideal de la ciudad en cuestión, una imagen que puede ser válida tanto para quienes estén familiarizados con el lugar como para quienes jamás lo hayan visto con sus ojos. [...] Apelando [...] a aquellos rasgos que son de público y general conocimiento, cada cual puede edificar por su cuenta y según su fantasía la imagen de la ciudad mentada. En cuanto a mí, creo haber conseguido varias veces el efecto de esa engañosa sugestión de realidad, tal cual pude comprobar *a posteriori* por la reacción de lectores amigos. (Ayala, 1998a: 350-51).

Sin embargo, existe una importante diferencia entre Kafka y Ayala: si bien ambos buscan una imagen ideal del espacio que no conocen más que por referencias, Kafka no tenía ninguna pretensión de verosimilitud en su novela ambientada en los Estados Unidos de América. El primer capítulo, titulado «El fogonero» y publicado en vida de su autor de manera exenta, muestra una Estatua de la Libertad con una espada en la mano en lugar

de una antorcha. En las primeras reacciones en prensa de 1913, Max Brod comentaba que Kafka no había querido saber nada de la América real durante la composición del relato (en Born, 1979: 32) y Camill Hoffmann destacaba la verdad de la literatura contenida en esas páginas aun con la escasa importancia otorgada a los elementos externos (en Born, 1979: 48). Kafka conocía estas reseñas, pero no cambió el detalle apócrifo en la segunda edición, ligeramente transformada, de *El fogonero* (Born, 1979: 49).

En conclusión, de las palabras de Ayala dedicadas a Kafka se infiere que, a pesar de sus diferencias, Ayala respetaba a Kafka, al considerarlo uno de aquellos verdaderos artistas que transmiten una visión propia del mundo y un escritor auténticamente moderno, que —como el propio Ayala— «suscita en el lector la inquietud acerca del sentido de su propia existencia» (1960: 101-102). Se sitúa, así, Ayala dentro de un existencialismo literario que aplica también a su concepción de Kafka, en la línea de la moral literaria humanista promovida desde las páginas de la revista *Sur* (vid. Podlubne, 2005). Con todo, la recepción productiva de ciertos elementos kafkianos en su propia obra nos descubre a un Ayala integrador, que añade a la lectura existencial el contenido político —no en un sentido ideológico, sino a través de su confrontación con la noción de poder—, así como la asunción de las teorías formales de Borges. Ayala logró así lo que no había conseguido la crítica: integrar distintas lecturas de Kafka en lugar de buscar una hipotética clave de lectura, cerrada y excluyente, que desvelase un mensaje que se intuía trascendente.

A pesar de haber escrito en 1944 que la obra kafkiana era «un pobre, insatisfactorio instrumento, para expresar la angustia de un alma extremada» (Ayala, 1944: 85), Ayala sabía que la novela como género de la modernidad es un «género híbrido, impuro, indefinido, de formas fluctuantes e imprecisas, que tantas veces y con razón se le han reprochado. Es y tiene que ser un género abierto a las exploraciones» (1960: 102). Y aunque dejase escrito que Kafka no era «lo que se dice un *literato*, [...] dedicado a elaborar obra literaria; la obra literaria no constituye su meta» (1944: 85), lo cierto es que algunas aserciones de Kafka sobre la importancia de la literatura en su vida —por ejemplo, «no soy nada más que literatura y no puedo ni quiero ser nada más que eso» (2000: 443) o «yo consisto en escribir» (2013: 459)— recuerdan a otras

similares de Ayala: «la profesión de escritor, más que oficio, es sacerdocio» (2007a: 233); «la literatura es lo esencial, lo básico. Todo lo que no sea literatura no existe» (2007b).

LA PRESENCIA DE LO KAFKIANO EN LA NARRATIVA DE FRANCISCO AYALA

Si Francisco Ayala apenas realizó comentarios sobre Kafka en sus textos críticos, periodísticos y autobiográficos, dentro de su obra de imaginación no incluyó ninguna alusión literaria directa y explícita a Kafka, del tipo de las que analizó en su día diligentemente Rosario Hiriart (1972). Ciertos aspectos de la narrativa ayaliana pueden, sin embargo, vincularse, desde el punto de vista de la literatura comparada, con las prosas de Franz Kafka: su tratamiento del poder y de la culpa, la denuncia de los laberintos de la burocracia, la vana búsqueda de un sentido que choca con el vacío, la estructura narrativa en torno a ese hueco vacío, el cultivo de lo grotesco, la degradación animal de los personajes, la mezcla de humor y seriedad, el coqueteo con lo onírico, la ambigüedad... A pesar de estos elementos comunes, quizás únicamente los relatos «El Hechizado» y «El mensaje» presenten un eco más directo de Kafka. La crítica se ha limitado a reiterar el carácter kafkiano del primero, desde que lo apuntara Borges en 1944 en *Sur*.²⁰⁷ El resto bien puede ser, en palabras que Gustav Janouch atribuyó a Kafka, manifestación de «algo que flota en el ambiente de estos tiempos» (Janouch, 1998: 59-60), coincidencias derivadas de haber vivido las circunstancias de un mismo siglo y siempre enraizadas, en el caso de Ayala, en un profundo conocimiento y admiración de la tradición clásica hispánica. Pese a estas reservas, es indudable que Ayala conoció la obra de Kafka tempranamente y, como veremos en las páginas que siguen, una lectura comparada de sus narrativas permite descubrir afinidades que van más allá de la asunción mimetizante por parte de Ayala de lo que se ha dado en denominar *lo kafkiano*. Porque Ayala, como Kafka, es un escritor original según la noción de la originalidad creativa defendida por el granadino, esto es, una originalidad no consistente en eludir

²⁰⁷ «Francisco Ayala: *El Hechizado*», *Sur*, n.º 122, diciembre de 1944, pp. 58-59.

el rastro de otros autores dentro de su propia obra, sino en transmitir una visión del mundo con una sensibilidad claramente personal.

El poder desenmascarado

Tanto Kafka como Ayala diagnostican y muestran al desnudo los problemas fundamentales derivados de las estructuras de poder, sin llegar a plantear una solución que quizá no exista ni ser autores de lo que se suele considerar *literatura comprometida*. Quizá por eso, su denuncia, por sutil, por huir del maniqueísmo y del abandono formal, presenta una mayor credibilidad y un mayor alcance, al situar en el centro de mira con una aparente neutralidad elementos clave de la condición y la existencia humanas. El Kafka de *El proceso*, *El castillo* o *En la colonia penitenciaria* pone en evidencia los efectos que unos aparatos de poder arbitrarios e incognoscibles ejercen sobre el individuo, un individuo —según resaltaba Marthe Robert (1985: 134-35)— cuyo inconsciente es cómplice de las fuerzas retrógradas latentes en toda sociedad. Por su parte, uno de los temas esenciales de Francisco Ayala es el del poder como usurpación. En el prólogo a *Los usurpadores* (1949), firmado en la primavera de 1948 por F. de Paula A. G. Duarte —nombre encubierto del propio Ayala: Francisco de Paula Ayala García-Duarte—, el autor identificaba el tema del libro: «el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación», hecho que califica de «terrible y cotidiano» (1978: 32). Sin embargo, si bien el poder es «sin duda, un mal», será un «mal necesario, que solo cabe frenar y reducir al mínimo indispensable» (1990: 218), según declaraba Ayala varias décadas después, ya en la Democracia española. Y explicaba:

Yo estimo que el poder público es un mal, derivado de la mítica caída del Hombre en el pecado original; pero un mal necesario, pues tan pronto como cesa el monopolio de la violencia organizada, la violencia, desorganizada, se desborda e inunda al cuerpo social. La ciencia política consistirá, pues, en encontrar la forma, la estructura institucional que, dadas las circunstancias particulares de una sociedad, permite mantener el orden público con el mínimum de violencia indispensable por parte del poder organizado. (En Hiriart, 1982: 59).

Curiosamente, el vínculo entre poder y usurpación fue empleado por Theodor W. Adorno en sus «Apuntes sobre Kafka» publicados en alemán en 1953. Al hablar de «la profecía kafkiana del terror y la tortura» afirmaba que la «usurpación» fascista «manifiesta lo usurpatorio del mito del poder» (Adorno, 1962: 278).²⁰⁸ También se refiere al «mito del poder ciego que se reproduce infinitamente a sí mismo» (1962: 279), con sus controles burocráticos y sus intermediarios, algo muy presente tanto en *El proceso*, *El castillo* y algunos relatos breves de Kafka, como en «El Hechizado».

Pero, a excepción de ese relato y a diferencia de Kafka, las narraciones de *Los usurpadores* tienden a mostrar la perspectiva del poderoso, no la del que sufre sus consecuencias o trata en vano de acercarse a él. Con todo, la intuición de presentar el Estado como una estructura de poder vacío se encuentra, según indica el prólogo, también en otros textos del mismo libro: «La campana de Huesca», «donde un testamento asombroso ha dejado el trono vacante en administración de las órdenes militares, y donde el cetro va a manos de un príncipe que no lo apetece»; «El Doliente», que tampoco es capaz de ejercer el poder real en Castilla; «Los impostores», donde Portugal ha caído cautivo con la pérdida de don Sebastián, al igual que ocurre, por último, en «San Juan de Dios» con el reino moro de Granada, «cuyas estirpes prolongan la discordia que lo ha hundido» (Ayala, 2012: 420). Se trata de la «idea de una organización del poder, evacuado ya de la vida que lo erigiera» (Ayala, 2012: 420), en la que resuena, tal vez, el texto «Durante la construcción de la muralla china» de Kafka, relato en el que generaciones y generaciones siguen dedicando sus vidas a un proyecto imperial cuyo sentido se ha perdido.

Más interesante en relación a su similitud con Kafka resulta la vinculación de la figura del «Hechizado» con la del tirano Bocanegra de *Muertes de perro*:

A nadie se le ha ocurrido comparar la figura del dictador Bocanegra con la de Carlos II en mi cuento «El Hechizado», una comparación que podría ilustrar bien mi manera de ver el poder sobre la tierra: tanto en el caso del rey legítimo como en el del usurpador, el centro de todo el aparato del mando es una boca negra, un hueco sombrío, el vacío,

²⁰⁸ La coincidencia léxica no se debe a la traducción, ya que las palabras del original alemán —«Usurpation» y «Usurpatorische»— proceden de la misma raíz latina, según muestra la confrontación de ambas versiones en la antología bilingüe de Wittenberg (2001: 50-51).

el abismo. Apenas si habla Bocanegra en mi novela, y cuando lo hace, sus sentencias resultan enigmáticas; sus designios son inescrutables. (Ayala, 1972: 146).

El poder es, como en *El proceso* y *El castillo*, inaccesible e incomprensible y equivale, en cierto modo, a la nada, al vacío. Pero si en la obra de Kafka ni los protagonistas ni el lector llegan a tener acceso a la autoridad que ocupa la cúspide de una jerarquía aparentemente infinita, conservándose así el aire de misterio y la apariencia simbólica, Ayala sí acaba mostrando a quienes ostentan el poder y el resultado es decepcionante: resultan ser unas figuras ridículas, frente a la pompa y el falso respeto de que se rodean y las atroces consecuencias de sus decisiones en la vida de los individuos. Ayala trata, además, de vislumbrar el lado humano de los poderosos y de quienes aspiran al poder o se quieren beneficiar de él. A juicio de Ricardo Gullón, esta humanización constituye la diferencia fundamental entre las novelas de Kafka y *Los usurpadores*:

Según pretendía Ayala, estas novelas son ejemplares, y son también —esto sin que lo pretendiese— antikafkianas. Las semejanzas con la obra de Kafka son solo de superficie: mientras en *El castillo* o en *El proceso* se dice una lección de angustia y desesperación, por cuanto el hombre se enfrenta con fuerzas ciegas e incomprensibles, en *San Juan de Dios* y en *El abrazo* queda de manifiesto que la explicación de los dramas cuyo fatal desenlace suele achacarse al destino, está en las pasiones de los hombres y en sus errores. (Gullón, 1949: 4-5).

Al analizar el libro de relatos de Ayala inmediatamente posterior, *La cabeza del cordero*, que trata directamente una experiencia tan cercana y dramática como fue la guerra española, percibe Gullón con más claridad la presencia de la angustia, más acuciante y desesperanzada que en *Los usurpadores*, donde aparecía atenuada por su tratamiento histórico y por una cierta esperanza. Borges, por su parte, había apuntado en su reseña de *El Hechizado* publicada en 1944 —después de haber aparecido el relato por primera vez exento en la editorial Emecé el mismo año—: «Los universos de Kafka y de Herman Melville son angustiosos; en el de Ayala percibimos, bajo la agitación vermicular de sus multitudes, una quieta y atroz desesperación» (1944: 59).

En *Los usurpadores* se critica, como en la obra de Kafka, todo tipo de poder. Se podrían aplicar a la narrativa kafkiana las consideraciones de Murena en su prólogo a *El as de bastos*:

La obra narrativa de Ayala es una lucha serena, desilusionada e implacable contra la ignominia de la adaptación, del acostumbramiento a un mundo inhumano. En cada

página cuya aparece mostrada en su estremecedora desnudez no un mero problema político y social —lo cual favorece la ilusión de que, remediada la injusticia, pasaremos a un estado paradisíaco—, sino la terrible naturaleza humana, que es la fuente de todos los problemas. (En Ayala, 1991b: 545).

Tampoco en la obra de Kafka tiene solución la inhumanidad de quienes se adaptan a una estructura de poder arbitraria, contribuyendo así a sus desmanes. Lo característico de los héroes kafkianos (Joseph K., K., Gregor Samsa, el artista del trapecio que habita las alturas...) es precisamente su inadaptación.

El hecho de que Kafka no llegase a desvelar el espacio ocupado por el poder en sus ficciones suscitó multitud de lecturas simbólicas. Desde el punto de vista político, se llegó a emplear su obra como bandera a favor y en contra de ideologías y regímenes anacrónicos con respecto a los años en que vivió y contradictorios entre sí. Ayala supo, en cambio, valerse de la auténtica noción kafkiana de poder, que es la que convirtió su obra en *non grata* para todo tipo de totalitarismos: el poder presentado como un ente remoto e inescrutable, aparentemente arbitrario e injusto, apartado del individuo por multitud de obstáculos e intermediarios que dificultan el acceso hasta él. Pero si para Kafka el poder es inaccesible, el granadino lo concibe como «un hueco sombrío, el vacío, el abismo» (Ayala, 1972: 146). Francisco Ayala parece decirnos que eso es, ni más ni menos, lo que habría encontrado K. de haber logrado, finalmente, franquear las puertas del castillo.

La culpa

Los temas de la responsabilidad moral y del poder, tan importantes para Ayala, van asociados a la cuestión de la culpa. Por ello tendrá esta una presencia importante en *Los usurpadores*, como explicita el prólogo: «también los legítimos dominadores usurpan su poder —*non est potestas nisi a Deo*— y deben cargar con él como una abrumadora culpa» (2012: 420). En un relato de ese libro fechado en 1947, «San Juan de Dios», el

personaje Felipe Amor cae en la trampa que él mismo había tendido a su hermano Fernando para cortarle las manos:

Mi cerebro estaba obcecado por la desesperación; no me era posible comprender lo que hoy ya comprendo con entera claridad: que el verdadero criminal era yo, que lo he sido siempre, que lo he sido contra mí mismo, que he sido yo quien me he mandado cortar mis propias manos... (Ayala, 1978: 52).

Similar en cierto modo es el argumento de *En la colonia penitenciaria* de Kafka: el oficial que aplica sobre los condenados el instrumento de tortura lo acaba empleando sobre su propio cuerpo para expiar su culpa.

Ayala incluyó en ediciones posteriores de *Los usurpadores* un relato escrito en 1950 que sigue la misma línea que el resto del volumen: «El Inquisidor». Si bien el tema (el enjuiciamiento y ejecución de un judío a manos de la Inquisición) le hace compartir campo léxico con *El proceso* (con el uso de términos como «proceso» o «Tribunal»), la perspectiva es bien distinta y no solo por su ubicación histórica: aquí el protagonista es miembro del aparato de justicia y no su víctima. Es un pasaje donde el inquisidor narra un sueño el que más recuerda a la novela kafkiana. Soñó que bajaba en el secreto de la noche hasta la mazmorra para persuadir al condenado Lucero de que se reconciliase con la Iglesia:

Cautelosamente, pues, se aplicaba a abrir la puerta del sótano, cuando —soñó— le cayeron encima de improviso sayones que, sin decir nada, sin hacer ningún ruido, querían llevarlo en vilo hacia el potro del tormento. Nadie pronunciaba una palabra; pero, sin que nadie se lo hubiera dicho, tenía él la plena evidencia de que lo habían tomado por el procesado Lucero y que se proponían someterlo a nuevo interrogatorio. [...] Él se debatía, luchaba, quería soltarse, pero sus esfuerzos, ¡ay!, resultaban irrisoriamente vanos, como los de un niño, entre los brazos fornidos de los sayones. Al comienzo había creído que el enojoso error se deshacería sin dificultad alguna, con solo que él hablase; pero cuando quiso hablar notó que no le hacían caso, ni le escuchaban siquiera, y aquel trato tan sin miramientos le quitó de pronto la confianza en sí mismo; se sintió ridículo entonces, reducido a la ridiculez extrema, y —lo que es más extraño— culpable. ¿Culpable de qué? No lo sabía. Pero ya consideraba inevitable sufrir el tormento: y casi estaba resignado. (Ayala, 1978: 138-39).

También Joseph K. asume extrañamente su ajusticiamiento. Con el mismo personaje kafkiano parece emparentar Ayala, sin citarlo, a los personajes de su obra *La cabeza del cordero*:

[...] todos los personajes, inocentes-culpables o culpables-inocentes, llevan sobre su conciencia el peso del pecado, caminan en su vida oprimidos por ese destino que deben soportar, que sienten merecido y que, sin embargo, les ha caído encima desde el cielo, sin responsabilidad específica de su parte. (Ayala, 1978: 183).

No sorprende que el tema de la culpabilidad esté muy presente en un libro cuyo propósito era analizar las causas y las consecuencias de la guerra desde un punto de vista intrahistórico y moral, «la guerra civil en el corazón de los hombres» (Ayala, 2012: 564).

La difuminación de los límites entre la inocencia y la culpabilidad, tema kafkiano presente en *La condena*, *El proceso* y *En la colonia penitenciaria*, reaparece en la novela de Ayala *El fondo del vaso*, en la que José Lino es detenido por un delito que no ha cometido: «Siendo, como era, inocente, no podía aceptar la idea de ir preso. Estaba furioso, amenazaba, y no quería entender que esa detención se había hecho inevitable» (1991a: 360). Su situación de encierro es calificada de «pesadilla» (1991a: 367). Y, sin embargo, cuando llega la hora de salir de la cárcel, le pide al comisario que le permita continuar allí: «El seguir aquí significaba para mí, no sé cómo, también seguir durmiendo: en medio del ensueño, me daba clara cuenta de que estaba durmiendo, y soñando, y no quería despertarme...» (1991a: 375). Considera su presidio injusto un refugio frente a la realidad exterior. Como Gregor Samsa, como Joseph K., los personajes parecen asumir sus castigos con asombrosa docilidad, como si se sintiesen merecedores de ellos.

Pero existe una diferencia en el tratamiento que cada uno de los dos autores da a la culpa: como muestra el relato *La condena*, Kafka la asocia al conflicto paterno-filial, el cual, de algún modo, subyace al resto de conflictos, estructurándolos de manera vertical (el padre domina al hijo, el aparato de poder está por encima del individuo, el hijo y el individuo sienten culpa); Ayala, por su parte, enfoca el tema desde un punto de vista horizontal, fraternal: expresa la perplejidad moral ante la violencia (física o psicológica) entre iguales y ante el ejercicio del poder, que es usurpatorio por definición, en tanto que implica que unos seres humanos se sitúen —ilegítima pero necesariamente— por encima de otros; el poder trae consigo la culpa y Ayala explora también las pequeñas culpas cotidianas que acaban permitiendo que suceda una guerra civil. Este esquema no es, sin embargo, tajante: Kafka escribió un breve relato de título

elocuente, «Un fratricidio», que se situaría en una línea horizontal como la de Ayala y donde plantea, además, la culpa por omisión, la del testigo que no impide el crimen.

Podemos concluir que, con un matiz algo diferente, tanto Kafka como Ayala asumen que la culpa y la inocencia no son, en su realización, categorías absolutas; que todo ser humano es un *inocente-culpable* o *culpable-inocente*. Ayala y Kafka tienen, en definitiva, el coraje de confrontarse y confrontarnos con la responsabilidad de cada individuo ante las tragedias y los conflictos humanos, ante los dilemas de la propia existencia. Si los casos en los que Ayala presenta un sentimiento de culpa de origen religioso por la conducta moral y sexual de sus personajes no son relevantes para la lectura comparada con Kafka, más interesante resulta que Ayala considerase el poder público un mal «derivado de la mítica caída del Hombre en el pecado original» (en Hiriart, 1982: 59). La culpa pesa sobre el ser humano desde la cuna y esa lectura religiosa-existencial, si bien no es explícita en las obras, parece actuar como el fondo ante el que se retuercen sus criaturas.

La búsqueda (laberíntica) que conduce a la nada

Si el tema fundamental que emparenta a Ayala con Kafka es el del poder, el rasgo estructural más importante común a ambos es el de la búsqueda. Una búsqueda que puede adoptar la forma de una suerte de embrollado laberinto o proceso lleno de obstáculos que posterga el desenlace y que no conduce, en el caso de Kafka, a nada —pues la meta nunca se llega a alcanzar— o que desemboca finalmente, en ciertas narraciones de Ayala, en el vacío, en la nada. En varios textos escritos por Ayala —particularmente, «El Hechizado» y «El mensaje»— se descubre la misma búsqueda obstinada e infructuosa que caracteriza a los personajes kafkianos, sobre todo a K. —que no consigue acceder al castillo—, a Joseph K. —envuelto en un proceso enmarañado del que no le es posible escapar—, al mensajero de «Un mensaje imperial» —que nunca conseguirá presentarse ante su destinatario—, al joven de «La aldea más cercana» —para cuyo viaje a un pueblo próximo no basta una vida entera—, a los protagonistas

de «Una confusión cotidiana» —que, pese a sus esfuerzos, no logran encontrarse— y al campesino que espera en vano toda una vida ante las puertas de la ley en «Ante la Ley». Las dificultades de un camino sinuoso y poblado de trabas provienen, en ocasiones, de la jerarquía y burocracia del aparato de poder. El relato más significativo de Ayala en este sentido es «El Hechizado», que concentra estos y otros rasgos kafkianos.

«El Hechizado»

Si hay una obra de Ayala que se ha vinculado con Kafka es «El Hechizado», desde que lo sugiriera Borges en la revista *Sur* en diciembre de 1944.²⁰⁹ Fue este precedente borgiano el que, por ejemplo, permitió a José Ramón Marra-López considerar «evidente» la «influencia kafkiana» del relato (1963: 248). Este había visto la luz el mismo año de la reseña de Borges, de forma independiente —antes de ser incluido en el volumen *Los usurpadores* (1949)— dentro de la colección Cuadernos de la Quimera, dirigida por Eduardo Mallea para la editorial Emecé, cuyo número 11, que aparecería unos meses más tarde, sería el *Informe para una academia* (1945) de Kafka. Jorge Luis Borges elogió el relato de Ayala como «uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas» y lo situó dentro de una hipotética biblioteca universal de «la Postergación Infinita» junto a «los seis volúmenes de Franz Kafka»²¹⁰ y junto a otros autores, tanto del ámbito filosófico (Zenón, Aristóteles, Hui Tzu, Hermann Lotze, Bradley y James) como del literario (Sterne, Melville, Bloy y Lord Dunsany). Anunciaba así la idea central que desarrollaría en el célebre ensayo, algunos años posterior, «Kafka y sus precursores». A la vez, retomaba el tema de su primer artículo sobre el autor de Praga, «Las pesadillas y Franz Kafka», aparecido en *La Prensa* en 1935: el hecho de que «componer sueños es una disciplina literaria de reciente inauguración» (2001: 110), cultivada con particular acierto por Kafka. Con respecto a «El Hechizado», sostiene:

²⁰⁹ Todas las citas de la reseña de *El Hechizado* elaborada por Borges proceden de Borges (1944: 58-59).

²¹⁰ Los de los *Gesammelte Schriften* (*Escritos reunidos*) (Berlín, 1935; Praga, 1936).

Algo de silenciosa pesadilla tiene esta narración de Francisco Ayala. Mejor dicho, algo de inextricable sueño que está a punto de ser una pesadilla. (Dante, a juzgar por la Comedia, no tuvo jamás una pesadilla: su Infierno es un lugar en el que acontecen hechos atroces; no es un lugar atroz.) (Borges, 1944: 58).

Borges emparenta, de este modo, sin citarlo, el carácter onírico del relato de Ayala con el de las ficciones kafkianas.

El argentino gustaba de destacar de la literatura ajena aquello que caracterizaba su propia creación y así lo hizo tanto con la obra de Kafka como con el relato de Ayala, al relacionar a ambos con dos elementos clave del universo borgiano: el laberinto y el infinito. En palabras de Ignacio Soldevila, «Borges, aplaudiendo a Ayala, se reconoce» (1963: 86). Y también aplaudiendo a Kafka. Los tres, Kafka, Borges y Ayala, comparten «la angustiosa sensación de caminar por un laberinto con el temor, no tanto de no encontrar la salida, sino de la visión que al final nos pueda esperar, o la ausencia de ella» (Soldevila, 1963: 86).

De la narración de Ayala dice el argentino en su reseña que «historia los inútiles trámites laberínticos de un pretendiente americano, en la corte de Carlos el Hechizado». Sin referirse en ese pasaje en concreto directamente a Kafka, parece estar comparándolo con el relato de Ayala: «En otras narraciones de esta índole, es inalcanzable la meta; aquí entendemos que es irrisoria y, de algún modo, irreal, como los personajes de la ficción». Por otro lado, la repetición de la escena del encuentro con el monarca, adelantada en una de las páginas iniciales y desarrollada al final del relato, contiene, según Borges, «algo de espejo infinito».

No deja de ser cierto que el relato del granadino contiene elementos no solamente kafkianos, sino, además, claramente borgianos: se presenta como una suerte de relato detectivesco acerca de un texto; se habla sobre un manuscrito en lugar de escribirlo o reproducirlo en su totalidad; se trata filológicamente una narración ficcional que se hace pasar por real y cronista de acontecimientos que realmente ocurrieron. Como ejemplo de la presentación del relato a la manera de un ensayo filológico, basten las siguientes frases:

Excedería a la intención de estos apuntes, destinados a dar noticia del curioso manuscrito, el ofrecer un resumen completo de su contenido. Día llegará en que pueda editarse con el cuidado erudito a que es acreedor, anotado en debida forma, y precedido

de un estudio filológico donde se discutan y diluciden las muchas cuestiones que su estilo suscita. (Ayala, 2012: 495-496).²¹¹

Se trata, pues, de un relato de aire borgiano en muchos sentidos, incluida su concepción de lo kafkiano. Si para Thomas Mermall «no cabe duda de que en la invención de “El Hechizado” ha influido la lectura de Kafka» (1984: 70), sería tal vez más preciso matizar que en ella subyace la lectura que Borges hizo de Kafka.

El manuscrito en cuestión sobre el que escribe el narrador constituye el relato en primera persona del desengaño de las pretensiones del Indio González Lobo. Su voluntad imperiosa de presentarse ante el rey conocido como «el Hechizado», encuentro acerca de cuyo objeto nada preciso llega a conocer el lector, le obliga a realizar continuos esfuerzos para superar los constantes y reiterados obstáculos que se interponen entre él y el monarca. Finalmente, logra lo que parecía imposible y accede a la presencia real, pero entonces se le muestra la vanidad de todos sus esfuerzos: nada podrá hacer por él un ser grotesco e incapaz que aparece sentado entre babas y orines. Con estas líneas concluye el Indio su relato:

«Viendo en la puerta a un desconocido, se sobresaltó el canecillo, y Su Majestad pareció inquietarse. Pero al divisar luego la cabeza de su Enana, que se me adelantaba y me precedía, recuperó su actitud de sosiego. Doña Antoñita se le acercó al oído, y le habló algunas palabras. Su Majestad quiso mostrarme benevolencia, y me dio a besar la mano; pero antes de que alcanzara a tomársela saltó a ella un curioso monito que alrededor andaba jugando, y distrajo su Real atención en demanda de caricias. Entonces entendí yo la oportunidad, y me retiré en respetuoso silencio.» (Ayala, 2012: 504).

Junto a los referentes literarios, conviene no olvidar que la realidad histórica en la España de Carlos II se asemejaba a la que Ayala presentaba en su relato. Otra de las escritoras en cuya comparación con Kafka nos detendremos, Carmen Martín Gaité, describía, en su faceta historiadora, la impenetrable burocracia del Consejo de Castilla en tiempos del Hechizado y de su biografiado, Melchor Rafael de Macanaz:

Los personajes influyentes, las provincias y las villas pagaban agentes en la corte, que trataban por medio de propinas y regalos de influir en la activación de sus asuntos. Pero la mayoría de los litigantes acababan por verse obligados a venir personalmente a Madrid a velar por sus pleitos. «Se pierden los litigantes con su larga mansión en la Corte

²¹¹ Otros narradores de textos de Ayala se ocupan de manuscritos firmados por otros, como los de las novelas *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* y *Muertes de perro*, técnica de obvia raíz cervantina.

—comenta en una ocasión Macanaz— ...y a veces pierden antes las vidas que ver fenecidos los pleitos que los condujeron a la Corte». (Martín Gaité, 1988b: 26-27).

Precisado el antecedente histórico, lo cierto es que «El Hechizado» entreteje varios aspectos relevantes relacionados con el modo de hacer narrativo de Franz Kafka. Thomas Mermall señaló el paralelismo existente entre la historia de González Lobo y la de K. en *El castillo*:

Ambos son pretendientes con aspecto de huérfanos (GL lo es, efectivamente) en busca de la benevolencia y protección de un poder supremo con vistas a adquirir la gracia y la integración en un orden social privilegiado. *El castillo*, como la corte de Carlos II, simboliza el Poder, la Autoridad y la Burocracia impenetrable, remota, laberíntica y, a la postre, vacía de sentido [...]. Ambas obras son parodias de la aventura espiritual humana en que las pretensiones del hombre quedan cruelmente burladas y sus ilusiones destruidas. [...] Mientras que el *Landvermesser* K nunca penetra el recinto sagrado y se queda en angustiada perplejidad y confusión, Ayala concretiza el terror del vacío, del desengaño, en la imagen del monstruo mudo que es el rey. (Mermall, 1984: 79).

El postulante viaja a la corte, dice Ayala, «impulsado por la nostalgia de un padre poderoso y desconocido» (2012: 421). Lo primero que llama la atención —y el narrador lo comenta desde el principio— es que González Lobo, minucioso hasta la exasperación en la descripción de determinados detalles aparentemente nimios, no revele en ningún momento en qué consistía la pretensión de gracia que le llevó a la corte desde América. Concluida la lectura «a costa de no poco esfuerzo, queda en el lector la sensación de que algo le hubiera sido escamoteado» (Ayala, 2012: 492). La insistencia en lo aparentemente trivial o accesorio en contraste con la sensación de que al lector le está vedado el acceso al contenido trascendental de los textos es común a Kafka y había sido destacada ya por Ramón María Tenreiro en su reseña de *El proceso* y *El castillo* en 1927.

Borges achacaba a las novelas de Kafka, con mordaz ironía, esa irritante detención en lo innecesario en su prólogo a *La metamorfosis* publicado por primera vez en 1938:

El *pathos* de esas «inconclusas» novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. ¿Recordáis la primera, y la más clara, de las paradojas de Zenón? El movimiento es imposible, pues antes de llegar a B deberemos atravesar el punto intermedio C, pero antes de llegar a C, deberemos atravesar el punto intermedio D, pero antes de llegar a D... El griego no enumera todos los puntos, Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno. (Borges, 1965: 11).

El mismo reparo lanza el narrador ayaliano al manuscrito del Indio González:

Hay un pasaje, un largo, interminable pasaje, en que González Lobo aparece perdido en la maraña de la Corte. Describe con encarnizado rigor su recorrer el dédalo de pasillos y antesalas, donde la esperanza se pierde y se le ven las vueltas al tiempo; se ensaña en consignar cada una de sus gestiones, sin pasar por alto una sola pisada. Hojas y más hojas están llenas de enojosas referencias y detalles que nada importan, y que es difícil conjeturar a qué vienen. [...]

Incansablemente, diluye su historia el Indio González en pormenores semejantes, sin perdonar día ni hora, hasta el extremo de que, con frecuencia, repite por dos, tres, y aun más veces, en casi iguales términos, el relato de gestiones idénticas, de manera tal que solo en la fecha se distinguen; y cuando el lector cree haber llegado al cabo de una jornada penosísima, ve abrirse ante su fatiga otra análoga, que deberá recorrer también paso a paso, y sin más resultado que alcanzar la siguiente. Bien hubiera podido el autor excusar el trabajo, y dispensar de él a sus lectores, con solo haber consignado, si tanto importaba a su intención, el número de visitas que tuvo que rendir a tal o cual oficina, y en qué fechas. ¿Por qué no lo hizo así? ¿Le procuraba acaso algún raro placer el desarrollo del manuscrito bajo su pluma con un informe crecimiento de tumor, sentir cómo aumentaba su volumen amenazando cubrir con la longitud del relato la medida del tiempo efectivo a que se extiende? (Ayala, 2012: 497-498).

Ese «informe crecimiento de tumor» recuerda, por otra parte, a la imagen empleada por Tenreiro, en su reseña a las novelas de Kafka, para describir los textos que se publican inacabados tras la muerte de su autor: «pobres fetos informes, trágicamente ridículos en la monstruosidad de su interrumpida formación» (1927: 386).

A la postergación de la conclusión de la trama debida al modo de narrar del autor del manuscrito, inclinado a la morosa descripción de aspectos intrascendentes, se une la aparentemente inmotivada dilatación del propio viaje del protagonista conforme se acerca a su destino: el Indio se detiene tres años en Sevilla, «sin que sus memorias ofrezcan justificación de tan prolongada permanencia en una ciudad donde nada hubiera debido retenerle» (2012: 494). Todo ello contrasta con la enigmática prontitud en desistir de sus pretensiones y abandonar Madrid en cuanto hubo visto al rey.

Como en Kafka, el argumento se centra en la búsqueda de un objetivo que parece que nunca se va a alcanzar, en la promesa nunca cumplida de una próxima revelación:

Tan abstracta y ciega es la búsqueda de Lobo, tan grande es el placer que parece obtener mediante la búsqueda, que podemos pensar que todo el manuscrito es, en realidad, un artefacto que retarda (como se retarda la vida de Lobo y su encuentro con el monarca) el «momento de la revelación». (Pineda, 2001b: 165).

En palabras de Javier del Amo, la medula del relato es la minuciosa autopsia de un desear nacido para no conseguir su objeto, «un desear interminable (porque nunca acaba: es la dimensión de infinito que se ha encontrado en la obra de Kafka)» (1982: 61).

La postergación se relaciona, por otro lado, con lo laberíntico, que ya Andrés Amorós (1969: 49) señaló como elemento estructural compartido por Ayala con Borges y con Kafka. Como apunta Inmaculada López (2009: 161), Ayala fusiona el laberinto físico exterior de tipo kafkiano con el infinito del manuscrito, que es el infinito de la biblioteca borgiana. Laberínticas son tanto la narración del Indio Gómez Lobo como sus peripecias: «En Sevilla lo vemos resurgir de entre un laberinto de consideraciones morales, económicas y administrativas, siguiendo a un negro que le lleva al hombro su cofre y que, a través de un laberinto de callejuelas, lo guía en busca de posada» (2012: 495). Posteriormente se habla de «la maraña de la Corte», «el dédalo de pasillos y antesalas» (2012: 497), y, finalmente, de una cierta alegría del Indio González Lobo hacia el final del relato, la de quien, por fin, «ha descubierto la salida del laberinto donde andaba perdido y se dispone a franquearla» (2012: 503).

En palabras del propio Ayala en el prólogo a *Los usurpadores*, la estructura del relato «está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder. Representa al Estado, imponente y sin alma; en último término, expresa también el desesperado abandono del hombre, la vanidad de sus afanes terrenales» (2012: 419). Combina, de este modo, una lectura política con otra de tipo más existencial, dos de las interpretaciones fundamentales a las que se sometieron los textos kafkianos. Como señalaba Andrés Amorós: «Esta pluralidad de posibles interpretaciones (y su coexistencia, a niveles diferentes) es una muestra más de la gran categoría narrativa que ha alcanzado ya Francisco Ayala» (1978: 17-18). La apertura interpretativa caracteriza de manera acentuada los textos de Kafka, rasgo que impregnó de manera extremada la recepción de su obra.

La historia del Indio es —como la de K.— la de la búsqueda. Dice Antonio Pineda Cachero: «la peripecia vital de Lobo simboliza magníficamente lo observado por Robert Graves: que todas las historias pueden reducirse a una, la de la búsqueda. La vida como narración, y la narración como búsqueda...» (2001b: 167). Si los personajes kafkianos no logran alcanzar sus objetivos —K. nunca accede al castillo, el mensajero nunca se

encontrará con el destinatario de su mensaje, no es posible en el tiempo de una vida llegar al pueblo más cercano ni atravesar las puertas de la Ley—, el personaje de Ayala sí consigue, finalmente, hallarse ante la presencia del rey, que tanto había anhelado y por la que tantos esfuerzos había realizado. Pero lo que encuentra resulta desproporcionadamente insignificante: el ser más poderoso de la nación es un imbécil, de aspecto débil y desmejorado, en contraste con el lujo de su vestimenta, que acentúa su carácter ridículo. Un rey que recibe a alguien por consejo de su enana y que se distrae con cualquier animalillo no puede cumplir la elevada misión que parecía querer encomendarle González Lobo. Según lo expresa Ayala, «ese poder que en otros lugares se sorprende brotando con la palpitación obscena del puro vivir, se nos muestra muerto, hueco, en el esqueleto de un viejo Estado burocrático» (2012: 418); se trata del «Estado, como estructura de un poder vacío» (2012: 420):

Desde la periferia, una vida ajena, ignorada, taciturna, la del protagonista, se empeña fatigosamente en penetrar hacia el centro hueco del gran Imperio. Su punto de partida es fresco y natural [...]; mas, conforme el viajero se acerca al núcleo del poder soberano, las instancias se van haciendo más y más formalistas, duras, impenetrables, y la humanidad más seca (Ayala, 2012: 419).

Esa «vida ajena, ignorada, taciturna» que «se empeña fatigosamente en penetrar hacia el centro hueco del gran Imperio», ese personaje que «se obstina en alcanzar» la presencia de la más alta autoridad, está emparentado con el extranjero K. y sus esfuerzos por acceder al castillo.

Los laberintos que separan a los ciudadanos del poder están armados en torno a una burocracia absurda e ineficaz. Se descubre en el manuscrito de González Lobo, entre líneas, el hastío por lo burocrático, «el cansancio de interminables tramitaciones, capaces de exasperar a quien no tuviera tan fino temple» (2012: 495). Otto María Carpeaux firmó una reseña de *Los usurpadores* en los *Cuadernos Americanos*, donde decía con respecto a «El Hechizado»: «Tan absurdas eran las interminables gestiones kafkainas [sic] de aquel “indio” en la burocracia, y en los corredores del Palacio, como era absurdo el Poder en manos de un débil mental coronado» (1949: 287).

Antonio Pineda ubica el relato «El Hechizado» dentro del subgénero del horror burocrático-político, que «dibuja al Poder como una maquinaria ciega que, al igual que una buena parte de las instancias de poder de nuestra civilización, actúa sin guía y según

su propio impulso» (2001b: 169-70). El individuo se muestra, como consecuencia, incapaz de clarificar y lograr sus metas en el contexto de unas estructuras de poder fosilizadas. También las grandes novelas de Kafka podrían adscribirse a ese *subgénero*, sin agotar —como tampoco lo hace Ayala— en él su sentido. Thomas Mermall señaló cómo en «El Hechizado» y *El castillo* la «repetición compulsiva de lo insignificante se convierte en un rito de *gestiones* infinitas que el hombre moderno ofrece a modo de oblación al vacío» (1984: 70), algo también presente en *El proceso*.

A González Lobo no le es dado, pese a sus esfuerzos, entrevistarse con el Inquisidor General. En lugar de ello, le remiten a la casa de la baronesa de Berlips: «Mas pronto pude comprobar —añade— que no sería cosa llana entrar a su presencia. El poder de los magnates se mide por el número de los pretendientes que tocan a sus puertas, y ahí, todo el patio de la casa era antesala» (2012: 501). Obstáculos y más obstáculos, como los que encontraba K. en sus desesperados intentos de acceder al castillo. Esa autoridad intermedia que es la baronesa, en cuyo palacio «se aglomera, bullicioso, un hervidero de postulantes, afanados en el tráfico de influencias, solicitud de exenciones, compra de empleos, demanda de gracia o gestión de privilegios» (2012: 501) recuerda vagamente al grupo de personas que se agolpaba ante el mesón señorial de *El castillo* para ser recibidas por el secretario Erlanger.

Ya en el palacio de la baronesa, González Lobo se lamenta ante un compañero de espera de que, «forastero en la Corte y sin amigos, no hallaba medio de arribar a su Real persona» (2012: 501-502), al igual que K., extraño en la aldea del castillo, no conseguía la ayuda de la administración ni de la población. Su interlocutor, que prestaba servicio en las guardias del Real Palacio, le ofreció la ayuda de su esposa, una enana de la Cámara del Rey, para llevarle ante el monarca: «sin duda querría hacerlo, supuesto que yo me la supiese congregar y moviera su voluntad con el regalo del cintillo que se veía en mi dedo meñique» (2012: 502). De nuevo como K., y como Joseph K., el protagonista de «El Hechizado» habrá de servirse de una mujer para acercarse a las autoridades, para intentar alcanzar sus metas. Como se señala en el prólogo a *Los usurpadores*: «por fin —única mujer que hace acto de presencia en la narración—, una enana es quien le introduce, mediante soborno, al sagrario de la majestad, donde el monarca imbécil se encuentra rodeado de bestezuelas diabólicas...» (2012: 419).

En compañía de la enana recorre González Lobo, de nuevo, un aparente camino poblado de obstáculos infinitos, similar al que había de recorrer el mensajero de «Un mensaje imperial»:

A su lado siempre, atraviesa patios, cancelas, portales, guardias, corredores, antecámaras. Quedó atrás la Plaza de Armas, donde evolucionaba un escuadrón de caballería; quedó atrás la suave escalinata de mármol; quedó atrás la ancha galería, abierta a la derecha sobre un patio, y adornada a la izquierda la pared con el cuadro de una batalla famosa, que no se detuvo a mirar, pero del que le quedó en los ojos la apretada multitud de las compañías de un tercio que, desde una perspectiva bien dispuesta, se dirigían, escalonadas en retorcidas filas, hacia la alta, cerrada, defendida ciudadela... Y ahora la enorme puerta cuyas dos hojas de roble se abrieron ante ellos en llegando a lo alto de la escalera, había vuelto a cerrarse a sus espaldas. (Ayala, 2012: 503).

El paralelismo entre la pintura y la situación del protagonista es obvio: está aproximándose a un lugar alto y muy protegido —con todo su simbolismo—, como hiciera K. al recorrer, en vano, los caminos que, supuestamente, conducían al castillo. Pero el desenlace del cuento de Ayala es bien distinto: «Entonces, de improviso, González Lobo se encontró ante el Rey» (2012: 503). Nos hallamos ante una variante de la postergación infinita que Borges descubriera en Kafka. Aquí sí se acaba produciendo el encuentro final, pero un encuentro con el vacío equivale, en cierto modo, a su ausencia. Frente a la paradoja de Zenón que, según Borges, Kafka habría llevado al ámbito literario (para llegar de un punto A a un punto B primero hay que pasar por el punto intermedio C, y así sucesivamente, hasta el infinito), en «El Hechizado» es posible llegar de A a B —después de pasar, eso sí, por múltiples puntos intermedios—, pero, una vez alcanzado B, se descubre que $B = 0$.

«Un mensaje imperial» puede ponerse en relación tanto con «El Hechizado» como con el segundo relato de Ayala de aire más kafkiano, «El mensaje». Publicado en la colección de relatos *Ein Landartz*, que vio la luz en Berlín en 1924, resulta más probable que Ayala conociese el texto —que en 1949 aún no se había traducido al castellano— por la mediación de Jorge Luis Borges. En el año 1935 Borges había publicado el temprano artículo «Las pesadillas y Franz Kafka», en el que reproducía el contenido argumental del relato:

Está escrito en segunda persona. El héroe, el nada heroico y resueltamente pasivo héroe de la fábula, se identifica de ese modo con el lector [...]. El argumento es este. El

emperador —cualquier emperador— está agonizando. Para que todos puedan asistir a su muerte, las paredes interiores del palacio han sido derribadas. El emperador aguarda el final en su lecho de muerte y lo cerca una muchedumbre casi infinita. Antes de fallecer, el emperador hace un signo y un servidor tiene que inclinarse sobre él para recoger sus últimas órdenes. El emperador murmura un mensaje urgente para el más ignorado de sus súbditos, que habita el extremo opuesto de la ciudad. Inmediatamente el servidor se pone en camino. Es infatigable y altísimo y tiene sobre el pecho una estrella,²¹² símbolo de su misión imperial. Todos se apartan frente al hombre y la estrella. Pero la turba es tan numerosa que el mensajero nunca llegará al jardín del palacio. Aunque llegara, jamás acabaría de atravesar el infinito ejército respetuoso que está de guarnición. Aunque lo atravesara, jamás podría atravesar la ciudad en que vives, llena también de una muchedumbre infinita. El mensajero nunca llegará y es inútil que lo esperes en la ventana. Ahora mismo avanza con rapidez entre los hombres que se apartan ante la estrella, pero tú vivirás y morirás sin haber recibido el mensaje. (Borges, 2001: 113-114).

El mensajero nunca llegará a su meta. El Indio sí lo acabará haciendo, pero el resultado será igualmente infructuoso. «Un mensaje imperial» puede ponerse también en relación con el inicio del relato «El Doliente» (escrito en 1946 e incluido en *Los usurpadores*): don Enrique escucha la llegada de su montero a sus aposentos, donde se encuentra postrado, en un proceso inverso al que quedaba forzosamente inconcluso en el texto de Kafka:

«Ya vuelve Ruy Pérez», dijeron en un susurro los labios resacos del rey; y sus párpados cayeron de nuevo sobre las dilatadas pupilas. Horadando el espeso rumor de la aceña, le había llegado a los oídos desde el bosquecillo el son de una trompa de caza, insinuando apenas, luego ahogado en el agua. Aguardaba ahora el chapoteo de los caballos sobre el fango; en seguida, el ruido de sus cascos amortiguado por las hojas secas de la calzada; y, en fin, sus pisadas batiendo con tintineo metálico sobre las piedras del patio.

Inmóvil, retrepada la cabeza, brazos y piernas extendidos, el rey esperaba con paciencia infinita. Allá, el trajín de las cuadras, el chirriar de goznes y cerrojos, el confuso, irritado barullo de una disputa; y, por último, cada vez más cercanos en la escalera, los pasos de su montero. (Ayala, 1978: 73).

El Doliente, que aguarda la llegada de su montero, el cual le trae un mensaje de vital importancia (la noticia de que Alonso Gómez, con toda su gente, había entrado al servicio del obispo don Ildefonso), sí recibe lo que espera y permanece postrado dentro de su corte, sin poder salir a ver cómo le arrebatan el poder.

²¹² En el original de Kafka, el símbolo imperial es la imagen del sol y no la de una estrella.

En el mismo artículo en el que Borges contaba el argumento de «Un mensaje imperial», alababa el hecho de que los cuentos contenidos en *Un médico rural* fuesen como esbozos argumentales sin desarrollar y, por tanto, nada en ellos resultase accesorio. En este sentido, «El Hechizado» parecería una puesta en práctica de las recomendaciones de Borges, puesto que el narrador resume el contenido de un relato que, en toda su extensión, resultaría, según sus propias palabras, «sobrecargado de datos enojosos», «recargado de explicaciones ociosas» (2012: 493) y lleno de «impertinentes excrecencias», lo cual convierte su lectura en una experiencia «penosa e ingrata» (2012: 492).

Así pues, el Kafka que Ayala recrea en «El Hechizado» es el Kafka de Borges, o el Borges de Kafka: el del relato breve, las pesadillas, las postergaciones infinitas y el laberinto. Asume así Ayala la vertiente formalista de la recepción de Kafka, ausente de sus comentarios sobre la obra kafkiana, pero evidente en la puesta en práctica de su recepción productiva. No sería descabellado imaginar a Ayala teniendo muy presentes las teorías de Borges sobre Kafka en el momento de componer «El Hechizado». Pero, como se desprende de la reseña que dedicó a la monografía de Carmen Gándara, el concepto que Ayala tenía de Kafka se acercaba a lo existencial. De «El Hechizado» dijo que expresaba «el desesperado abandono del hombre, la vanidad de sus afanes terrenales» (2012: 419), junto al desenmascaramiento del carácter vacío e indigno del poder. Formalismo, existencialismo, lectura política: con «El Hechizado» presenta Ayala a un Kafka total. Y algo similar sucede, si bien de un modo más sutil, en otro relato ayaliano de la misma época: «El mensaje».

Otra búsqueda que acaba en nada: «El mensaje»

El mismo año que *Los usurpadores* vio la luz en Losada una segunda colección de relatos de Ayala: *La cabeza del cordero*. Entre ellos destaca, por presentar algunos rasgos kafkianos, «El mensaje», aparecido previamente en diciembre de 1948 en *Sur*. Según Ayala, el tema del volumen es la Guerra Civil, incluso en este texto, «que no alude para nada al conflicto y que se supone discurriendo en época anterior a 1936»:

De modo que los personajes de esta primera narración, criaturas vulgarísimas, y que ni siquiera pudieron ventear la futura tragedia, la llevaban sin saberlo escondida dentro de sus vidas rutinarias y grises, en la tensión de la envidia sofocada, de la presunción estúpida, del aburrimiento, y también en el ansia de algo extraordinario, grande, de algún asunto susceptible de apasionar, y arrebatarse, y encender a todo el pueblo —con lo que podría sugerirse que, en un sentido remoto, el nunca descifrado «mensaje» anunciaba eso, la Guerra Civil, y no otra cosa. (Ayala, 1978: 183).

La idea de un conflicto que se anuncia en el ambiente se puede poner en relación con Kafka, no ya por la voluntad de su autor de que así quedase plasmado en su obra, sino por las lecturas posteriores que se realizaron de ella, asignándole un carácter profético, visionario de los horrores de guerras y regímenes totalitarios que aún estaban por venir. Sin embargo, ni la obra kafkiana ni el relato de Ayala dicen nada de eso, sino que presentan su *mensaje* en toda su ambigüedad.

Es el núcleo temático y estructural del relato lo que más directamente podemos vincular con Kafka: los esfuerzos y las ansias por descifrar un mensaje que se acaba esfumando. Antonio César Morón (2004) emplea el término *oquedad* para referirse al eje constitutivo de «El mensaje», que comparte con «El Hechizado». En ambos casos, como en Kafka, el desenlace se va demorando y resulta, finalmente, insatisfactorio para el lector en tanto en cuanto no se resuelven las preguntas fundamentales del relato.

El narrador de «El mensaje», Roque, pasa una noche en casa de su primo Severiano en el pueblo y este le cuenta algo que lleva intrigando a los vecinos desde hace unos años: un misterioso forastero dejó un buen día un mensaje, que nadie logra entender, abandonado en la fonda donde pasó una noche. Severiano relata a su primo, el narrador, cómo fue la primera vez que trató de leer el escrito: «Con paciencia infinita, lo repasé, una vez a solas, palabra por palabra, letra por letra, de arriba abajo y de abajo arriba. ¡Nada, nada! Ni una rendija de luz; oscuridad absoluta» (1978: 194). El manuscrito era —como la obra kafkiana— claro en su contenido literal, pero no en el general, no en el mensaje que quería transmitir: «no era lo que se dice de escritura difícil, al contrario: letra por letra podía ser deletreado, con sus mayúsculas y minúsculas, sus puntos y sus comas. Solo que tú no entendías, lo que se llama entender, ni una jota» (1978: 196). Si para Severiano el misterio se soluciona simplemente atribuyendo locura a su huésped: «y ese papel no significa nada, ¡absolutamente nada!» (1978: 197), el narrador está convencido de que se trata de escritura cifrada y, para

explicárselo a su primo, asigna a cada letra un valor numérico y pone en cifras su propio nombre —Roque Sánchez—, cuyo prosaísmo contrasta con sus pretensiones cabalísticas y sus aires de superioridad frente a los pueblerinos.

Aunque nadie había visto al viajero, «todos pretendían al final haber visto al misterioso personaje, pero nadie daba señas que coincidieran» (1978: 197), lo mismo que ocurría en la aldea de *El castillo* con el funcionario Klamm, según relataba Olga:

Yo todavía nunca vi a Klamm [...], pero, naturalmente, sus trazas se conocen en el pueblo; algunos lo han visto, todos han oído hablar de él, y de esa mezcla de evidencia, rumores y, al mismo tiempo, de más de una intención de tergiversar las cosas, ha ido formándose una imagen de Klamm que, en sus rasgos principales, debe ser exacta. Pero tan solo en los rasgos principales. Por lo demás, es variable, y quizás ni siquiera tan variable como la propia y verdadera apariencia de Klamm. Dicen que [...] su aspecto es casi fundamentalmente distinto allá arriba en el castillo. Y aun dentro de la aldea surgen, según los relatos, diferencias bastante notables; diferencias que conciernen a la talla, al porte, a la corpulencia, a la barba [...]. Ahora bien, ninguna de todas estas diferencias tiene por origen, claro está, brujería alguna; son diferencias muy comprensibles, producidas por la momentánea disposición de ánimo, por el grado de excitación, los innumerables matices de esperanza o de desesperación en que se halla el espectador, el cual, por otra parte, en la mayoría de los casos solo puede ver a Klamm por unos instantes. (Kafka, 1962: 196-197).

Ayala critica las invenciones de la gente al querer participar de un hecho que se considera extraordinario y emplea para ello una técnica de la gustaba hacer uso Kafka: la de presentar diversas opciones posibles y versiones contradictorias sin decantarse por ninguna de ellas, mostrando así la relatividad de toda aparente verdad y contribuyendo a crear una atmósfera misteriosa y onírica. También en la novela de Ayala *Muertes de perro* (1958) funciona el efecto deformador de «las ignorancias y omisiones, el de los rumores, el de los silencios voluntarios, el de las cosas que quedan a medio decir...» (Baquero, 1991: 25), aspectos que ha estudiado Marthe Robert en relación a las novelas de Kafka:

K. conduce su investigación a través de informaciones banales: formula preguntas, se informa de la gente importante, compara sus respuestas, recoge testimonios por todas partes, anota los “se comenta”, las leyendas, y hasta los vulgares chismorreos. Actuando así, se topa naturalmente con numerosos obstáculos: sus informadores son desconfiados, malévolos, imprevisibles; unas veces no consigue arrancarles una palabra, y otras, por el contrario, lo aturden con sus interminables chácharas. [...] Las informaciones recogidas por esta vía —en suma, las de la opinión pública— son tan contradictorias y vagas, que no le sirven para nada (Robert, 2006: 186).

Kafka y Ayala coinciden, así, en la multiplicidad de puntos de vista que ofrecen a través de unos personajes de dudosa credibilidad.

Volviendo al relato de Ayala, el manuscrito quedó finalmente en poder de Juanita, la hermana de Severiano. Es ella quien lo califica de «mensaje», otorgándole un valor trascendental. Sin haber hablado nunca sobre el tema, de improviso, un día, le espetó a su hermano:

«Severiano, ¿cuándo piensas entregarme el mensaje?». Al principio, ¡la verdad!, no entendí bien lo que quería significarme; la miré con sorpresa, y me dispuse a no hacerle demasiado caso; desde que se ha convertido definitivamente en solterona y beata alimenta su imaginación de fantasías estúpidas y gusta de emplear palabras tales como esa de *mensaje, misión, holocausto*... Pero, ¡diantre!, ¡se refería al manuscrito! (Ayala, 1978: 206).

Si Severiano se queda paralizado ante la actitud de Juanita, la perseverancia típica de los personajes kafkianos afecta, al menos durante un tiempo, a Roque, actitud que contrasta con la nimiedad del asunto: «Yo sentía una impaciencia que a mí mismo me causaba estupor: ansiaba de tal modo ver el mensaje, que estaba cierto de no poder descansar más hasta después de haberlo tenido en las manos» (1978: 208); «era ya para mí una necesidad imprescindible la que sentía de ver el demonio de manuscrito» (1978: 208).

En un rapto de ira, Juana acaba entregando a Roque y Severiano la llave de la gaveta donde guardaba el mensaje. Roque la abre «y ¡nada! Parecerá un chiste de mal gusto, una broma pesada: no había cosa alguna dentro del pupitre, nada en los cajoncillos laterales, nada en los compartimentos..., ¡lo que se dice nada!» (1978: 212). A juicio de Rosario Hiriart (1998: 101), esa «nada» simboliza el vacío total de las vidas de los personajes y apunta hacia el final anticlimático de la narración. A diferencia de lo que ocurriría de ser este un relato firmado por Kafka, Roque acaba renunciando a continuar la búsqueda; el narrador, en efecto, se da por vencido y se decide a tomar el primer tren, dejando así al lector *in albis*. El relato de Ayala, como el kafkiano «Un mensaje imperial», gira en torno a un mensaje que se intuye trascendente pero cuyo contenido nunca se llega a desvelar.

Según Lance Olsen (1986), el lector de Kafka, como el de Borges, no se encuentra con el sentido, sino con el aplazamiento o postergación de dicho sentido: la historia casi

tiene sentido, pero no del todo, de modo que parece que este haya sido solo aplazado temporalmente. El sentido parece existir, pero solo en el próximo tramo de escaleras, a través de la siguiente puerta, en la página siguiente. Esto es lo que ocurre en «El mensaje»: la promesa de una revelación que no se consuma. La invitación al lector a la búsqueda de un sentido que resulta imposible de penetrar es tal vez el rasgo fundamental del modo de narrar kafkiano. En palabras de Walter Benjamin, Kafka «abandonó la verdad para atenerse a su transmisibilidad» (1971: 207).

«El mensaje» ayaliano es, según Amorós, «un gran experimento de técnica de suspense sobre nada» (1978: 23). El lector espera una clarificación final que nunca se produce. Y, si bien Roque percibe el enigma del papelito durante un tiempo como un desafío a la lógica, como un reto estimulante, a la manera de la narrativa policial, para Severiano no es más que un lastre del que desea desprenderse: «a ver si por fin nos libramos del misterio» (1978: 209), dice tristemente.

En la segunda edición de *La cabeza del cordero* (1962) se incluyó el relato «La vida por la opinión», fechado en 1955. Su protagonista, escondido durante años en un agujero de su habitación para evitar los peligros de la guerra y la posguerra, se dedica a una tarea absurda: escribir un texto con palabras tan inusuales del diccionario que resultara incomprendible. Otro mensaje vacío, que no permite la comunicación de ningún contenido, clausura, como en espejo, el volumen que abría «El mensaje». El propio Ayala lo explicó: si en las páginas de la primera narración procuraba reflejarse la calma chicha que suele preceder a las tormentas, el libro se cierra «con otro relato donde también aparece un mensaje críptico; solo que ahora, tras de la tempestad, ya el lector desengañado sabe que en verdad tales mensajes no significan nada» (1972: 112). Los mensajes de *La cabeza del cordero* equivalen, pues, a la nada.

La narrativa de Kafka, por su parte, adopta la apariencia de la alegoría de una nada trascendente de la que hablara Lukács:

El Dios de Kafka, los jueces supremos en *El proceso*, la verdadera administración en *El castillo*, representan la trascendencia de las alegorías de Kafka: la nada. Todo se refiere a ellos, todo podría tener significado solo en ellos, todos creen en su existencia y su poder, pero nadie los conoce, nadie tiene ni siquiera idea de cómo llegar a ellos. Cuando aquí aparece Dios, es un Dios del ateísmo religioso: *Atheos absconditus*. (Lukács, 1963: 55).

Se trata de una nada que, como su nombre indica, no existe, pero determina toda existencia (1963: 55-56), al igual que ocurría en el pueblo de «El mensaje». Ayala había tematizado años antes, durante su etapa vanguardista, en el texto «Erika ante el invierno», la indiferencia de Dios ante la fatalidad del destino humano, el Dios ausente al que se refería Lukács:

Dijo Trude, la pequeña:

—Hoy domingo, no asoma Dios.

Y era verdad. Taciturno como nunca, escondía su secreto angustioso, mientras ellos volaban de altura en altura.

El cuerpo de Erika se dobló, viró con el ímpetu y la ceguera de su pecho abierto. Hubo un ruido agrio, de tablas rotas. Una piña, un corazón seco, había rodado sobre la nieve. Sobre la nieve quedó tendida la muchacha, con los brazos vueltos, con los ojos vueltos.

Los tres hermanos la rodearon, con sus altos bordones y sus suelas larguísimas. Le desabrocharon el traje para frotarle su carne de violetas magulladas. Sus labios sonreían.

—¡Qué blanca la Erika! —observó Bruno.

[...]

Aquel domingo, Dios, el Buen Dios, quería ignorar. (Ayala, 1988: 109).

Las interpretaciones existencialistas de Kafka hacían hincapié en esa indiferencia o ausencia de Dios. Tanto Kafka como Ayala entienden la literatura como una indagación de la realidad esencial, como una constante búsqueda de sentido, pero ese sentido —en su doble acepción de razón de ser y de significado—, que ocupa estructuralmente el centro de las narraciones kafkianas y de «El mensaje», no es más que un hueco vacío.

El laberinto que oculta la nada

Junto a «El Hechizado» y «El mensaje», Andrés Amorós encuentra también en «El regreso» (*La cabeza del cordero*) una «técnica algo policiaca (investigación que intenta aclarar un enigma), de laberinto que oculta la nada» (1969: 60). Es la historia de un gallego emigrado a Buenos Aires que regresa a Santiago de Compostela años después de la Guerra Civil y allí descubre que su amigo Abeledo lo traicionó; el protagonista narra su obsesiva búsqueda de su traidor hasta que descubre que había muerto durante la guerra. Tras la experiencia de un mes en Santiago, calificada de «temeroso laberinto»

(Ayala, 2012: 663), concluye: «No había hecho nada; y ese nada había sido por nada, puro disparate» (Ayala, 2012: 664), después del cual decide volver a un Buenos Aires del que renegaba en el exilio.

El mismo recurso se encuentra en un relato muy posterior, «El camino de nuestra vida», recogido en *De triunfos y penas* (1982) y, posteriormente, en «*La niña de oro*» y *otros relatos* (2001). Una extraña compañía médica, de ubicación remota y desconocida, rodeada de secretismo, sometía a sus pacientes a un tratamiento para rejuvenecer y alargar así su vida. El narrador acude a la clínica, cuyas labores se desarrollan dentro de un ambiente de misterio. Se hace amigo de una doctora que le revelará alguna información: lo que al inicio había sido una única clínica se fue multiplicando debido a la incesante demanda, «hasta el punto de que ahora ni aun los más enterados conocían ya el secreto entero de la organización» (2012: 1442), punto en el que parece resonar el relato de Kafka «Durante la construcción de la muralla china». En esta ocasión el centro vacío del laberinto, de «la tela de araña del sanatorio», cuya efectividad se pone finalmente en duda, será el misterioso Dr. Gefilte Fish (que lleva el nombre, jocosamente, de un pescado relleno de la gastronomía judía). Ya avanzado el relato, se informa al narrador de que solo al final del tratamiento visitaba el doctor a los pacientes; pero posteriormente se acaba sabiendo que frente a cada uno de los edificios gemelos del complejo «se hallaba un *alter ego* del reputado Dr. Gefilte Fish, de cuya verdadera identidad, por lo demás, nadie parecía estar seguro» (2012: 1442), al igual que ocurría con Klamm en *El castillo*. La multiplicación de las clínicas y las jerarquías impiden entrar en contacto con una autoridad difusa e invisible.

Muertes de perro opera, en cierto modo, también como un laberinto que oculta en su centro la nada monstruosa de Bocanegra. Llegado un momento, confiesa Tadeo Requena: «La verdad es que no acierto a ver claro, ni consigo imaginarme cuál podrá ser la salida de este laberinto» (1991a: 186). En diversos momentos de la narrativa ayaliana, el laberinto —cuya atribución a Kafka se debe en buena medida a los análisis borgianos— está presente ya no de forma expresa, sino por medio de la descripción de la necesidad de atravesar múltiples espacios para alcanzar el destino final. Esta técnica, fundamental en «Un mensaje imperial» y empleada en «El Hechizado», aparece ya en

la novela primeriza de Ayala, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, por lo que no se puede afirmar que provenga de sus lecturas de Kafka.²¹³

Las criaturas a las que dio vida literaria Kafka se retuercen en esa sucesión de obstáculos, sin poder avanzar, porque resulta ser infinita. En las ficciones de Ayala, esa cadena, que también da la sensación de ser interminable, tiene sin embargo un fin. Pero el fin es lo nimio, lo ridículo, el vacío o la nada. Si los personajes kafkianos persiguen un objetivo al que nunca llegan, puesto que resulta inalcanzable, algunos textos de Ayala muestran una obsesión semejante por acceder a una autoridad (en «El Hechizado») o a un significado (en «El mensaje»). Ayala sí permite a sus personajes alcanzar sus metas, pero —crueldad tal vez más atroz— esas metas esconden una oquedad. El rey es un estúpido inútil, el mensaje no está y tal vez ni siquiera sea un mensaje.

Derivado de esa búsqueda de un objetivo que deviene inalcanzable —en Kafka— o vacío —en Ayala—, aparece el misterio. Las preguntas no adquieren una respuesta y la incógnita continúa flotando en el aire al terminar de leer la última línea. La persistencia del enigma resulta evidente en los dos relatos más kafkianos de Ayala: «El Hechizado» —en el que nunca llegamos a conocer las verdaderas intenciones del Indio González Lobo al realizar un largo viaje transatlántico para presentarse ante el rey— y «El mensaje» —cuyo contenido y propósito no descifran los personajes, ni tampoco el lector. En la obra de Kafka es constante esa sensación de desconocimiento de lo esencial, de ignorancia de las leyes lógicas que mueven las acciones y los sucesos: ¿de qué se acusa a Joseph K., ¿es inocente o culpable?, ¿dónde se encuentra la auténtica autoridad en *El proceso* y en *El castillo*?, ¿qué decía el mensaje imperial?, ¿cómo es

²¹³ En *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* resulta algo laberíntica la vieja casa de don Cornelio y su esposa, donde es burlado el protagonista, Miguel Castillejo. Cuando acudió allí la primera vez, con la fingida Rosalía, pasaron ambos «un patio y una escalera, todo en las tinieblas... [...] De este modo atravesaron varias salas cuyas puertas iba abriendo y cerrando ella» (1969: 179). Lo dejó solo, todavía a oscuras; al cabo de un rato, regresó, y volvieron a andar hasta la puerta que Miguel iba a franquear para acabar encerrado con una vieja. En medio de su locura, Castillejo se decide a volver y matar a la mujer de don Cornelio. Pasó entonces «al corral, luego al patio, y siguió paso a paso el mismo camino que los días dedicados a explorar el terreno» (1969: 242), atravesando las galerías y la escalera.

En *El fondo del vaso*, el acaudalado Cipriano Medrano vive en «una suerte de fortaleza a la que solo se obtiene acceso después de pasar por un control en la verja externa, donde un conserje comunica por teléfono con el interior antes de dejar que uno entre» (1991a: 285). José Lino soñó que, al visitar al magnate, «todas las puertas estaban abiertas ante mí, empezando por la cancela exterior, y no tropecé con nadie en mi avance hacia el seno de la señorial mansión. Recorrí dentro de ella varias piezas, y llegué por último hasta la salita misma donde el patriarca me había recibido por vez primera» (1991a: 290).

posible que un hombre amanezca convertido en insecto y por qué?, ¿qué se esconde tras las puertas de la Ley? En el centro del laberinto hallamos, pues, un gigantesco interrogante.

Cuestiones estéticas: lo trágico, lo cómico, lo grotesco y lo onírico

El humor

El humor es uno de los instrumentos que emplea Ayala en esa incesante indagación de sentido que constituye su creación literaria. Como señala Miguel Ángel Vázquez Medel, «Ayala es uno de los grandes maestros del humor y la ironía [...] puestos al servicio de la comprensión de la esencial realidad del hombre» (1998: 165). Estelle Irizarry (1971: 172-189) se detuvo en la comicidad como un aspecto esencial de la novelística de Ayala, y no solo bajo la forma más reconocida de la sátira, sino también la de la farsa, la burla, los juegos de palabras, los chistes y el patetismo cómico. La unión de lo trágico y lo grotesco, de un modo calificado de esperpéntico por Germán Gullón (1977), está presente en toda la obra ayaliana, ya desde su primera novela —de título significativo: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*— y de un modo acentuado a partir de los años 50. El propio autor afirmó que desde *Historia de macacos* «el tono se ha hecho cómico, apoyándose la estilización estética sobre el aspecto grotesco de la realidad» (Ayala, 1965a: 16). En palabras de Carolyn Richmond, a partir de 1950 Francisco Ayala «da rienda suelta a la enorme carcajada que había estado acumulando en su interior» (2012: 35) durante las décadas más duras de la guerra y la posguerra, como volviendo a sus orígenes, lo cual le granjeó ciertas incomprensiones. Pero incluso en *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* aparecen algunos rasgos de humor.

Al hablar de la superficie cómica de ciertas obras suyas, Ayala se refirió a la comicidad como una posible «manera indirecta, estilizada, de expresar lo doloroso»; «bajo esa comicidad late la angustia irremediable de quienes son protagonistas de la

comedia» (en Hiriart, 1982: 91). Sería este el tipo de humor de Kafka, que es ya algo reconocido, pese a haber sido oscurecido durante décadas por la lectura existencialista y angustiosa de su obra. Pese a esta coincidencia de fondo, si en la obra del granadino conviven episodios o elementos cómicos con otros violentos o dramáticos, en la línea de la tradición tragicómica española, en Kafka lo serio y lo cómico se excluyen entre sí, es decir, que ambos están presentes en el texto, pero no se pueden percibir simultáneamente (Boegeman, 1977: 17-18).

Un episodio de *Muertes de perro* que ejemplifica la comicidad cultivada por Francisco Ayala tiene una cierta relación —si bien indirecta— con Kafka. Se trata de la anécdota de que el dictador Bocanegra recibía a su equipo sentado en el retrete: todos lo rodeaban «con ansiosa deferencia», mientras él «posaba sobre la letrina (o, como pronto aprendí a decir, en el inodoro), y desde ese sitial estaba presidiendo a sus dignatarios» (Ayala, 1991a: 67). El pasaje puede ser un eco ya no de Kafka, sino de un cuento de Borges («La lotería en Babilonia») en el que alude humorísticamente al escritor de Praga al referirse a una «letrina sagrada llamada Qaphqa» (Borges, 1989a: 458). La de Bocanegra es otro «santuario»:

No podía sospechar yo a la sazón que se me había introducido así, de golpe y porrazo, en el círculo íntimo de los privilegiados, en un santuario cuyo acceso implicaba el honor supremo en el Estado, ni que centenares y miles de sujetos habrían envidiado, de haberla conocido, mi casi fabulosa fortuna. (Ayala, 1991a: 67-68).

El doctor Rosales, que se ocupaba de formar a Tadeo Requena para ser secretario del jefe del Estado, le explicó los antecedentes históricos de esa curiosa práctica, como el *lever* de los reyes de Francia. El efecto cómico del episodio es obvio, sin dejar de estar conectado al aspecto moral del asunto tratado, como siempre por parte de Ayala. Según escribió el propio autor frente a quienes le reprochaban la escatología de sus novelas, «el ‘trono’ inmundo donde el dictador se sienta para recibir a sus cortesanos corresponde a la índole de su poder y a su boca, que es también una especie de pozo negro» (1965a: 15).

También aparece una cierta comicidad grotesca en los dos relatos más kafkianos de Ayala: en «El Hechizado», particularmente en el pasaje protagonizado por la enana y en la visión final del rey, y en «El mensaje», señalada por el propio Ayala en el prólogo a *La cabeza del cordero* al decir que los sentimientos de los personajes daban «un juego

más bien cómico» (2012: 564). En su comparación de «El Hechizado» con *El castillo*, Thomas Mermall resaltaba cómo en ambas obras «lo grotesco palpita en los incidentes más nimios y banales» (1984: 70).

Lo onírico

Lo cómico en Kafka se deriva, en buena medida, de los rasgos oníricos de sus textos, según apreció Borges. Significativa es, a este respecto, la reflexión de Tadeo Requena en *Muertes de perro* después de haber soñado con el fallecido doctor Rosales:

Contar un sueño es siempre falsificarlo: el sueño contiene ciertos elementos que no se pueden describir; y en esos detalles inexpresables, en las proporciones —digamos— ligeramente alteradas de la cabeza y miembros, en la proximidad excesiva o el excesivo alejamiento, en una particular debilidad de la voz, en la longitud poco natural de una pausa, es donde está todo el busilis. ¿Por qué la visita del doctor tuvo que causarme una impresión cómica —tanto, que me desperté riendo— y, a la vez —lo cual resulta contradictorio—, me hundió en una especie de aura desoladora y casi ominosa, tan profundamente desagradable? Me desperté riendo, pero angustiado. Y en seguida empecé a sentir dolor de cabeza. (Ayala, 1991a: 197).

El pasaje contiene varios elementos interesantes. En primer lugar, la falsificación que, según Tadeo, implica el relato de los sueños recuerda al texto de Borges «Las pesadillas y Franz Kafka», donde el argentino denunciaba la incapacidad de la invención tradicional de transmitir la auténtica cualidad de lo onírico, lo cual no se logra hasta la modernidad, con Kafka. La mezcla de risa y angustia que provoca el sueño coincide, por otra parte, con el carácter cómico y a la vez grave de las narraciones kafkianas, que sí consiguen, frente a lo que sostiene Requena, transmitir los detalles alterados del sueño con respecto al mundo de la vigilia. Un ejemplo kafkiano de ese cambio en las proporciones naturales es el techo excesivamente bajo de la sala de audiencias en *El proceso*, o sus ocupantes demasiado altos, al igual que ocurre en un sueño de José Lino en *El fondo del vaso*, donde Cipriano Medrano «parece mucho más alto de lo que realmente es» (1991a: 291). Esta técnica aparece, una vez más, también en un relato de Borges relacionado con lo kafkiano: «La biblioteca de Babel», donde la altura de los pisos «excede apenas la de un bibliotecario normal» (en Costa, 1999: 10). Las reflexiones de José Lino acerca de

los sueños bien podrían aplicarse a la prosa kafkiana: «lo curioso es que todas esas absurdidades, dentro de la atmósfera del sueño, parecen ligadas por la más rigurosa lógica. Aunque, de otro lado, tampoco faltan en su trabazón rotos, fisuras, rendijas, saltos y sobresaltos, comparables a los cortes de una película» (1991a: 295).

La diferencia fundamental entre Kafka y Ayala en cuanto a su aplicación literaria del modo de narrar propio de los sueños radica en su alcance: en el caso de Kafka, todo lo que dentro de la ficción es real se observa a través de una suerte de lente onírica; Ayala, en cambio, se limita a describir con esas técnicas los sueños de sus personajes dentro de la ficción, sin dar el salto a que la materia de rasgos oníricos componga la totalidad de su relato. De ahí que ciertos elementos kafkianos estén sobre todo presentes en aquellos pasajes en los que Ayala narra los sueños de sus criaturas. Significativo en este sentido es el texto «El turista dormido», recogido en «*La niña de oro*» y *otros relatos*. Que se trata de la descripción de un sueño viene sugerido desde el mismo título y por el carácter onírico de lo narrado, pero no queda confirmado hasta el desenlace. El breve argumento es el siguiente: el protagonista se encuentra, de improviso, en alguna pintoresca y pequeña ciudad italiana, sin saber exactamente dónde; primero está solo, después aparece una marquesa que le dice algo que le produce alegría, sin saber por qué: «¡Ven! Así es mejor». Y concluye: «¿Acaso quiso decirme que mejor es estar dormido?, ¿que era mejor proseguir este viaje en sueños?» (2012: 1386). Con la explicación final de que se trataba de un sueño, se atenúa el efecto de extrañeza que estaba produciendo el texto, a la vez que se le añade la sugerencia de una interpretación trascendental. Significativo a este respecto es también el texto «Un sueño», incluido en *El jardín de las delicias*:

Con todo, las narraciones de Ayala expresan, a veces, la impresión de que la realidad ficcional es similar a los sueños. Por ejemplo, Tadeo Requena recuerda en *Muertes de perro* sus sensaciones después de haber soñado: «Yo andaba, y andaba y andaba, como en un sueño; como si todavía estuviera soñando. ¿Estaría soñando todavía? ¿Sería quizá esto otra fase de la misma pesadilla?» (Ayala, 1991a: 198). De un modo similar, se comenta en «Historia de macacos»: «Lo sucedido hasta ese instante había tenido, todo, un raro aire de alucinación; daba vértigo» (1995: 98).

Y es que los efectos de lo onírico pueden ser cómicos, pero también inquietantes,

como resulta evidente en la obra kafkiana: el propio Ayala destacó la «general sensación de extrañeza que acomete al lector de los escritos de Kafka» (1944: 85). Esa extrañeza impregna asimismo el mundo de la vigilia descrito en las ficciones de Francisco Ayala. Como advertía en su día Ricardo Gullón, «el gran don de Ayala es la capacidad de restituir a lo trivial su misterio, su capacidad para mostrarnos las cosas, no en su engañosa apariencia sin secreto, sino en su realidad arcana, empapadas en el gran misterio que llena la vida del hombre» (1950: 4).

Una incómoda extrañeza asalta al lector y a los protagonistas de ciertos pasajes escritos por Ayala. Refiriéndose a *La cabeza del cordero*, el autor describió el efecto de la guerra en sus personajes como «ese horror que, en las pesadillas, nos producen a veces nuestros propios pasos; en los espejos convexos, los rasgos de nuestra propia fisonomía» (1978: 183-84). El relato que da título al volumen, con la irrupción de lo insólito en lo cotidiano, podría vincularse vagamente con la literatura kafkiana: el protagonista, de viaje de negocios en Marruecos, se topa con una familia que dice estar emparentada con la suya, uno de cuyos miembros es prácticamente idéntico a él.

También «El mensaje» presenta una clara atmósfera de misterio y extrañeza. No por casualidad es el texto en el que más se detiene David Viñas (2014) al analizar los «flirteos» con lo fantástico en la narrativa de Francisco Ayala. La situación misma de un mensaje indescifrable abandonado por un forastero a quien nadie conoce resulta inquietante. Los personajes son conscientes de esa rareza y se dicen: «Todo es extraño en este asunto», «Muy raro todo, en efecto» (2012: 575). Resultan reveladoras las siguientes palabras de Severiano:

Tú no puedes defenderte del absurdo. Para las cosas normales y corrientes, ya sabes bien lo que has de hacer: estás en tu mundo; pisas el suelo firme de la realidad; cada cosa es lo que es, y nada más: tiene su cuerpo, su volumen, su peso y su forma, su temperatura, su color, y se está ahí quieta hasta que a ti te da la gana de cambiarla de sitio. Pero de pronto comienzas a notar que ya no apoyas los pies sobre el suelo; quieres tocar algo, y donde creías hallar resistencia no la hallas, está frío lo que esperabas caliente, lo blando se te resiste, alargas la mano para agarrar una cosa, y resulta que se te ha escapado. Entonces, ya no sabes qué hacer... (Ayala, 2012: 587).

Sería una buena definición del universo kafkiano, especialmente al que se enfrenta K. en *El castillo*. Las reflexiones de Roque dan la razón a Severiano: «el absurdo le hace perder a uno la cabeza, atrae como una sima» (2012: 588).

Puede tener una lectura en clave onírica, a la manera de Kafka, otro pasaje del mismo relato en el que, suponiendo cercano el amanecer, Roque propone levantarse cuanto antes para ver el papel. Aunque Severiano le insiste en que aún es noche cerrada, su primo está convencido de que ya estará amaneciendo:

Estaban pasando carros; se oía fuera el chirrido de los ejes, las pisadas de las mulas, algún restallido, alguna blasfemia.

—Esos carros salen mucho antes que el sol.

Entre tanto, yo me había levantado, me había acercado al balcón; abrí un postigo: noche cerrada. Pero, a pesar de ello, cada vez se alzaban más ruidos en el pueblo; canto de gallos, ladridos... [...] Fui a mirar mi reloj [...]: ¡Nada más que las cuatro y media! (Ayala, 2012: 589).

Es posible que los carros salgan antes del amanecer y no hay duda de que las sensaciones de Roque están afectadas por su impaciencia, pero el hecho de que haya signos de la vitalidad propia del día siendo de noche recuerda a la primera jornada de K. en la aldea de *El castillo*, que le resulta asombrosamente breve:

Cuando ya estaban por llegar al mesón [...] había anochecido completamente. ¿Se había, pues, ausentado realmente por tanto tiempo? Una o dos horas nada más, de acuerdo con sus cálculos. Y se había marchado por la mañana, y no había sentido ninguna urgencia de comer, y hasta hacía apenas un rato había sido uniforme la claridad diurna, y ahora, solo ahora, esas tinieblas. (Kafka, 1962:27).

En ambos casos, la oscuridad desmiente la percepción temporal del protagonista: en el primer caso, por transcurrir la noche demasiado lenta; en el segundo, por haberse pasado el día con una rapidez inaudita.

En el relato de Ayala resulta asimismo inquietante que Juana sepa de antemano que Severiano y Roque le van a pedir el mensaje:

—¿Cómo lo has podido adivinar, prima? —le pregunté yo. Juanita descompuso su boca en una mueca bufa; en seguida se quedó seria, vieja; luego exhaló un suspiro; luego tragó saliva... Creo que Severiano estaba aterrado al ver que su hermana no decía palabra. (Ayala, 2012: 590).

Y la narración concluye con Roque abandonando el pueblo en tren: «¿Qué se me daba a mí de toda aquella absurda historia del manuscrito? Ni siquiera estoy seguro de que todo ello no fuera una pura quimera» (2012: 594).

Sirvan estos ejemplos para mostrar la utilización estética de lo inquietante por parte de Ayala. No se puede afirmar que este uso, que no llega a cruzar los límites de lo fantástico, proceda de la lectura de Kafka, pero de lo que no hay duda es de que Ayala era consciente de su empleo por parte del autor de *El castillo*. La extrañeza emparenta, en cualquier caso, ambos universos narrativos.

«Algo que flota en el ambiente»: la animalidad del ser humano

Tanto Kafka como Ayala incluyen animales en sus ficciones, como un aspecto de lo grotesco relacionado con la degradación de lo humano. Según contaba Gustav Janouch en sus *Conversaciones con Kafka* —testimonio cuya fiabilidad ha sido puesta en entredicho, pero que no deja de ser revelador—, al alertarle Janouch de que David Garnett había copiado el método de *Die Verwandlung* en la obra *Lady into Fox*, Kafka replicó: «¡No, no! Eso no lo ha sacado de mí. Es algo que flota en el ambiente de estos tiempos. Los dos lo hemos transcrito de nuestra propia época. El animal nos resulta más próximo que el hombre» (Janouch, 1998: 59-60). En palabras de Ayala, la situación espiritual de nuestro tiempo nos degrada «hacia lo animalesco, al privarnos del cobijo de un sistema coherente de valores ideales con evidencia incontrovertible» (1965a: 18).

El tema del parentesco entre el ser humano y el animal hunde sus raíces en una tradición de siglos y queda recogido tanto en expresiones y relatos populares, como en mitos clásicos, fábulas moralizantes y colecciones de bestiarios. Bajo todas ellas subyace la separación clara de los ámbitos humano y animal, incluso en los casos de hibridación. Sin embargo, con la llegada de la modernidad, estas fronteras —como tantas otras— se diluyen. Podemos decir, con Kafka, que el uso estético de la animalidad para mostrar la degradación humana flota, pues, en el ambiente.

Pero la técnica empleada por Kafka y por Ayala es claramente distinta: mientras los personajes de Kafka *son* animales —o, mejor, *devienen* animales, según apreciaron

Deleuze y Guattari (1983); en palabras de Julieta Yelin, emiten «una voz descentrada, ni humana ni animal, que se autoexamina e intenta narrar una experiencia de transformación» (2011b: 85)—, las criaturas de Ayala no son animales ni llegan a serlo, sino que se comportan *como* tales. Ayala no presenta animales humanizados por medio del pensamiento, sino personas cuyos aspecto, comportamiento, pasiones, crueldad o sufrimiento se asemejan con mucha frecuencia a los propios de un animal. En todo caso, la inferencia es la misma: el tambaleo de los cimientos que sustentan la condición humana. Además, algunos de los animales fundamentales del universo ayaliano ocupan un lugar destacado también en la narrativa kafkiana, como el simio y el perro.

Son narraciones de animales de Kafka «La transformación», «El maestro de pueblo» (relato también conocido como «El topo gigante»), «Chacales y árabes», «El nuevo abogado», «Un cruzamiento», «Un informe para una academia», «El buitro», «Fabulilla», «Investigaciones de un perro» y «Josefina la cantante o El pueblo de los ratones». Por su parte, el motivo animal está presente ya en los mismos títulos de las narraciones de Ayala *La cabeza del cordero*, *Historia de macacos*, *Muertes de perro*, «Un pez», «En memoria de un gato gris (Disertación sobre perros, gatos, canarios y otras especies animales)» y «Evocación y escarnio de la chinche». El proceso de animalización de los personajes en diversas obras de Francisco Ayala ha sido señalado, entre otros, por Estelle Irizarry (1971) y Baquero Goyanes (1991: 40-41). Irizarry se detuvo más en el tema, advirtiendo su carácter moral y su vinculación con la destrucción de la libertad: «La aniquilación de la libertad destruye la raíz de la condición humana, resultando en la degradación del hombre a una condición animalesca. Esto explica en parte el constante empleo de imágenes animalescas a lo largo de la obra ficticia de Ayala» (1971: 48). Muchas veces se trata de imágenes tomadas de la lengua común, cuya frecuencia confirma el interés de Francisco Ayala por poner de relieve el proceso de animalización del hombre.

La limitación de la libertad está presente, asimismo, en varios textos de animales de Kafka, empezando por el conocido aforismo «Una jaula salió en busca de un pájaro» (2003: 665), que inspiró el título del libro de Carmen Gándara que Ayala reseñó. La metamorfosis de Gregor Samsa coarta su libertad, pero es a la vez expresión de la esclavitud que sufría por el trabajo y las obligaciones familiares. Según manifestaron,

entre otros, Deleuze y Guattari, la transformación de Samsa —por dolorosa que resulte— le permite escapar del mundo laboral y familiar, el viajante se vuelve insecto «no solo para huir de su padre, sino más bien para encontrar una salida ahí donde su padre no supo encontrarla; para huir del principal, del negocio y los burócratas» (1983: 25). En «Un informe para una academia» se describe el precario proceso inverso, la imperfecta conversión del animal en hombre, al ser el simio apresado por sus captores y *civilizado*; se muestra así cómo la parte civilizatoria del ser humano cercena la libertad de sus instintos animales y lo convierte en un ser grotesco. Para Kafka, por tanto, lo animal será la expresión de una libertad natural perdida a la que no es posible regresar sino en la forma de unos engendros a medio camino entre lo animal y lo humano.

En el caso de la ayaliana *Muertes de perro*, «el abuso de la libertad por quien la emplea contra la ajena es un pecado que procede de la libre elección de una conducta equivocada, y por eso se puede decir que los protagonistas de la novela han escogido sus “muertes de perro”» (Irizarry, 1971: 49). La elección del título parte, obviamente, de una frase hecha: la Real Academia Española (2001) define la expresión *morir alguien como un perro* como ‘morir sin dar señales de arrepentimiento’ o ‘morir solo, abandonado, sin ayuda alguna’. Resulta llamativo el empleo del mismo giro para describir el asesinato de Joseph K. en *El proceso*:

[...] uno de los dos señores acababa de agarrarle por la garganta; el otro le hundió el cuchillo en el corazón y se lo volvió a hundir dos veces más. Con los ojos moribundos, vio todavía a los señores inclinados muy cerca de su rostro, que observaban el desenlace mejilla contra mejilla.

—¡Como un perro! —dijo; y era como si la vergüenza fuera a sobrevivirle. (Kafka, 1957: 213-214).

La frase hecha alemana *wie ein Hund* (‘como un perro’) tiene un significado equivalente al español: ‘de un modo miserable’ (Bibliographisches Institut GmbH, 2016). En la obra de Charles Moeller *Literatura española y cristianismo*, traducida al castellano un año antes de la publicación del libro de Ayala, se describe el episodio final de *El proceso* con palabras aún más cercanas al título ayaliano: «En el momento en que José K. es ejecutado, ve sobre sí los cuchillos que se alzan, y siente, hasta los huesos, que “la vergüenza va a sobrevivir incluso a la muerte de perro” (*wie ein Hund*) que ha merecido» (1957: 430). También Joseph K. escoge, en cierto modo, su muerte de perro, puesto que

apenas se resiste ante sus verdugos ni toma las medidas suficientes para evitar su condena.

Ayala recordaba en un artículo sobre la eutanasia escrito en 1989: «Siempre ha habido muertes admirables y muertes indignas. A muertes indignas se refería en abundancia una de mis novelas, que por eso titulé *Muertes de perro*» (1992: 301). Como señala Baquero Goyanes, aunque el narrador de *El fondo del vaso* califique el título de la anterior novela de Ayala como «torpe e impropio», no lo es en absoluto, dados los muchos y atroces crímenes que tienen lugar en ella y el papel desempeñado por varios perros, uno de los cuales muere ahorcado, como un ser humano:

Si un animal puede morir así, hay seres humanos que mueren literalmente como perros; insistiendo una y otra vez Ayala en esas páginas —y también en las de *El fondo del vaso*— en el proceso de animalización, de bestialización, momentánea o perdurable, que afecta a tantos personajes de los dos relatos. (Baquero, 1991: 40).

Ayala presenta a animales como humanos y a humanos como animales. Suspense así la frontera entre las especies, como hacía Kafka en sus tránsitos entre lo animal y lo humano, si bien con un recurso distinto, que retomará en *Historia de macacos*.

A lo largo de la novela *Muertes de perro* reaparece la expresión del título en varios momentos. Don Luis Rosales se suicida ahorcándose y a Tadeo Requena le fastidia el encargo de volver a su pueblo natal a ocuparse del «asunto»: «tuvo que elegirse esa muerte de perro. La cuestión es, por supuesto jorobar al prójimo» (1991a: 159-60). El propio Tadeo sufre otra muerte indigna a manos de Pancho Cortina, a quien admiraba pero que sería «quien habría de matarlo a él como a un perro, poniendo así también el epílogo (un epílogo de sangre, escrito con la pistola) a estas memorias en cuyo pórtico aparece como ángel mensajero y custodio» (Ayala, 1991a: 63). Antes de su muerte, Tadeo parece haber vivido una persecución y un acoso similares a los de Joseph K., de nuevo con un símil tomado del mundo animal: «su pluma corre como si el joven Tadeo llevara una jauría a los talones. Por último, hemos de verlo, la jauría le dio alcance» (Ayala, 1991a: 186). Una tercera muerte de perro es la de Bocanegra, planeada por su esposa: «en verdad, no nos quedaba otra alternativa, pues muerto el perro se acabó la rabia» (1991a: 193).

Ya en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* había reflexionado Ayala sobre la animalidad humana en su comparación con el perro: «Un perro que pensara como un

hombre no podría vivir ni entre los hombres ni entre los perros. Por más que... hay hombres que piensan como perros ¡y viven!» (1969: 111). El perro que piensa como un hombre evoca al coloquio cervantino, pero resulta aún más coincidente con el narrador de las «Investigaciones de un perro» de Kafka, dada su situación intermedia y desarraigada entre lo canino y lo humano, si bien es cierto que en la novela de Ayala se trata de una simple especulación. En un momento de delirio, el protagonista Miguel Castillejo se dirige a los «hombres malditos», diciendo: «Yo os encarnaré en cuerpos de perros para que seáis maltratados...» (1969: 216-17). Otra alusión al mismo animal anticipa el concepto incluido en *Muertes de perro*:

“*Febo*, gato amigo: celebran al can, y son injustos. Lo celebran porque encuentran en él un hombre más, que tiene sobre los otros la ventaja de que no habla. Es servil; lame la mano que le pega; recibe la caricia como se recibe la limosna; halaga y lisonjea.”

“El hombre también es servil por naturaleza. Lógico es que vea en el can el dechado de la especie humana. (Ayala, 1969: 217-18).²¹⁴

El uso que hace aquí el joven Ayala se inscribe todavía en la tradición clásica que se vale de lo animal para caracterizar moralmente al ser humano, sin que la diferenciación entre hombres y animales se plantee como un problema.²¹⁵

Dos textos breves escritos a finales de la década de los cuarenta suponen una reflexión en torno al carácter animal del ser humano. El primero, fechado en el otoño de 1948, lleva por título «Entre palomas y ratas» y en él describe Ayala la proliferación de estos animales en Buenos Aires, los primeros por aire y los segundos por debajo de

²¹⁴ El carácter negativamente servil de los perros reaparece en la segunda novela de Ayala, *Historia de un amanecer*, que no presenta ningún rasgo relacionado con la narrativa de Franz Kafka: «El *Galileo* acudió en seguida a lamerle las manos al amo, y este le dio una patada» (1969: 344).

²¹⁵ Otra alusión a un perro en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* aparece en una pesadilla de Castillejo, que comienza su relato con palabras similares a las del despertar de Gregor Samsa: «Después de pasar una horrible noche de pesadillas que aceleraron el ritmo de mi corazón, sobrecogido de terror, me levanto inquieto y agitado» (1969: 239). En el sueño, un doctor y su ayudante van a operarle del corazón, que dejan en una silla mientras se encuentran fuera de la habitación, ausencia que se prolonga durante un tiempo preocupante. Había escuchado Miguel que, si se movía, la operación fracasaría:

En esta angustia comenzó a abrirse la puerta con lentitud y penetró un perro sucio y escuálido, que yéndose a la silla donde estaba mi corazón, comenzó a olisquearlo. ¡Qué conflicto! Yo, sin poder moverme, amagado por dos muertes seguras, acudí al recurso de chasquear la lengua y decir: «¡Fuera, fuera!». Cada vez que lo hacíaladeaba su cuerpo el animal, pero no se marchaba. Hasta que sentí que sus colmillos se clavaban en mi corazón... (Ayala, 1969: 239-40).

la tierra: «Entre cielo y subsuelo, mientras tanto, una espesa humanidad —nosotros— se aglomera, se afana, se desvive» (Ayala, 1998a: 181). En el segundo texto, titulado «El ratón y el gato; la paloma y el gavián» y datado el 30 de septiembre de 1949, dos escenas de violencia animal —el jugueteo de un gato con un ratón aterrado, una danza folclórica que imita la caza de un pájaro por un ave de presa— dan pie a Ayala para meditar sobre la brutalidad fratricida que ejerce el ser humano. Había estado el escritor comentando con un interlocutor «el carácter de estos nuestros tiempos de interrogatorios y torturas, de policía omnipotente y omnipresente» —ambiente persecutorio de posguerra con el que se solía identificar la novela *El proceso*— y, al suceder la escena del gato y el ratón, se compadece del roedor —«¡Cómo le palpitará el corazón a ese pobre animalucho!»—, a lo que el otro replica: «¡Dios nos libre de vernos en una cosa así!» (Ayala, 1998a: 182). Kafka había dedicado a la misma pareja de animales un microrrelato llamado «Fabulilla», de carácter menos descriptivo y con el usual aire kafkiano de parábola intraducible:

«Ay», dijo el ratón, «el mundo es cada día más pequeño. Primero era tan ancho que me daba miedo, seguí corriendo y me sentí feliz al ver por fin los muros que se alzaban a lo lejos, a derecha e izquierda, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros que ya estoy en el último cuarto y allá en el rincón espera la trampa en la que voy a caer.» «Tienes que cambiar la dirección de tu carrera», dijo el gato, y lo devoró. (Kafka, 2003: 762).²¹⁶

El doloroso asunto del cainismo humano preocupaba especialmente al Ayala de aquella época. Es el tema primordial de los relatos que componen *La cabeza del cordero*, con un evidente simbolismo animal en el relato que da título al conjunto. Pero me interesa resaltar, de nuevo, «El mensaje», cuyo protagonista comparte con Gregor Samsa el oficio de viajante, con el que tampoco está satisfecho. Aunque alardea de sus viajes frente a la aburrida vida sedentaria de su primo Severiano, envidia la facilidad de este para hacer dinero sin moverse gracias al negocio heredado de su tío, una «ratonera» que, en el fondo, Roque anhela. Está cansado de no tener un «agujero» donde caerse muerto, un refugio que equivaldría al de la madriguera del relato kafkiano «La construcción» o al que, según ciertas interpretaciones psicoanalíticas de *La*

²¹⁶ Sobre la crueldad del gato volverá Ayala en el textito «En memoria de un gato gris (Disertación sobre perros, gatos, canarios y otras especies animales)», incluido en «*La niña de oro*» y otros relatos (2001).

transformación, buscaría Gregor Samsa al convertirse en un monstruoso insecto, consiguiendo así la excusa perfecta para no salir a trabajar ni un solo día más. Roque se burla de la estupidez de su primo y, mientras hablan en la oscuridad de la noche cada uno tendido en su cama, lo imagina estupefacto, «quieto, inmóvil, paralizado, acurrucado ahí, en lo oscuro, como un bicho tímido» (2012: 582), y posteriormente lo presenta digno de lástima, con una «mirada perruna, humillado y tristón» (2012: 592), animalizaciones con las que Roque degrada a Severiano y Ayala pone en evidencia la miseria moral del narrador.

El relato «La vida por la opinión», incluido en la segunda edición de *La cabeza del cordero* a modo de cierre, actúa como pieza de transición hacia la siguiente etapa creativa de Ayala, la de *Historia de macacos* y *Muertes de perro*, con una actitud menos grave y meditabunda que en las narraciones de finales de los cuarenta (Hiriart, 1998: 18-19) y, curiosamente, con dos símiles animales. El argumento, tomado de una historia real (Hiriart, 1998: 33), tiene en común con lo kafkiano la situación de un hombre encarcelado, encerrado, sin salida: el protagonista permanece en el agujero de una habitación durante años, durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. «Como un topo» (Ayala, 1978: 337) —se dice en el propio relato—, como el animal de «La construcción» y «El topo gigante» de Kafka. El protagonista bromeaba con su mujer y su madre, que le cocinaban platos sabrosos: «Van ustedes a hacer que me ponga gordísimo, y un día no cabré en el agujero. Ha de pasarme como al ratón de la fábula, sino que al revés: él se quedó preso dentro, y yo no voy a poder meterme cuando haga falta» (1978: 337). Alude a la conocida «Fábula del ratón que engordó»: habiéndose metido un ratón por una rendija en un cajón lleno de trigo, comió tanto que cuando quiso salir le resultó imposible (Ayala, 1998b: 244n). El mundo del «topo» de Ayala se ha estrechado, como el del ratón de la «Fabulilla» kafkiana.

Un relato extenso donde la indistinción entre hombres y animales juega un papel fundamental es «Historia de macacos», que da título a un volumen publicado por primera vez en 1955. En él los personajes actúan como monos y los monos parecen seres humanos. Kafka convierte, como en otros casos, el símil en argumento, haciendo que un auténtico simio experimente un proceso de humanización en «Un informe para una academia», en un acelerado y fallido proceso de evolución darwiniana, al ser apresado

y transportado desde su lugar de origen al mundo civilizado. «Historia de macacos» comienza, por su parte, con la celebración de la vuelta «al seno de la civilización» del señor Robert, director de Expediciones y Embarques en un país colonial. Quienes proceden de la metrópoli consideran ese otro mundo como salvaje, si bien el narrador deja entrever la sospecha de que quienes son considerados inferiores —la población autóctona y, mimetizado a ella, Martín, el europeo más antiguo— sean en realidad más inteligentes que ellos mismos: «no son tan primitivos ni tan bobos como aparentan; nosotros representamos ante ellos una entretenida comedia; miles de ojos nos acechan desde la oscuridad» (1995: 105). Sin embargo, son descritos como animales: las indígenas son «criaturas apáticas que contemplan a uno con lenta, indiferente mirada de cabra» (1995: 110) y la hamaca de Martín se presenta como una «enorme araña blancuzca» (1995: 103), de la que él sería el centro. En cierto modo, como ocurrirá a Pinedo en *Muertes de perro*, la parálisis de Martín en su hamaca —esta vez debida a su voluntaria ociosidad— le permite observar mejor el entorno y enterarse de todo lo que ocurre en la colonia. Pero tampoco la población europea se sustrae a las animalizaciones en «Historia de macacos», si bien suele tratarse de frases hechas o apelativos que poco tienen que ver con Kafka.²¹⁷

La leyenda del consumo ritual de mono asado por parte de los indígenas permite a Ayala tratar el asunto simbólico de la antropofagia. A veces se encontraban huesos mondos y chupados «parecidos a los de niño» (1995: 119). A pesar de que se comen otros animales en principio mucho más inmundos, la inquietud procede del «parentesco más estrecho entre el hombre y el simio»; lo explica el personaje Abarca: «Ahí, ahí le duele. Lo que pasa es que a todos nos gustaría probar la carne humana, y no nos atrevemos. Por eso tantas historias y tanta pamplina con la cuestión de los macacos» (1995: 120). *Homo homini lupus*, el hombre es un lobo para el hombre, la especie humana se devora a sí misma.

²¹⁷ Por ejemplo, las mujeres procedentes de Europa formaban un «corral de gallinas engreídas» (1995: 91), el locutor de radio Toño Azucena era el «perro fiel y protegido» del gobernador, quizás su hijo ilegítimo (1995: 108) y la «Señora Robert» emplea la metáfora del hurón para quejarse de la insociabilidad de la gente en la colonia —«unos hurones, eso es lo que son ustedes todos» (1995: 111)— y de la falta de cariño que le mostraba su supuesto esposo —«¿Podría yo creer que esa especie de hurón jamás, jamás tuviera para ella una frase amable [...]?» (1995: 115).

El título global *Historia de macacos* otorga un aire animalesco a todos los relatos agrupados en el libro. Una alusión explícita, si bien más circunstancial, al animal destacado en portada aparece en el relato «Encuentro», donde Nelly recuerda lo insoportable que le resultaba Saldanha cuando, acurrucado en su butaca del Teatro Colón, «como un macaco, cerrados los ojillos, ponía una repugnante cara de gusto» (1995: 147). La comparación del hombre con el simio no es, lógicamente, patrimonio exclusivo de Kafka, pero su uso reiterado por parte de Ayala no deja de resultar significativo: los miembros de la Junta de Gobierno de Bocanegra en *Muertes de perro* son calificados de «orangutanes amaestrados» y «antropoides escapados de un circo» (1991a: 137-38), y en el breve texto «San Silvestre», incluido en *El jardín de las delicias*, al recordar Ayala la Nochevieja de su juventud que pasó en Berlín, evoca la figura de uno de sus colegas, al que llamaban el «simio del cigarro»:

Era buen chico Lucio, y no se enfadaba, se reía, cuando le decíamos que a nosotros no quisiera engañarnos, que le guardaríamos el secreto, pero que nosotros sabíamos muy bien quién era él: que él era un mono escapado de los experimentos del doctor Köhler en Tenerife. Cual simio rijoso, había salido corriendo y saltaba ahora tras una abundante ninfa que acertó a pasar cerca de nuestro grupo. (Ayala, 2012: 1232).

Por último, en el relato «El prodigio» —publicado por primera vez en *Ínsula* en 1961 (Richmond, 2012: 1519)— el arquitecto llama «monicaco» y «mono sabio» al niño de inteligencia prodigiosa que protagoniza la narración, antes de descubrir que realmente poseía un don. A pesar de tratarse de expresiones de uso común, su uso contribuye a la animalización de un personaje que acaba devorado por una marrana.

Volviendo a *Historia de macacos*, el libro contiene uno de los relatos más significativos de Ayala en cuanto a la degradación animal del ser humano, en sus papeles de víctima y de verdugo. Se trata de «*The Last Supper*», cuyo tema esencial es el fratricidio inherente al ser humano, la capacidad del hombre de tratar a sus semejantes como a animales a quienes se puede exterminar. Trude y Sara, viejas amigas de la infancia, se reencuentran por casualidad en el retrete de un restaurante de Nueva York. La primera y su marido, Bruno, que sobrevivieron al exterminio nazi, en el que perdieron a su hijo, se dedican, en cierto modo, a lo mismo de lo que fueron víctimas: comercializan un matarratas llamado «La última cena», tan infalible que hasta se puso de moda suicidarse con él. Lejos de entristecerse por ello, Trude califica ese horror de

«*chance*»: «Figúrate la publicidad gratuita cada vez que los periódicos informaban: “Ingiriendo una fuerte dosis de *La última cena*, puso anoche fin a su vida...”. Ambas amigas sonrieron» (1995: 159). El paralelismo entre el genocidio nazi y el efecto del raticida sobre roedores y suicidas es evidente; sobre todo, teniendo en cuenta que la fórmula fue concebida en un campo de concentración. En el mismo relato se animaliza a Trude en el momento en que esta se descompone ante el recuerdo de su hijo: «abría enorme la boca, igual que un perro, y rompía a llorar, a hipar, a sollozar, a ladrar casi» (1995: 161). En otro sentido, se comporta también como un perro Antuña, el marido de la «mujer brava» de «Un cuento de Maupassant», contenido asimismo en *Historia de macacos*: «acostumbra adelantarse con torpes gracias de perro amaestrado y concita y acumula el ridículo sobre su cabeza aun antes de que la domadora restalle el látigo» (1995: 168).

Germán Gullón (1977) destacó el lugar de lo animal en *Muertes de perro*: el empeño de su narrador, Pinedo, consiste menos en transmitirnos una imagen fiel de la realidad que en recrear una que se ajuste a la premisa de la animalidad del hombre. Esta idea continúa en *El fondo del vaso*, que contiene quizá el eco más directo de «Un informe para una academia»: si Pedro el Rojo no aspiraba a la libertad, tan solo buscaba una salida (*leitmotiv* del relato de Kafka), José Lino quería «buscar una salida cualquiera, como animal aterrorizado» (1991a: 307). En la cárcel, sintió miedo y se sumió en el sueño «igual que un ratón se refugia en su agujero» (1991a: 375). Allí, su mujer le confiesa su adulterio: «se acerca por último mi propia esposa a los barrotes de mi jaula y me presenta mi vera imagen, mostrándome qué especie de bestia soy yo, cuál es el animal que tienen encerrado: un animal lúbrico cuya frente ostenta [...] hermosísimo par de cuernos» (1991a: 355). Como ocurría al animal parapetado en su madriguera del relato de Kafka «La construcción», Lino ansía profundamente evitar todo contacto, aislarse en su soledad para protegerse: «me dejó solo (¿no era eso, acaso, lo que tan orgullosamente procuré siempre yo?); solo para siempre, solo y pataleando en el fango. ¡Que Dios nos ampare!» (1991a: 385). Con estas palabras concluye la novela.

En su última época, siguió Ayala interesado por los animales, de un modo más humorístico y refiriéndose ya no a una comparación con lo humano, sino a animales reales, en textos como el ya citado «En memoria de un gato gris», «No me quieras tanto»

—en el que la dueña de un perrito lo acosa con sus cuidados, privándole de toda libertad—, «Evocación y escarnio de la chinche» —que supone una advertencia del narrador, un «nuevo filósofo rancio», sobre el posible regreso de las molestas chinches debido a la prohibición del DDT— y «Dulces recuerdos» —homenaje al infatigable perro compañero de travesuras infantiles—, todos ellos recogidos en «*La niña de oro*» y otros relatos. Tanto por el tono evocativo y humorístico, como por el hecho de hablar de animales en sí mismos y no tratarse de animalizaciones, se aleja en estos usos de Kafka, pero muestra la persistencia de su interés por el universo animal.

Si bien el uso estético de lo animal por parte de Ayala no tiene por qué proceder de su conocimiento de la obra de Kafka, en ocasiones se producen coincidencias significativas. Las fronteras entre lo animal y lo humano se diluyen en ambas narrativas: en el caso de Ayala, por medio de símiles y metáforas; Kafka, en cambio, trasciende la comparación para encarnar la animalidad humana en unos personajes en transformación, cuya condición, por tanto, resulta informe, frágil, movediza. La divergencia fundamental es que Ayala denuncia la bestialización del hombre, mientras Kafka asume la parte animal de género humano, arrastrándolo «hacia un espacio de indiferenciación» (Yelin, 2011b: 90). Por todo lo anterior, más que al Kafka de los relatos de animales, descubrimos en Ayala al de la novela *El proceso* y hallamos que sus personajes, al igual que Joseph K., mueren —y matan— como perros. Si en algo coinciden Kafka y Ayala es —en palabras de Julieta Yelin aplicadas al primero— en poner en crisis «la idea misma de humanidad desnudando lo grotesco de su pose, la poca estabilidad de la imagen que permite a los hombres sostener y justificar su jerarquía como especie» (2015: 531).

Un aspecto relacionado tanto con la animalidad como con el grotesco es la condición de ciertos personajes que sufren alguna anomalía física: Miguel Castillejo, antihéroe de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, es un jorobado; Luis Pinedo, el narrador de *Muertes de perro*, está postrado en una silla de ruedas. Si bien la redacción de la primera novela de Ayala tuvo que ser anterior a cualquier posible lectura de Kafka, la asumida monstruosidad del protagonista —que se apoya en una larga tradición— lo emparenta con Gregor Samsa. Miguel Castillejo deja de ir a la escuela y se queda en su casa por

decisión de su padre: como Samsa, se aísla para evitar el mundo exterior y se vuelve cada vez más monstruoso debido a un progresivo alejamiento de la familia y de determinados elementos humanos. Con el correr de los años, se iba afirmando la figura exterior de Miguel, «desarrollada monstruosamente» (1969: 145) y, también como Gregor, se fue adaptando a su condición: «Parecía como que el monstruo, cansado de volverse y revolverse, hubiera encontrado la postura cómoda para echarse a esperar su fin. Encerrado en su concha de molusco, solo tenía trato con contadas personas» (1969: 155). Se horrorizaba ante su propia imagen en el espejo (1969: 143), puesto que «su aspecto contenía toda la tragedia de lo grotesco» (Ayala, 1969: 145). Al toparse con su reflejo en una ocasión, su impresión fue la siguiente:

Se advirtió espantosamente ridículo, con su rostro de mandíbula prognata y de ojos pequeños, encorvado, las piernas débiles y los brazos flacos y largos hasta tocar las rodillas con los pendientes dedos: ¡un simio!

Pero, ¡jay!, un simio vestido a la europea; un mono de circo. (Ayala, 1969: 244).

Un simio humanizado como el simio kafkiano que pronunciaba «Un informe para una academia», como todo ser humano supuestamente civilizado. De un modo similar se percibía a sí mismo el Kafka adolescente, según recordaba en un pasaje de sus *Diarios*:

[...] andaba por ahí con la espalda curva, los hombros caídos, los brazos y las manos cohibidos; temía los espejos porque me mostraban con una fealdad que en mi opinión era inevitable y que, además, no podía reflejarse en ellos con total veracidad, pues si realmente hubiera tenido aquel aspecto, habría debido causar más extrañeza [...]. (Kafka, 2000: 269).

En el caso de Castillejo, también sufre el asco que provoca en los demás, especialmente en las mujeres: «Miguel sufrió el deseo de posar sobre uno de aquellos redondos y morenos brazos su mano helada; entornó los ojos y vio como ella lo retiraba con el horror de quien siente sobre su carne el frío contacto de un reptil» (1969: 167); en otro momento, «ella abrió con terror los negros ojos» (1969: 179) y le dice: «No se acerque, que me asusta. Parece un bicho...», a lo que él debe responder afirmando su condición humana: «Pues puedo asegurarle que soy un hombre» (1969: 182).

Luis Pinedo, por su parte, se califica a sí mismo de «tullido» (1991a: 60) en *Muertes de perro*. Pero, paradójicamente, aprovecha su situación, privilegiada para observar los comportamientos de los demás: «¿Se imagina a un ratón que, asomado a

su agujero, o a un canario en su jaula, pudiera tomar nota de cuanto, descuidadas, hacen y dicen las gentes?» (1991a: 60). Al presentar a Tadeo Requena, lo compara consigo mismo, por pertenecer también a la clase de individuos que se permiten «la extravagancia, solo disculpable para un inválido, de emplear sus horas sobrantes en garrapatear y emborronar hojas y más hojas, por el puro gusto de delatarse, traicionarse y venderse; quiero decir que, en el fondo, era uno como yo, un animal de mi especie, un congénere mío» (1991a: 61). De nuevo la animalidad. Y es que las discapacidades físicas son, según este punto de vista, otro tipo de bestialidad, de alejamiento de la condición humana. Un personaje de la misma novela con deficiencia ya no física sino mental —que no moral (a diferencia del resto)— es Angelo, con «su bocaza idiota» según Requena y «sus ojillos risueños de ratón» (1991a: 199).

También la sexualidad es una manifestación de la animalidad humana. Ayala incluye en su obra determinadas escenas sexuales de cierta crudeza que recuerdan a algunos pasajes de las novelas kafkianas. Él mismo se refirió al erotismo presente en sus ficciones, vinculándolo con la animalidad. Un mundo sin valores, como el que pone en evidencia su obra, es «un mundo en que actúan al desnudo, sin apenas revestimiento cultural, los instintos básicos» (Ayala, 1972: 45):

La especie humana no es ajena a la biología; es una especie animal. El hombre es también un animal, aunque viva en tensión hacia la esfera del espíritu —lo que llamamos cultura—. Generalmente espiritualiza los impulsos animales mediante la educación [...]. Todas las necesidades tratan de espiritualizarse en una forma u otra, y el que brote de pronto la necesidad física dominando las convenciones de la cultura como en ocasiones ocurre, produce un desnivel de efecto hilarante. El sexo es entre las necesidades naturales, quizá la de más posibilidades cómicas, porque está relegado a mayor clandestinidad [...]. (Ayala en Hiriart, 1982: 91-92).

Y concluye diciendo: «mi manera de presentar la sexualidad ofrece a veces una versión cómica y a veces la versión abismática; pues el sexo es uno de los caminos por donde el ser humano se hunde en la nada, llega al anonadamiento» (en Hiriart, 1982: 92). Ayala definía el tono de su expresión literaria del erotismo como «cómico-elegíaco, entre el patetismo y lo grotesco, es decir, todo lo contrario del prurito pornográfico» (1972: 61). En este sentido, es un tono similar al de Kafka: las escenas sexuales no resultan eróticas

para el lector, sino degradantes, en su contexto utilitario y casi público, puesto que en Kafka abundan las escenas sexuales en la cercanía de posibles testigos.

Entre las escenas más descarnadas inventadas por Ayala, se halla el encuentro entre Tadeo Requena y la hija de Luis Rosales la noche en que velaban a su padre en *Muertes de perro*. María Elena Rosales desprecia la animalidad del cuerpo humano e incluso la del espíritu para justificar su acto: «¿y si el espíritu resulta ser también un animal cimarrón, que te desconoce, y no obedece a tus llamadas, y te mira, burlesco y extraño, sin ponerse más al alcance de tu mano?» (1991a: 180-81). Es un acto sexual relacionado con la muerte y unido a un fuerte sentimiento de culpa, como también lo es la relación insana entre Requena y la esposa del dictador Bocanegra, que desencadenará varias muertes seguidas.

Otro encuentro donde la sexualidad aparece como algo sucio ocurre en un sueño de José Lino en *El fondo del vaso*. Sueña que acude a casa del magnate Cipriano Medrano y encuentra lo siguiente:

Una escena de inconcebible depravación, a cargo de dos únicos actores: el venerable anciano y una de aquellas nietecillas tuyas a quienes yo había visto pasar, en tropel, ante nosotros durante mi primera visita, y a la que entonces no presté particular atención. [...] Vi, y me quedé estupefacto. Pero el asqueroso viejo, lejos de inmutarse ante mi intempestiva presencia, desde el sillón donde estaba arrellanado me dirige un jovial saludo y me invita: «Pase, pase, amigo Ruiz; adelante: usted es también de la familia.» (Ayala, 1991a: 290-91).

El tropel de niñas recuerda a la escena del pintor Titorelli en *El proceso*.²¹⁸ También en la narrativa de Kafka encontramos diversas escenas sexuales en lugares poco privados, si bien las experimenta el mismo protagonista en lugar de presenciarlas: en *El proceso*, Josef K. se entretenía con Leni en casa del abogado; en *El castillo*, K. pasaba la noche con Frieda en la taberna, junto a la puerta de Klamm, ante la mirada indiscreta de los ayudantes.

A pesar de que José Lino se hizo el distraído para permitir a los amantes recomponerse y disimular, ellos ni siquiera lo intentaron, sino que «seguían adelante con la mayor naturalidad del mundo»: «La niña, una rubita de siete u ocho años que,

²¹⁸ Mermall (1983: 71) ha querido ver una variante de esta escena kafkiana en el pasaje en que González Lobo acude con la enana ante la presencia real del Hechizado.

aplicada a su golosa tarea, me miraba de reojo con sus pupilas vivaces, como me había mirado al pasar por el rebaño de chiquillos, casi revienta ahora de risa al oírme» (1991a: 291). Después de conversar con Medrano, al volver a la sala, descubren que la niña está debajo del sofá: «Te esperaba, abuelito. ¿Sabes? Sí, otra vez quiero» (1991a: 296). El abuelo trata de imponer su negativa, pero finalmente acaba cediendo ante la insistencia de su nieta («Una vez más: solo una: unita»). En la misma novela, serán las relaciones adúlteras de Lino con Candy —también con una considerable diferencia de edad— las que, por una serie de circunstancias, acabarán incriminándolo en un caso de asesinato.

Tanto Ayala como Kafka eran, en definitiva, muy conscientes de la condición animal del ser humano, disfrazada por la cultura pero imposible de eludir. Esa animalidad, que nos condena según el granadino a la crueldad de las pasiones, es tal vez para Kafka nuestra única salvación.

La ambigüedad

Otro rasgo común entre la narrativa ayaliana y la kafkiana es la ambigüedad. Se trata de un valor estético para Ayala: lo respeta y alaba como elemento imprescindible de las grandes obras maestras «con tanta insistencia —afirma Estelle Irizarry (1971: 31)— que se debe tenerlo en cuenta al leer sus obras de ficción». Elogiaba Ayala esa ambigüedad, recordemos, al descubrir en la obra de Galdós una significación metafísica «bajo las formas ambiguas a que solo el gran poeta alcanza, y por cuya virtud su palabra se dirige a los espíritus refinados, como Kafka lo hace, sin dejar por eso de hablar a los simples» (1959: 119).

La ambigüedad se logra, entre otros medios, a través de la indeterminación espacio-temporal —presente en Ayala, casi constante en Kafka—, la austeridad descriptiva —«el rechazo de los aliños excesivos», en palabras de Luis García Montero referidas a la obra de Ayala (2006: 59)— y los finales que no desvelan el misterio planteado por el argumento, según analizábamos a propósito de «El Hechizado» y «El mensaje». La interpretación final queda, pues, en manos del lector. La apariencia

simbólica sin traducción clara, que en la narrativa de Ayala queda sugerida singularmente en la imagen animal de «Un pez», es en el caso de Kafka tan extrema que condujo a una auténtica avalancha interpretativa de su obra, a una ambigüedad mucho más evidente que en Ayala.

La diversidad de puntos de vista, recurso literario de raíz cervantina cultivado por Francisco Ayala, conduce asimismo a resaltar la ambigüedad de la realidad y la ausencia de verdades absolutas. Gonzalo Sobejano se refirió al uso de la técnica de la alusión por parte de Ayala:

Con un procedimiento alusivo, en la línea de Valle-Inclán o de Kafka, logra Ayala, recurriendo a los puntos de vista ajenos y cambiantes, a lo sueños, y a las versiones escritas, una imagen del mundo actual que no es este mundo en su concreción, pero sí su moral equivalencia. (Sobejano, 1975: 618).

El carácter polifónico de los textos procede no solo del hecho de que los narradores de la historia se basen en manuscritos de otros autores —como ocurre en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, «El Hechizado» o *Muertes de perro*—, sino que viene dado además por las distintas voces que, desde la oralidad, cuentan su versión de una realidad vacilante. Tanto los habitantes de la aldea coronada por *El castillo* como los del pueblo de «El mensaje» ofrecen versiones contradictorias, respectivamente, del aspecto de Klamm y del misterioso viajero, para concluir, en el relato de Ayala, que el forastero no era «ni joven ni viejo, ni alto ni bajo, ni gordo ni delgado, ni moreno ni rubio» (2012: 581). Se deja así al lector sin una información precisa, firme y fiable, al aportar rasgos que no resultan distintivos ni, por tanto, significativos.²¹⁹ Cada cual tenía, además, su teoría acerca de «El mensaje»: según el boticario, se trataba de propaganda comunista; para Severiano, era simplemente un producto de la locura de su autor; Roque cree que está encriptado, y la beata Juanita parece darle un sentido religioso trascendental. Pero lo único cierto que encuentran lector y personajes es la «nada» en la gaveta donde se escondía el papelito.

Esta coexistencia de diversas hipótesis, relacionada tanto con la ambigüedad como con la técnica policíaca, se descubre en otros momentos de la obra ayaliana. En

²¹⁹ Este recurso aparecía ya en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*: el narrador describe a un amigo de Castillejo con el que se topa como «ni alto ni bajo. Ningún detalle me hizo presumir cuál fuera su profesión» (1969: 101).

un pasaje de *El fondo del vaso*, el narrador renuncia a plantear todas las posibles explicaciones de un hecho por no estar escribiendo una narración detectivesca, no sin antes haber desplegado ante el lector toda una serie de teorías sucesivas y diferentes, «un abanico de posibilidades razonables, ninguna de las cuales, sin embargo, posee fuerza suficiente para desplazar a las otras y convertirse en solución del enigma» (Senabre, 1992: 394). Así ocurre también en «Historia de macacos», con las diversas explicaciones planteadas ante el silencio de la emisora de radio, controlada por el gobernador, con respecto al asunto de que la Señora Robert fuera en realidad una prostituta (1995: 108). El narrador de «El Hechizado», por su parte, propone varias hipótesis frente al problema central que le plantea el manuscrito de González Lobo, a saber, «cuál sea el verdadero propósito de un viaje cuyas motivaciones quedan muy oscuras, si no oscurecidas a caso hecho, y en qué relación puede hallarse aquel propósito con la ulterior redacción de la memoria» (1978: 115):

Confieso que, preocupado con ello, he barajado varias hipótesis, pronto desechadas, no obstante, como insatisfactorias. Después de darle muchas vueltas, me pareció demasiado fantástico y muy mal fundado el supuesto de que el Indio González Lobo ocultara una identidad por la que se sintiera llamado a algún alto destino, como descendiente, por ejemplo, de quién sabe qué estirpe nobilísima. En el fondo, esto no aclararía apenas nada. También se me ocurrió pensar si su obra no sería una mera invención literaria, calculada en todo esmero en su aparente desaliño para simbolizar el desigual e imprevisible curso de la vida humana, moralizando implícitamente sobre la vanidad de todos los afanes en que se consume la existencia. Durante algunas semanas me aferré con entusiasmo a esta interpretación, por la que el protagonista podía ser incluso un personaje imaginario; pero a fin de cuentas tuve que resignarme a desecharla: es seguro que la conciencia literaria de la época hubiera dado cauce muy distinto a semejante idea. (Ayala, 1978: 115-117).

Kafka gustaba de proponer, también, varias posibilidades, sin preferir ni desechar ninguna de ellas. Veamos, como ejemplo, las distintas interpretaciones que ofrece del episodio clásico de Odiseo y las sirenas:

Para protegerse de las sirenas, Odiseo se taponó los oídos con cera y se hizo encadenar al mástil. Lógicamente, todos los viajeros antes que él [...] podrían haber hecho algo parecido, pero todo el mundo sabía que hubiera sido en vano. El canto de las sirenas lo traspasaba todo [...]. Sin embargo, Odiseo, aunque había oído hablar de ello, hizo caso omiso [...].

Pero resulta que las sirenas tienen un arma aún más terrible que su canto: su silencio. [...] Y en efecto, cuando llegó Odiseo, aquellas formidables cantoras no cantaron [...]. Sin embargo, Odiseo no oyó su silencio, si puede decirse así: creyó que cantaban pero que él, al estar protegido, no las oía [...].

Por lo demás, hay quien añade un detalle a esta historia. Se cuenta que Odiseo era tan astuto, tan ladino, que ni siquiera la diosa del hado podía penetrar en su interior, y quizá [...] sí se dio cuenta de que las sirenas guardaban silencio, pero, para escudarse, fingió, de cara a ellas y a los dioses, lo que acabamos de contar. (Kafka, 2003: 611-613).

Si bien ciertos narradores de Ayala se diferencian de los de Kafka porque desechan alguna de las hipótesis, lo cierto es que el resultado es similar, dado que el lector se ve obligado a tener en cuenta que quien narra es un personaje con su propia subjetividad, su visión parcial de la realidad y sus intereses personales, por lo que sus conclusiones serán siempre cuestionables. El lector se enfrenta, pues, en ambos casos, a una incertidumbre de sentido. Ayala y Kafka coinciden en presentar una realidad ambigua, divergente, polifónica. Toman, así, el pulso a su siglo, en lugar de presentar una verdad cerrada y uniforme en la que, a estas alturas, ya nadie puede creer. Paradójicamente logran así poner en evidencia «lo oscuro, confuso y contradictorio de la naturaleza humana» (Baquero, 1991: 28), de este mundo preñado de preguntas sin respuesta.

DOS HACHAS QUE ROMPEN NUESTRA MAR CONGELADA: LAS NARRATIVAS DE FRANCISCO AYALA Y FRANZ KAFKA

Recapitulando, podemos afirmar que Francisco Ayala estuvo necesariamente al tanto de la primera difusión de Kafka en español a ambos lados del Atlántico. Firmemente arraigado en la tradición narrativa más puramente hispánica —con Cervantes siempre presente—, Ayala mostraba asimismo un gran interés por lo que ocurría más allá del ámbito de la lengua española y estaba muy al día de la literatura de calidad que se leía en el mundo, incluida la de Kafka. De sus referencias explícitas al autor de *El proceso* se deduce una lectura metafísica de su obra, pero la recepción productiva en «El Hechizado» y «El mensaje» sugiere una concepción más amplia de lo kafkiano, que no ignora ni sus recursos literarios, ni el matiz político que se deriva del cuestionamiento del poder como ente abstracto.

Se ha reiterado la filiación kafkiana de «El Hechizado», desde que la apuntara Jorge Luis Borges en 1944. Si, ciertamente, se producen paralelismos interesantes con *El castillo* y «Un mensaje imperial», hay que destacar que es precisamente el Kafka de Borges el que Ayala está recreando en ese relato, como he tratado de demostrar. Las ficciones de Kafka y Ayala presentan, por lo demás, ciertas similitudes estéticas —lo grotesco, el interés por la animalidad en relación con lo humano, la coexistencia del humor con asuntos graves, la ambigüedad—, pero también claras diferencias. Mientras Kafka cultiva lo que se ha dado en llamar el fantástico cotidiano, Ayala se limita, en todo caso, a *flirtear* con lo fantástico. La aparición de una atmósfera más cercana al principio estético de lo kafkiano dentro de la obra ayaliana se halla, con frecuencia, en los pasajes en los que se describen sueños, mientras las ficciones de Kafka resultan oníricas en sí mismas. Con todo, como subrayó Ignacio Soldevila, en ambas narrativas «hay de común esa sensación de mareo que produce el anublamiento de las fronteras entre lo real y lo fantástico, que se dan prácticamente como inexistentes» (1963: 86).

La etapa creativa de Ayala en la que se aprecia un mayor parentesco con Kafka fue la década del cuarenta, es decir, los años posteriores a la guerra española y los de la Segunda Guerra Mundial y sus inmediatas consecuencias. En aquel entonces, era precisamente Buenos Aires, de cuya vida cultural participaba intensamente el Ayala del exilio, el principal foco difusor de la narrativa de Kafka. Pero la visión del mundo ayaliana correspondía al espíritu de la época, una época que encontró en Kafka un vocero anticipado del estado de ánimo colectivo de aquel tiempo. Las concomitancias bien pueden deberse, pues, a la captación de *algo que flotaba en el ambiente*, empleando las palabras de Kafka que Janouch decía recordar. Lo cual no deja de tener interés para ubicar a Ayala, testigo lúcido de su tiempo, más allá de los límites —muchas veces estrechos— de lo hispánico.

Si las criaturas kafkianas —recordemos— quedan atrapadas en una sucesión de obstáculos infinita que les impide alcanzar su objetivo, en las ficciones de Ayala la cadena aparentemente interminable de postergaciones tiene sin embargo un fin. Pero el fin es lo nimio, lo ridículo, el vacío o la nada. Ayala permite a sus personajes alcanzar sus metas, pero —crueldad tal vez más atroz— esas metas esconden una oquedad. La persecución de un objetivo que deviene inalcanzable o vacío produce extrañeza, la

extrañeza que Ayala destacó como efecto literario de lo kafkiano. Las preguntas no reciben respuesta y la incógnita continúa flotando en el aire al terminar de leer la última línea. Los universos literarios de Ayala y Kafka son ambiguos, polifónicos, grotescos e incómodos. No ofrecen sentido, sino que obligan al lector a buscarlo por sí mismo, al verse confrontado con una imagen nada halagüeña de su propio mundo. Esta es, de hecho, la única literatura que merece ser leída, según Kafka: la que muerde y pincha, la que nos despierta de un puñetazo en el cráneo, la que rompe de un hachazo nuestra mar congelada. Aquella que debemos, entre otros, a Franz Kafka y Francisco Ayala.

Carmen Martín Gaité: lo kafkiano filtrado por las brechas en la costumbre

LAS BRECHAS EN LA COSTUMBRE

Una de las obsesiones que vertebran la narrativa y el pensamiento de Carmen Martín Gaité (1925-2000) es la de las grietas que separan lo cotidiano de lo extraño, esas «brechas en la costumbre» por donde se cuelan el extrañamiento, la inquietud e incluso el miedo, sobre las que disertó en 1990, con motivo de un simposio sobre literatura fantástica en El Escorial. Allí decía:

Yo definiría lo fantástico, en un primer intento de captar su esencia, como una brecha en la costumbre, como algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación, un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca —y eso es lo importante— un nuevo punto de vista, un impulso sin control, una perplejidad, algo, en fin, que llama nuestra atención con guiños inhabituales invitándola a salir de su letargo [...]; algo que transforma nuestra percepción del mundo —como si se miraran las cosas por su revés— y que exige una interpretación. (Martín Gaité, 1993: 158).²²⁰

Brechas en la costumbre fue precisamente el título conjunto que consideró la autora en algún momento para reunir las narraciones de su primera época, incluida la novela breve kafkiana *El balneario* (1955), porque en casi todas ellas se daba «una situación como de cataclismo casi imperceptible»:

Había pasado algo que exigía una interpretación nueva porque corregía la óptica del protagonista sobre un mundo que daba por habitual. Hay una mezcla de sobrecogimiento y alborozo ante estas brechas o fisuras que a todo el mundo se le insinúan alguna vez en el muro de sus costumbres. Bien tape con argamasa esa brecha, intente ignorarla o se meta a explorarla con valentía, ¿quién no ha visto alguna vez la solidez de su edificio amenazada por una de esas grietas? (Martín Gaité, 2002b: 343).

²²⁰ De este texto, titulado «Brechas en la costumbre», existen dos versiones publicadas por Anagrama respectivamente en los volúmenes *Agua pasada* (1993) y *Pido la palabra* (2002). Me referiré a ambas, según convenga a la línea argumental de esta introducción.

Las ráfagas repentinas que lo desestabilizan todo pueden penetrar por fisuras inadvertidas incluso a las fortalezas de costumbre protegidas por los sólidos muros de una rutina previsible y tediosa, tal y como se expresa al final de *El balneario*:

Y, sin embargo —¡qué cosas pasan en el mundo!—, a pesar de lo defendido que está uno en este lugar; a pesar de lo estable y lo normal que parece todo, también en alguna ocasión, que ni siquiera es importante, incomprendiblemente, sin que se haya podido prever, se efectúan, de pronto, extraordinarias e importantísimas transformaciones en lo más hondo de una persona. Puede volverse todo del revés sin que sepa uno qué mano lo ha tocado; puede cambiar de lado la visión de las cosas cotidianas, aunque esta alteración no dure más que unos instantes; quedar el mundo de antes desenfocado, perdido, y dejarse entrever otro nuevo de intensos y angustiosos acontecimientos. Enturbiarse y conmoverse en sus cimientos todas las garantías de seguridad; perder su vigor las costumbres metódicas y conocidas, volverse totalmente ineficaces. [...] Son como ráfagas que pasan una vez, como mensajes indescifrables, como oscuras y fugaces amenazas —o promesas tal vez—. (Martín Gaité, 1982: 68).

La señorita Matilde, que había sufrido durante su siesta en un balneario una angustiada pesadilla, se dormirá esa noche «con deleite y ansia» (1982: 68), pues el vuelco de la rutina experimentado en sueños es percibido más como una promesa incitante y una vía de escape que como una amenaza. También C., protagonista de *El cuarto de atrás*, recibirá complacida la visita imprevista de un inquietante personaje, que le hará replantearse su modo de estar en el mundo y en la literatura.

El mismo «deseo de mirar lo más habitual por el revés de su bordado» (Martín Gaité, 2002b: 343) fundamenta una ficción muy posterior a los relatos primerizos de Martín Gaité, *Lo raro es vivir* (1996). La perplejidad ante la existencia vertebrada toda la novela, en cuyo arranque se definen esos estados de transición entre la aparente normalidad y el quiebro misterioso que en otras ocasiones la autora denomina *brechas en la costumbre*:

Hay veces en que lo normal pasa a extraordinario así por las buenas y lo notamos sin saber cómo. De entre la sucesión no contabilizada de gestos, movimientos y vislumbres que van engrosando la masa amorfa de lo cotidiano, se separa de los demás uno de ellos, aparentemente insignificante, y salta como la nota discordante de un pentagrama, se queda resonando por el aire con zumbido de moscardón, qué pasa, ha habido una avería o esto significa el comienzo de algo nuevo, nos miramos las manos, las rodillas, qué es lo que se ha transformado, hacia dónde enfocar la atención, no sé. Y sobreviene el miedo o la parálisis. (Martín Gaité, 1996: 11).

Kafka ficcionalizó esa intuición de una realidad distinta a la visible oculta en la cotidianidad. No por casualidad citó Martín Gaité, en su disertación dedicada a las «Brechas en la costumbre», a Gregor Samsa entre otros personajes —Quijote, Bovary, Alicia— que comparten un común «deseo de asomarse a universos extraños y romper con la rutina cotidiana» (1993: 158). Y desarrolló los modelos de Cervantes y Kafka como ejemplos que corrigen la falsa idea de la normalidad de lo que nos rodea:

A somarnos a universos extraños a aquel en que se produce nuestra vida cotidiana y sacarnos de la cronología donde esta se desarrolla pueden hacernos considerar tan digna de atención la historia de un vulgar oficinista que toma conciencia de sus limitaciones como la de personajes que se rebelan contra esas limitaciones e intentan romperlas. Para ejemplificar el primer caso podemos pensar en cualquier héroe de Kafka y para el segundo en don Quijote, por citar personajes tan familiares a todo el mundo que los adjetivos «kafkiano» o «quijotesco» son referencias habituales del habla común, incluso para quienes no hayan leído nunca a Kafka o a Cervantes. (Martín Gaité, 2002b: 345).

Los primeros contactos de Martín Gaité con Kafka tuvieron lugar en Madrid, adonde se trasladó desde su ciudad natal, Salamanca, a finales de 1948, con la intención de elaborar una investigación doctoral. Allí coincidió con Ignacio Aldecoa, compañero de estudios salmantinos, que la introdujo en el grupo intelectual del que formaban parte su futuro marido, Rafael Sánchez Ferlosio, y otros escritores del medio siglo, como Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos y Medardo Fraile:

De la misma manera que a mi padre y no a la Universidad debo yo la lectura de Galdós, Clarín y Baroja, a Ignacio y a sus amigos les fui debiendo en años sucesivos el conocimiento de Truman Capote, Kafka, Steinbeck, Dos Passos, Sartre, Pavese, Hemingway, Melville, Conrad, Svevo y Camus, autores poco frecuentes en las librerías de entonces, hallazgos que alentaban y enviaban desde lejos inesperadas sugerencias. (Martín Gaité, 1973: 35).

Unas sugerentes lecturas que también recordó la autora en el prólogo a una edición de *Los bravos*, novela de Fernández Santos publicada por primera vez en 1954:

Por libre, por separado y casi siempre por casualidad, fuimos tomando contacto los amigos de entonces, según iba pudiendo ser, con Sartre, con Hemingway, con Pavese, con Truman Capote, con Italo Calvino, con Tennessee Williams, con Camus, con Dos Passos, con Kafka, con Priestley, con Joyce, con Ciro Alegría. Las voces desaparecidas y lejanas de aquellos escritores eran como un rescoldo en torno al cual necesitábamos agruparnos para enlazar con algo, para no sentir que se partía de cero [...]. (Martín Gaité, 1971: 9).

De la mano —entre otros— de Kafka emprendió Martín Gaité su viaje hacia lo extraño y hacia lo fantástico. De la referencia nuclear de *El cuarto de atrás*, la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov —que destaca a *La metamorfosis* como el texto sobrenatural más célebre de siglo xx— aprendió la escritora que lo insólito debe permanecer inexplicado para conservar su efecto en el lector:

Todorov dice que el lector de lo fantástico tiene que quedarse sin saber bien si lo que ha leído ha pasado de verdad o era un espejismo en la mente del narrador-protagonista. O dicho con otras palabras, este narrador se las ha tenido que arreglar para dejarle abierto un resquicio a la duda, por donde puedan colarse todas esas cosas «que viven y no se ven» de que hablaba Rosalía de Castro. (Martín Gaité, 1993: 163).

Así pues, el escritor de literatura fantástica debe poner el foco sobre alguna de las grietas por las que penetra el cuestionamiento —nunca del todo resuelto— de lo que se considera real. «Ejemplos de esta incertidumbre alucinatoria los hay a montones en mis novelas, desde *El balneario* hasta la fecha», dijo la autora en otro momento (2002b: 134). Por esas brechas en la costumbre —vital y literaria—, por ese resquicio abierto a la experimentación y a la duda, se coló Kafka en la narrativa de Carmen Martín Gaité.

LA INMERSIÓN EN LAS AGUAS KAFKIANAS DE *EL BALNEARIO*

Carmen Martín Gaité se estrenó públicamente como novelista con *El balneario*, obra galardonada con el Premio Café Gijón de novela corta en 1954 y editada en 1955. Andado el tiempo, ella misma resumió su argumento a la luz del cuestionamiento de las fronteras entre la aprehensión sensorial y racional de la realidad y otros estados de conciencia:

Ya para entonces empezaba yo a no ver nada claras las fronteras entre los sueños y la realidad, y aquella novela trataba de eso. Era un sueño —que hasta la segunda parte no se sabía que lo era— soñado durante una siesta de balneario por una señorita soltera, de vida ordenada y rutinaria, que nunca había vivido emociones fuertes y estaba ansiosa de ellas. (Martín Gaité, 1993: 34).

Como iremos desgranando a lo largo de este apartado, la pesadilla que ocupa toda la primera parte de la novela adquiere tintes claramente kafkianos, que contrastan

con el regreso de Matilde, una vez despierta, a su anodina rutina de balneario. Según explicó su autora, la novela constituye «un vehículo para cuestionar lo que en esa época era tenido por inalterable y para desvelar las decepciones de una vida convencional» (2002b: 248). Encontramos aquí una primera conexión, dentro de la narrativa de Martín Gaité, entre la recreación productiva de lo kafkiano y una visión crítica de la sociedad española del medio siglo, centrada especialmente en la situación de la mujer, que reaparecerá bajo la invocación de Kafka en el libro *Las ataduras* (1960). Las brechas hacia lo onírico, lo extraño y lo kafkiano constituyen en *El balneario* una vía de escape del tedio y el encierro a que se veía abocada la protagonista y, por extensión, las mujeres durante el franquismo, sin posibilidad de desarrollar sus propias inquietudes profesionales, intelectuales ni vitales. Y ello no solo en un contexto conyugal y familiar, sino también, como muestra el caso de la señorita Matilde, en el de una soltería concebida como un lastre al rebasar cierta edad.

La ensoñación, la imaginación y, por tanto, la literatura eran caminos que permitían fugarse sin tener que transgredir las férreas normas sociales vigentes. El derecho a la fuga, e incluso su conveniencia, quedarían reivindicados años después en *El cuarto de atrás*, cuya narradora —identificada con la propia Carmen Martín Gaité— rememoraba que en los tiempos de su juventud «quedarse, conformarse y aguantar era lo bueno; salir, escapar y fugarse era lo malo» (1981: 125). Ella encontraba heroico fugarse, pero sabía que nunca lo haría a la luz del sol: «me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes» (1981: 126). Y eso es precisamente lo que hizo Matilde en la primera parte de *El balneario*, hasta que se rompió el hechizo por culpa del botones que entró en su habitación al escuchar ruidos y la despertó.

Al prologar *El balneario* más de dos décadas después de su primera publicación, en 1977, la autora reconocía en su novela una obvia deuda con Kafka: «A pesar de ciertas ingenuidades y de la clara influencia kafkiana —de la que en ningún modo reniego— sigue gustándome bastante y creo que hubiera podido constituir, tratado el tema con mayor amplitud, una buena novela de misterio» (en Martín Gaité, 1982: 7). Así pues, la escritora asociaba con una ingenuidad de principiante la presencia de la huella de Kafka en su narración, que le gustaba «a pesar de» esa influencia, no gracias a ella. Y asumía

que *El balneario* no llegaba a constituir la buena novela de misterio que podría haber sido.

La escritora realizaba estas reflexiones poco antes de la aparición del personal ejercicio de autoficción que constituye *El cuarto de atrás* (1978), novela próxima genéricamente al libro de memorias, donde Martín Gaité rendía cuentas ante la no consumación del flirteo con lo fantástico practicado en *El balneario*. La acción de *El cuarto de atrás*, protagonizada por una narradora que adopta los rasgos biográficos de Martín Gaité, transcurre precisamente en el piso al que se había trasladado la autora el mismo año en que comenzó a escribir *El balneario*. C. —inicial por la que se nombra, significativamente, al personaje— evoca la intensa sensación de extrañeza que la invadía al visitar balnearios con su padre durante su juventud:

La llegada a los balnearios siempre me producía zozobra y exaltación. Y no entendía por qué, si era todo tan normal, un mundo inmerso en la costumbre, rodeado de seguridades, habitado por personas aquiescentes y educadas que se dirigían sonrisas y saludos, inmediatamente dispuestas a acogernos en su círculo, a cambiar con nosotros tarjetas de visita [...]. Nada de aquello me parecía verdad; sentía que me estaban engañando al hacerme recitar con ellos el texto de una función aparentemente inocua pero que encubría tal vez sordas amenazas. (Martín Gaité, 1981: 48).

La joven Carmiña percibía, pues, el aspecto kafkiano de aquellos lugares aparentemente apacibles; estaba alerta, como Kafka, ante la inquietante normalidad de lo cotidiano.

En *El cuarto de atrás*, el peculiar hombre vestido de negro que visita a la escritora para entrevistarse con ella una noche de tormenta, dando lugar a una conversación que ocupa la mayor parte del libro, le reprocha no haber seguido hasta el final el camino de lo fantástico en *El balneario*:

—¿Qué novela? —dice—. ¿Aquella que ocurría en un balneario?
 Me parece haber percibido cierta decepción en su voz.
 —Sí, esa. ¿No le parece que tiene misterio?
 —Hubiera podido ser una buena novela de misterio, sí —dice lentamente—, empezaba prometiendo mucho, pero luego tuvo usted miedo, un miedo que ya no ha perdido nunca, ¿qué le pasó? (Martín Gaité, 1981: 48).

Siguiendo implícitamente las teorías de la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, que aparece como objeto en el domicilio de la protagonista, el visitante le explica que la clave de la literatura de misterio radica en la ambigüedad: «no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca. Por esa cuerda floja

tendría que haberse atrevido a avanzar hasta el final del relato» (1981: 53). En este sentido, considera que lo más logrado de *El balneario* es la sensación de extrañeza que emana la primera parte:

Usted llega con su acompañante, se apoyan juntos contra la barandilla de aquel puente a mirar el río verde con el molino al fondo, ahí ya está contenido el germen de lo fantástico, y durante toda la primera parte consigue mantenerlo. Ese hombre que va con usted no se sabe si existe o no existe, si la conoce bien o no, eso es lo verdaderamente esencial, atreverse a desafiar la incertidumbre; y el lector siente que no puede creerse ni dejarse de creer lo que vaya a pasar en adelante, esa es la base de la literatura de misterio, se trata de un rechazo a todo lo que luego, en aquel hotel, se empeña en manifestarse ante usted como normal y evidente, ¿no? (Martín Gaité, 1981: 49-50).

La propia Carmen Martín Gaité subrayó en alguna de sus conferencias que el carácter onírico de la primera parte de *El balneario* venía ya sugerido, antes de su final desvelamiento, por «la inseguridad de la protagonista, ansiedad y extrañeza en la relación con su acompañante, con las ropas que traen en la maleta y con su excursión a través de los pasillos del hotel en busca del rastro de su marido» (2002b: 258-259). Pero, según dice el hombre de negro en *El cuarto de atrás* «con tono de condena», no era necesario puntualizar que se trataba de un sueño: «Usted es demasiado razonable. [...] La segunda parte, la que empieza con el despertar y sigue con la descripción realista del balneario, lo echa todo a perder. Es fruto del miedo, perdió usted el camino de los sueños» (1981: 55).

En términos de Todorov, *El balneario* permanece así en lo *fantástico-extraño*, pues los eventos aparentemente fantásticos adquieren finalmente, tras un prolongado aspecto sobrenatural, una explicación verosímil dentro de la realidad ficcional (*vid.* Todorov, 2005: 39). En este tipo de narraciones —encuadradas en lo que David Roas denomina *fantástico explicado*, variante de lo *pseudofantástico*—, la racionalización final de lo ocurrido «elimina el efecto fantástico y produce una evidente decepción en el lector» (Roas, 2011: 65). Para evitar este resultado, el hombre de negro defiende el respeto a la incertidumbre, es decir, el cultivo de lo *fantástico puro*. Un salto estético que la autora da, precisamente, en *El cuarto de atrás*.

El reparo autocrítico que Martín Gaité lanzó retrospectivamente a *El balneario* parece opuesto al que sufrió el libro en el momento de su publicación. En su reseña para

la revista *Ínsula* —paternalista y condescendiente como la mayoría de las que solían padecer las mujeres escritoras que se atrevían a sacar a la luz sus textos— Ramón de Garciasol consideraba a Martín Gaité una escritora «perfectamente hecha», pero lo hacía «a pesar de» la novela breve que daba nombre al volumen:

El balneario, para mí, no es el mejor de los cuatro relatos que integran este primer libro, precisamente porque, sin dejar sus virtudes narradoras a un lado, ha intentado una empresa más abstracta e intelectualizada, más en la línea de Kafka que en la de su propia naturaleza. Si no es achacable a mi torpeza, *El balneario* se me aparece un tanto confuso, cuando el estilo de los otros relatos es clarísimo, muy entramado, de una deliciosa comprensión femenina muy cultivada, con rasgos muy específicos. La complejidad subconsciente no parece la dominante en Carmen Martín Gaité, dotada de modo sobresaliente de cualidades de sobriedad, economía de lenguaje, ternura y transparencia. (Garciasol, 1955: 6-7).

Como denuncia Mercedes Carbayo, se desprende de esta opinión «la idea de que Gaité escribe contra natura, contra su natural de mujer y de persona intentando imitar a Kafka. Martín Gaité se mete aquí en un terreno destinado a los hombres, el del inconsciente y lo paga con una mala crítica» (1998: 52). Resulta curiosa la restricción de lo kafkiano a lo masculino, cuando han sido mujeres varias de las principales impulsoras internacionales de Kafka, como Marthe Robert en Francia y Maria Luise Caputo en Estados Unidos. Pero, a mediados de siglo, una empresa «abstracta e intelectualizada» no podía ser, a juicio de Garciasol y de tantos y tantas por aquel entonces, propia de una mujer, cuya supuesta naturaleza la abocaba a mantenerse en los límites de la manifestación «deliciosa» y transparente de cualidades que se le suponían innatas, como la comprensión y la ternura, frente a una confusión subconsciente reservada a los hombres. Garciasol no fue víctima de su torpeza —como él mismo sugiere en un intento de suavizar la expresión de su desagrado—, sino de un contexto patriarcal que impedía a la mujer ser tomada en serio intelectualmente. Por fortuna, a día de hoy constituye una aberración limitar el pensamiento especulativo a la población masculina, pese a la evidente desigualdad que aún impera en el acceso al espacio público y a los puestos más renombrados.

De «eminente femenina» calificó Emilio Salcedo a Carmen Martín Gaité: «Hay mujeres que escriben como hombres y Carmiña no» (1960: 164). Pero, a diferencia

de Garcíasol, consideraba *El balneario* como la única de las narraciones del libro que no constituía un balbuceo, rebajando, eso sí, su posible filiación kafkiana:

La primera parte de *El balneario* es un relato en primera persona que nos lleva de sorpresa en sorpresa. ¿Dónde estamos? ¿Qué clase de relato es este que parece un mundo de pesadilla, lleno de misterios y de cosas inexplicables? Habrá sido por esta causa por la que se habló entonces de la influencia de Kafka. Esa mujer que nunca llega a salir de los pasillos del hotel, tal vez recuerde al protagonista de *El castillo*. Tal vez... (Salcedo, 1960: 164).

También José Domingo encasillaba, en cierto modo, a la autora en una forma de escribir femenina (*vid.* Carbayo, 1998: 52). Así se desprende de los calificativos pretendidamente encomiásticos que le dedica: «fina y sensible», con «ese lazo siempre a punto de su ternura, de su comprensión» (1969: 5).²²¹ Sin embargo, al borde de la década del setenta, en un momento muy distinto de la evolución literaria española, el crítico puede percibir ya como un valor añadido el juego de la novela «entre evasión y realidad, entre la agobiante pesadez de los hábitos cotidianos y la inquieta conciencia de algo que se abre más allá de esos límites». Y concluye: «El sueño de la protagonista adquiere las agobiantes dimensiones de una pesadilla kafkiana o la extrañeza de algunas películas de Resnais,²²² y sus casi cincuenta páginas merecen ser destacadas del conjunto de las aportaciones a nuestra narrativa en el curso de los últimos años».

Y es que, junto a la contradicción percibida cuando apareció *El balneario* entre ciertos temas y estilos y la condición femenina de su autora, lo que parecía desconcertar y decepcionar a la crítica mediodisecular, inmersa en el paradigma del realismo social, era el acercamiento de la novela a las regiones de lo fantástico. Curiosamente, Martín Gaité lamentaría justo lo contrario dos décadas después: el no haber consumado su inmersión en aquella estética. Eugenio García de Nora comentaba sobre *El balneario*:

La evidente vacilación entre la atmósfera de pesadilla levemente cargada de trascendentalismo kafkiano de la primera parte, y la ambientación costumbrista del análisis psicológico centrado en la obsesión de la soltería, dominante al final, delata a la narradora ambiciosa que lucha por concretar su mundo y sus temas, sin conseguirlo por completo. No es sorprendente que una parte de la crítica, mitad por adivinación y mitad por rigidez preceptiva, haya preferido a *El balneario* los cuentos breves que completan

²²¹ Todas las citas de este artículo proceden de Domingo (1969: 5).

²²² Alusión a *El año pasado en Marienbad*, film de 1961 —posterior, por tanto, a la novela de Martín Gaité—, dirigido por Alain Resnais, con guion de Robbe-Grillet y ubicado también en un balneario.

el volumen: fragmentos de vidas vulgares, de realidad cotidiana, imperceptiblemente dotados de intención crítica, en línea con la naciente (o más bien renaciente) literatura de signo social [...]. (Nora, 1962b: 335).

Ante esa «rigidez preceptiva» en la valoración de *El balneario*, el ajuste de cuentas que operó Martín Gaité en *El cuarto de atrás* con su primera novela publicada supondría no solo un sano ejercicio de autocrítica, sino también un examen de conciencia generacional. Así lo propuso Blas Matamoro, al considerar que en el texto «se cuestiona la experiencia de la generación neorrealista y se subrayan algunos elementos de esa estética que, contrariamente a lo manifiesto, configuran una aceptación de una cultura reprimida» (1979: 596). Desde la perspectiva franquista, y pese al forzado entusiasmo que pretendía imponerse a la población, no estaban bien vistos los vuelos lúdicos de la fantasía, y a ello se plegó, paradójicamente, el realismo social. Ya en plena transición política hacia la democracia, Martín Gaité se decide a romper abiertamente con el discurso narrativo realista, regodeándose en la inverosimilitud y la ambigüedad, aceptando lo siniestro y abogando por las fugas de la imaginación, por las que siempre se sintió atraída. En palabras de Antonio Pineda Cachero, toda la historia de *El cuarto de atrás* «adolece de una irrealidad que acabará viéndose como algo natural y hasta aconsejable, en tanto que liberación de unos parámetros socioculturales opresivos» (2001a).

En el momento de hacer balance de su trayectoria vital y literaria, la escritora reivindicaba la primera parte de su primera novela, pese a sus «ingenuidades». Defendía así, indirectamente, la continuidad de la línea abierta por Kafka, cuya huella en *El balneario* fue reconocida por ella misma y señalada por la crítica desde su primera recepción, de una forma inicialmente poco amable, pero que ella acabó reivindicando con orgullo. Para investigadores como Julian Palley (1983: 108) resultan evidentes las fuentes kafkianas —y freudianas— de la obra. En palabras de José Luis Calvo:

Todo es kafkiano en *El balneario*, desde las técnicas narrativas hasta nódulos temáticos como la soledad, la incomunicación y la culpabilidad propia de los relatos y novelas del novelista checo. Pero, si la primera parte de *El balneario* está escrita bajo el hechizo de Kafka, al descodificar la ficción como sueño —lo que sucede al comienzo de la segunda—, se destroza todo ese encanto de lo insólito cotidiano que era una de sus principales virtudes. (Calvo Carilla, 2005a: 84-85).

También Epicteto Díaz Navarro (2013) distingue en *El balneario* la influencia kafkiana en un doble plano: el ideológico y el de la técnica narrativa. En relación con el primero, la novela de Martín Gaité comparte con Kafka, a su entender, preocupaciones universales en torno a la culpa, la responsabilidad moral, la libertad, el poder y la autoridad. En cuanto a la práctica literaria, *El balneario* ofrece un tratamiento kafkiano del espacio, semejante, a su vez, al de algunas novelas del *nouveau roman*. Se trata de un escenario de apariencia irreal y onírica, indefinido, incompleto, cambiante, laberíntico, desconocido y amenazante. Esa vaguedad es compartida por la dimensión temporal, una «especie de no-tiempo kafkiano», en palabras de Luis Alberto de Cuenca. Este destacó, además, el cultivo de lo extraño en la narración martingaitiana, descrita como «una historia onírica que bien podríamos situar dentro de las fronteras de lo insólito, ese país que el checo Franz Kafka descubrió, conquistó y colonizó como nadie lo hizo antes que él, inaugurando un futuro en el que todavía habitamos» (Cuenca, 2010: 10-11).

Por su trama, *El balneario* se inscribe en el tipo de novelas que Martín Gaité (2002b: 286) llamó *de llegada*, entre las que situó la *América* kafkiana. El argumento arranca cuando la protagonista y narradora, cuyo nombre no se desvela hasta la segunda parte, arriba en autobús a un balneario acompañada de su pareja, Carlos. Como puso de relieve Díaz Navarro (2013), ya desde antes de bajar del autobús la actitud de los otros personajes provoca en ella la misma sensación de exclusión y de juicio que sufren los antihéroes kafkianos. Una tensión generada en España por la posguerra y el franquismo, según analizaba la propia autora:

El miedo a perder la identidad, a quedarse sin «papeles» que justifiquen la propia existencia y defiendan las miradas inquisitoriales —un miedo, todo hay que decirlo, endémico en la postguerra— constituye el núcleo argumental de mi primera novela corta, *El balneario*, donde la paranoia vivida en sueños por la señorita Matilde nace de su sospecha inicial de moverse entre desconocidos que no la miran bien, de viajar indocumentada. Al personaje impenetrable y atractivo que la acompaña y del que no sabe siquiera si es su marido o no, le suplica, apenas entran en la habitación del balneario, que la tranquilice. (Martín Gaité, 1993: 159).

La protagonista parece sentirse culpable por una causa indefinida: «De un modo vago sentía tener pendiente algún asunto, pero no podía localizar cuál era, ni siquiera

decir si era solamente uno o eran varios» (1982: 15)²²³; las inconcretas cuestiones que tenía pendientes le «remordían como si tuviera en ellas una gran parte de culpa» (p. 32). Como consecuencia, percibía en el resto de personajes sospechas y hostilidad hacia ella y su acompañante. El cobrador le hacía sentirse «como cuando hay que comparecer delante de un tribunal» (p. 10) y, de hecho, asumió ese papel al levantarse para responderle cual Josef K. en la sala de audiencias:

Me puse en pie. Decidí hablar y me parecía que me subía a una tribuna para que todos los viajeros pudieran oírme. Descubrí algunos gestos de profunda censura, otros ojos abiertos bobamente hacia mí, igual que ventanas vacías. Sentía como si un reflector muy potente iluminara mi rostro, quedándose en penumbra los demás. (Martín Gaité, 1982: 12).

Tras la reacción iracunda de Carlos ante el cobrador, en los labios de este «se había marcado un gesto de rencor y amargura, y quizás estaba murmurando alguna cosa entre dientes» (p. 13). Y, ante un movimiento de mano de Matilde tratando de disculparse, el cobrador volvió la cara: «Sin duda había interpretado mi gesto como una amenaza, como algo hostil o despectivo» (p. 14). También los viajeros censuraban su conducta, pues la miraban y «protestaban secretamente entre sí» (p. 14).

La pareja seguía sintiéndose observada al llegar al balneario:

Todos los ojos se levantaban para mirarnos pasar. Ojos juntos, escrutadores, inexorables, que se pegaban a nuestras ropas, que se lanzaban entre sí contraseñas de reproche y protesta, que nos seguían a la espalda paseo adelante, en desazonadora procesión. [...] Cuando nosotros pasamos, las cucharillas que revolían azúcar se paralizaron completamente, y las manos se quedaban suspensas en el aire tocando apenas el mango con dos dedos, como manos de cera.²²⁴ (Martín Gaité, 1982: 18-19).

Matilde caminaba «como en guardia» (p. 19), «turbada e insegura», con el miedo de que advirtiesen en ellos «algo anormal» (p. 20). Descubría a personas que la miraban fijamente, con los ojos muy abiertos, y cuchicheaban «como condoliéndose de alguna cosa terrible» (p. 21). Ya en el hotel, tenía la sensación de que todos los conocían, pese a no reconocerlos, y que los querían excluir por considerarlos extranjeros. De ahí la obsesión de la todavía innominada protagonista por hallar sus pasaportes: «Aquellos

²²³ Desde ahora citaré, sin reiterar la referencia, por la edición de *El balneario* de 1982 de la editorial barcelonesa Bruguera.

²²⁴ Precisamente será «La mujer de cera» el único relato propiamente fantástico de Martín Gaité.

papeles eran nuestra salvaguardia, seguramente allí se aclaraban muchas cosas; tendría que poner nuestro nombre y apellidos, diría si yo estaba casada o no con Carlos, y a lo mejor hablaba de nuestra conducta» (p. 23). Al enterarse de que Carlos había dejado los pasaportes en la conserjería, exclamó: «Dios mío. ¡Cómo has hecho eso! Debe poner algo malo de nosotros. Nunca los debíamos soltar» (p. 23).

Una vez sola en su habitación, a Matilde le parecía estar siendo espiada. Escuchaba personas bisbiseando «como si conspiraran» (p. 30) y percibía en el balneario «un ambiente enemigo» (p. 31). Tuvo la repentina certeza de que Carlos corría peligro, lo que la llevó a aventurarse en su busca «a través de escaleras y corredores largos, desconocidos, llenos de recovecos» (p. 31); «pasillos largos que nunca se cerraban, doblados a izquierda y derecha, en pedazos superpuestos, que parecían el mismo» (p. 33):

A derecha e izquierda todas las puertas estaban cerradas, con su número encima. [...] Hacía un esfuerzo por detallar, por diferenciar los lugares que iba atravesando, y tan solo lograba tragármelos amontonados, iguales, como a través de una bocaza sin iluminar. Dejé de hacer aquel esfuerzo. Sabía que iba andando, sombra adentro, por largos y silenciosos corredores, que mis pasos se perdían sobre una raya de alfombra. Tenía la conciencia de que alguien, en cualquier momento, me iba a pedir cuentas de lo recorrido, o que yo misma necesitaría retroceder o rectificar mi ruta y que me iba a encontrar con la memoria vacía sin poder responder de nada de lo andado. Quería fijarme en aquellos pasillos y no podía; estaban completamente vacíos de aliciente para excitar la atención de mis ojos. (Martín Gaité, 1982: 37-38).

La protagonista se había lanzado a ese laberinto a sabiendas de que estaría expuesta a encontrarse con personas que la mirarían «con manifiesta hostilidad» (p. 31). Y, efectivamente, nada más salir de la habitación creyó descubrir a alguien que la espiaba. A lo largo de su vagar por los corredores intuía que la observaban o la seguían y, al toparse con una camarera del hotel que le preguntó por su piso, se turbó desproporcionadamente por su «miedo a los interrogatorios» (p. 34). Andaba sin dirección fija, sin saber cuántas veces recorría cada pasillo, persuadida de que sus pasos «los determinaba una voluntad superior», de que «todo estaba marcado ya fatalmente, tal como se había de desarrollar» (p. 38). Al percatarse de que estaba perdida dentro del gran edificio, una sensación de claustrofobia la invadió: si las paredes la aprisionaban, todo el edificio permanecía, a su vez, ahogado y prisionero, emparedado entre dos montañas que amenazaban con derrumbarse sobre su cabeza. Seguía

andando en línea recta y «siempre tenía abierto pasillo y más pasillo por delante» (p. 40).

Es este deambular sin rumbo por corredores laberínticos el segmento argumental que la crítica más ha relacionado con lo kafkiano. Para José Jurado Morales (2001: 127), lo surrealista se carga de resonancias kafkianas al no lograr la heroína escapar de esos enrevesados pasillos. Y, según Salvador García Jiménez, será en la salida de Matilde de la habitación en busca de Carlos donde se acentúe la emulación kafkiana:

En ese recorrido se intensifica aún de manera más notable la deuda kafkiana, pues Carmen Martín Gaité aprovecha sus mismos recursos de «avance sin marcha», de corredores infinitos, de escaleras, puertas, ventanas y laberintos. Leyendo la descripción de esta búsqueda infructuosa nos da la impresión de estarnos enfrentando con la misma «topografía de obstáculos» que obsesionaba al escritor checo, cuyo motivo constante es el del hombre que no logra comunicar con el semejante. (García Jiménez, 1987: 63).

Se trata, como en tantas narraciones kafkianas, de un trayecto onírico cuya meta nunca se alcanza, quedando así vedada la única posibilidad de comunicación con el prójimo.

De la «variada gama de recursos kafkianos» de la parte soñada de *El balneario*, García Jiménez (1987: 62-64) subrayó, además, la atmósfera impregnada de incomunicación, extrañeza y absurdo, la sensación asfixiante de la protagonista de ser vigilada y el onirismo, perceptible tanto en el aparente agrandamiento de los objetos —procedimiento que enlaza asimismo con Lewis Carroll— como en la angustia de la protagonista ante el desconocimiento de la propia identidad y su ansiedad por encontrar su pasaporte. Por su parte, Pilar de la Puente (1994: 128-129) identificó la conexión kafkiana de la primera mitad de la novela en una coherencia propia de los sueños, en la sensación de angustia, desamparo y soledad del personaje ante un entorno adverso, en su incapacidad de lograr su objetivo, en su relación absurda con los objetos y en la caricatura de ciertas funciones profesionales.

Volviendo a la trama de la novela, tras su extravío por los pasillos del hotel la narradora comenzó a orientarse cuando encontró la galería del manantial. Envidiaba el aplomo, seguridad y solemnidad que mostraban las gentes que pasaban por allí y se saludaban, con un «aire grave e importante» (p. 43). Como en la literatura kafkiana, esos extraños parecían implicados en desconocidos asuntos trascendentes: «Incluso los que iban más despacio estaban como absortos en algún negocio de peso y se paraban,

conscientes y silenciosos, con la mirada en punto muerto» (p. 42). Entre ellos se sentía a gusto y deseaba quedarse allí: «Yo misma alargaba la ruta y la complicaba a propósito, dando pequeños rodeos y haciendo eses por entre los grupos», hasta el punto de que una vez «me di cuenta de que había dado la vuelta y andaba en dirección opuesta a la que debía llevar» (p. 43). Esta actitud se corresponde con la de los antihéroes kafkianos, cuyo comportamiento a menudo contradice sus aparentes objetivos.

También puede proceder de la lectura de Kafka la inquietante impersonalidad de los individuos del balneario: «Los rostros de estas personas me parecían vistos mil veces y, sin embargo, uno por uno no los reconocía» (p. 18). Resulta kafkiana, asimismo, la imprevista presencia en la maleta de unas ropas «antiguas y oscuras, como levitas o uniformes» (p. 27). Por último, Martín Gaité se sirve, aquí como en otros lugares de su narrativa, de descripciones gestuales que bien pudo haber aprendido en Kafka, aunque la atención detallada a la gestualidad no sea patrimonio exclusivamente kafkiano. Así, por ejemplo, la narradora de *El balneario* imaginaba que los viajeros de la parte trasera del autobús «estarían adelantando la cabeza, intrigados para vernos la cara a nosotros y enterarse de lo que íbamos a contestar» (p. 10).

Rasgos de extrañamiento, no necesariamente de origen kafkiano, presentes en la pesadilla de *El balneario* son, por ejemplo, el desasosiego de la narradora sin motivo aparente, la repentina desaparición de la señora que bajó con ella y Carlos del autobús, la infinita ropa contenida en la maleta, que nunca llegaba a vaciarse, o el vaho que desfiguraba las imágenes al acercarse al manantial. Este tono inquietante se torna terrorífico una vez que Matilde logra acceder al exterior, ya de noche. El aire kafkiano cobra, finalmente, tintes abiertamente amenazantes y fantásticos. La dificultad del personaje para continuar la marcha, la percepción de murmullos, respiraciones y lamentos, el sentimiento opresivo de la naturaleza, el miedo, la sensación de hundirse y de ser arrastrada por un poder misterioso, las presencias fantasmales... Todo ello emparenta la novela de Martín Gaité con la narrativa de terror, efecto que queda anulado al desvelarse que se trataba tan solo de un sueño.

La segunda parte, narrada en presente y en tercera persona, se abre con la figura del botones, que entra en la habitación de Matilde al oír ruidos raros y la despierta al percatarse de que está sufriendo —como Gregor Samsa— sueños intranquilos. Aunque

Matilde mantiene inicialmente, al despertar, su sensación de inseguridad, sospechando ser engañada y secretamente amenazada, el lector accede bruscamente al entorno realista y vulgarmente anodino de un balneario. Según Díaz Navarro, «la narración atenúa sus rasgos kafkianos en su desenlace» (2013). Lo cierto es que la huella kafkiana prácticamente desaparece, si exceptuamos, en todo caso, su eco en la proliferación de pasillos inútiles, recodos, escalones y puertas dentro del complejo hotelero. Pero la multiplicación de vías y accesos ha perdido aquí su matiz inquietante. Por otra parte, a juicio de Pilar de la Puente (1994: 128), Matilde encarnaría, en su versión femenina, el tipo del antihéroe inaugurado por Kafka, coincidencia cuya generalidad impide establecer un vínculo claro.

Tampoco el tratamiento de la soltería, protagonizado por una mujer española del medio siglo, se corresponde con el que otorgó Kafka a un tema que le obsesionó. La señorita Matilde resulta ser una soltera entrada en años, que, con la vuelta al tedioso mundo de la vigilia, ve desaparecer a su misterioso acompañante, junto a la sensación de extrañeza y la distorsión de la realidad. Carmen Martín Gaité explicó la decepción de ese contraste para su personaje:

Despertar ha supuesto un alivio, volver a recordar la propia edad, los propios apellidos, recobrar los papeles, mirarse en el espejo y reconocerse, saber que las amigas la están esperando abajo para jugar al julepe, que todo ha sido una transformación pasajera que se ha quedado en susto. Pero con la estela de este susto ya queda en la señorita Matilde para siempre la nostalgia de aquella situación de desvarío, la huella de la aventura. Y sobre todo la incertidumbre, la inseguridad. (Martín Gaité, 1993: 160-161).

Y es que, pese al abrupto contraste entre las dos secciones de la novela, la obra no deja de sugerir la labilidad de las fronteras entre el sueño y la vigilia. Con todo, es en su parte inicial donde Carmen Martín Gaité plasmó su admiración por un autor que la impresionó. En *El balneario* quedan, como aprendizaje procedente de Kafka, la inquietud provocada en el lector por un onirismo pesadillesco, el sentimiento de una culpa imprecisa, la silenciosa hostilidad hacia la protagonista por parte del resto de personajes, la intuición de unos poderes hostiles e invisibles y las sensaciones de exclusión social, desorientación laberíntica, imposibilidad de avance, impotencia y angustia. A lo largo de dos largas décadas, esta tendencia al extrañamiento, interrumpida en la segunda parte de *El balneario*, fue relegada por la escritora a su

cuarto de atrás, de donde no la rescataría —salvo en algún caso excepcional— hasta que le tendiese la mano un misterioso hombre de negro a finales de los años setenta.

CUANDO KAFKA DUERME EN EL CUARTO DE ATRÁS

El salto a la indefinición entre la realidad y la fantasía se atrevió a darlo Martín Gaité en *El cuarto de atrás*, obra de cierta atmósfera kafkiana que aúna la narrativa fantástica con el libro de memorias. En palabras de José Luis Calvo, «*El cuarto de atrás* (1978) constituirá el acto de reparación con que la novelista —transfigurada en heroína kafkiana hasta en la C. de su nombre— pretende redimirse por aquella flagrante traición al espíritu de Kafka» que supuso la segunda parte de *El balneario* (2005a: 85).

El proyecto de Martín Gaité de elaborar un libro de memorias tras la muerte de Franco adoptó un enfoque fantástico gracias al estímulo que supuso para ella la lectura de la *Introducción a la literatura fantástica* del teórico literario Tzvetan Todorov, publicada en francés en 1970 (Martín Gaité, 2002b: 354). La obra de Todorov aparece como objeto explícito en varios momentos de *El cuarto de atrás*. Al principio de la novela, el libro cae al suelo y hace tropezar a la protagonista y narradora, identificada con Carmen Martín Gaité:

Ahí está el libro que me hizo perder pie: «Introducción a la literatura fantástica» de Todorov, vaya, a buenas horas, lo estuve buscando antes no sé cuánto rato, habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre; es de esos libros que te espabilan y te disparan a tomar notas, cuando lo acabé, escribí en un cuaderno: «Palabra que voy a escribir una novela fantástica», supongo que se lo prometía a Todorov, era a mediados de enero, cinco meses han pasado, son proyectos que se encienden como los fuegos fatuos, al calor de ciertas lecturas [...]. (Martín Gaité, 1981: 19).²²⁵

Como irá quedando de manifiesto en *El cuarto de atrás*, la novela fantástica prometida no es otra que la que el lector tiene entre sus manos.

La condición previa de lo fantástico —que Todorov presenta como un género, pero constituye en realidad una estética— es la irrupción, dentro de un mundo familiar

²²⁵ Todas las citas de *El cuarto de atrás* procederán de Martín Gaité (1981).

regido por leyes tenidas por verdaderas, de un acontecimiento que esas leyes no pueden explicar. El criterio fundamental de Todorov para distinguir lo fantástico de otras tendencias colindantes es el de la ambigüedad. Para que la narración mantenga su condición fantástica, las causas del fenómeno inquietante en cuestión permanecerán indeterminadas, con la convivencia de dos posibles interpretaciones: una natural y otra sobrenatural. Y es que lo que mantiene lo fantástico con vida es precisamente esa incertidumbre, esa vacilación. Cuando esta se destruye —como ocurría en la segunda parte de *El balneario*— desaparece también lo fantástico y emergen otras dos variantes, según se opte por una versión natural o sobrenatural de los hechos: lo *extraño* o *sobrenatural explicado* y lo *maravilloso* o *sobrenatural aceptado*.

Lo extraño sobreviene al explicarse racionalmente la aparente violación de las leyes naturales, con lo cual se deshace lo fantástico. Es el caso del sueño de Matilde en *El balneario*. Otras posibles explicaciones para el suceso extraordinario son las coincidencias, el engaño o bien la ilusión de los sentidos, generada por causas como las drogas o la locura. En las ocasiones en las que la apariencia sobrenatural se sostiene a lo largo de casi todo el relato hasta recibir, finalmente, una justificación natural, Todorov habla de lo *fantástico-extraño*. Por otra parte, si los elementos sobrenaturales se admiten como tales, sin provocar ninguna reacción particular en los personajes ni en el lector implícito, estaremos fuera de lo fantástico y dentro del ámbito de lo maravilloso. Aquí se sitúan los cuentos de hadas y la ciencia ficción, géneros donde se acepta convencionalmente que las leyes que rigen el mundo ficticio divergen de las del mundo que consideramos real.

De acuerdo con esta teoría, la explicación onírica aleja a *El balneario* de lo fantástico puro y lo adscribe a lo fantástico-extraño. Sin embargo, en *El cuarto de atrás* no se acaba de distinguir qué es realidad y qué es ensoñación. Por tanto, una vez conocida la descripción de Todorov de lo fantástico puro, Martín Gaité la siguió al pie de la letra como una alumna aplicada. Ella misma destacó la ambigüedad de su novela:

Pues bien, en *El cuarto de atrás* esta ambigüedad no solo recorre todo el relato, sino que lo deja abierto, sin una solución clara al enigma planteado. El argumento es simple: la narradora totalmente identificada con la autora (ya que todas las cosas que cuenta coinciden con mi propia biografía) se mete en la cama, trata en vano de dormirse, hojea un libro de Todorov, y finalmente parece que cae dormida. Posteriormente (¿despierta o en sueños?) es interpelada por una persona que la telefona desde el bar de abajo, en

nombre de una entrevista que la narradora parece haber prometido a este desconocido, pues se trata de un hombre. La conversación entre él y la narradora abarca casi el total de la novela, interrumpida solamente por una larga conversación telefónica con una mujer que se supone que es la amante o la mujer del visitante, y digo «se supone» porque nada de lo que ocurre queda del todo claro. Al final del capítulo sexto, posiblemente dentro de su propio sueño la narradora cae dormida una vez más. Cuando se despierta, el visitante ha desaparecido y ella decide que todo ha sido un sueño. Pero la situación permanece ambigua cuando la hija de la narradora descubre una cajita dorada que el visitante ha olvidado sobre una bandeja. (Martín Gaité, 2002b: 259).

Por tanto, la novela presenta a la protagonista en su domicilio madrileño durante una noche tormentosa de insomnio, cuando recibe inesperadamente la llamada y posterior visita del misterioso personaje vestido de negro, con el que entabla una larga conversación que la lleva a reflexionar sobre su vida y su obra. Ya avanzado el texto, la narradora identifica, significativamente, las visitas imprevistas con las brechas en la costumbre y estas con la literatura: «Escribí varios ejercicios de redacción sobre ese tema de la visita inesperada, y algunos no me quedaron mal del todo; desde entonces he venido asociando la literatura con las brechas en la costumbre» (p. 76).

La noche transcurre, desde el principio, entre tintes oníricos. El entorno físico del piso se ve alterado, en la estela del autor al que dedica el libro, Lewis Carroll: «ahora la cama se ha vuelto enorme, si creciera un poco más me aplastaría contra el rincón» (p. 16). Pero la elasticidad espacio-temporal tiene también raíces kafkianas: «Llego y me siento a su lado, el trayecto se me ha hecho largo, como si lo recorriera entre obstáculos» (p. 33). Al final de la novela, la duda sobre si el encuentro con el desconocido ha sido real o soñado, nunca del todo resuelta, parece inclinarse del lado de la efectiva existencia del visitante, pues quedan contundentes pruebas materiales: la cajita dorada que el hombre le regaló a C. y la bandeja con dos vasos. Además, aparecen un montón de folios con la novela *El cuarto de atrás* concluida.

El elemento fundamental que ha llevado a vincular *El cuarto de atrás* con Kafka es el símbolo de la cucaracha. En el ámbito literario, la sola mención de una cucaracha puede evocar un rastro kafkiano, pese a que Kafka no especificó la especie del monstruoso bicho en que se convirtió Gregor Samsa y Vladimir Nabokov dedujo que se trataba de un escarabajo. Cierto es que el tratamiento que Martín Gaité confiere a la cucaracha no tiene mucho en común con *La transformación*, puesto que en su caso se trata de un ser ajeno a la protagonista, que aparece y desaparece repentinamente por

la casa, y no la propia protagonista. No se produce, pues, ninguna animalización. Pero determinados rasgos del insecto tal y como es descrito en *El cuarto de atrás*, próximos a lo humano (su tamaño enorme, su aparente facultad volitiva), junto a la posibilidad de una interpretación psicoanalítica, relacionada con todo aquello que nos aterra de nosotros mismos, recuerdan al insecto de Kafka.

Varios críticos han asumido esta conexión kafkiana.²²⁶ Entre ellos, Antonio Pineda Cachero (2000) ha resaltado la importancia de Kafka en el cúmulo de influencias que convergen en *El cuarto de atrás*. A su juicio, Martín Gaité «le rinde un homenaje implícito al presentar (en un contexto claustrofóbico, típicamente kafkiano) una extraña “cucaracha desmesurada”». Según Estrella Cibreiro, el color negro conecta al diablo —mencionado de un modo relevante en la novela— con el hombre visitante y también con Kafka, «mediante el símil implícito de la cucaracha» (1995: 36). Por su interpretación metaliteraria, destaca el análisis de José Luis Calvo:

Las alusiones a *La metamorfosis* son constantes y están diseminadas a lo largo de la novela. Son marcas de irrealidad, corporeizadas en las cucarachas, que dan fe del misterio instalado con toda normalidad en la vida cotidiana. [...] La visita del hombre de negro no solo ha supuesto para C. la escritura de su novela, sino la familiaridad con el misterio, accesible simbólicamente gracias a tan inquietante presencia. Cuando su hija la despierte al regresar a casa de madrugada, la narradora tendrá la satisfacción de comprobar que los vestigios de la visita del hombre de negro (los vasos, la bandeja, la cajita...) permanecen todavía sobre la mesita del cuarto de estar. C. acababa de aprender a convivir con Kafka. (Calvo Carilla, 2005a: 89).

Efectivamente, el símbolo de la cucaracha, presente en esta y otras obras de Martín Gaité, adquiere aquí un matiz metaliterario. El inicio de la citada conversación ente la narradora y su entrevistador sobre literatura de misterio y sobre *El balneario* comienza al hilo de las cucarachas, que el hombre —no lo olvidemos, vestido de negro— considera misteriosas. La narradora, que inicialmente las teme y rehúye, acaba familiarizándose con su presencia, paralelamente a la asunción de lo fantástico que implica el respeto a la incertidumbre y a la duda en el desenlace de la novela.

Reveladora de la conexión metaliteraria de las cucarachas es la pesadilla que había tenido la Carmen Martín Gaité real en el verano de 1976, según anotó en uno de

²²⁶ Por ejemplo, Egido (1994), Cibreiro (1995) y Casorrán (2006).

sus *Cuadernos*.²²⁷ Asociaba allí las cucarachas con algo vergonzoso que aparecía en su casa inoportunamente ante a la visita de unos molestos intelectuales:

Luego me dormí y soñé que venían a casa —no sé si a instalarse o meramente de visita «literaria»— unos «intelectuales» y era la mía una casa más bien tipo antiguo [...], toda revuelta, mal tenida y llena de escombros y cucarachas que yo pugnaba por ocultar y disimular, así como la mala situación de los servicios sanitarios. Era como de película de Buster Keaton. Pero lo más angustioso resultaba mi contradicción interna y mi hipocresía. Porque, en el fondo, despreciaba a aquellas gentes y no me importaban nada. (Martín Gaité, 2002a: 373).

Sin eludir una posible interpretación psicoanalítica en un plano profundo, este sueño manifiesta la angustia de la escritora ante el descubrimiento en su literatura de elementos convencionalmente no aceptados por la crítica, cuya reacción adversa había vivido, en parte, durante la primera recepción de *El balneario*.

Frente a esa posible acogida desfavorable por parte de personas que no le importan nada, *El cuarto de atrás* defiende el mantenimiento del misterio y la duda, es decir, la aceptación de la existencia de las cucarachas. Esta reivindicación afecta a toda la obra anterior de la propia escritora, quien desde estos parámetros ejerce la autocrítica y entona su *mea culpa*. Así lo explica Aurora Egido: «Se trata de un intento de superar los postulados novelísticos anteriores fundiéndolos en una atmósfera de misterio, encerrándolos no solo en el cuarto de atrás de la memoria, sino en el escenario kafkiano en el que transcurre el relato: escaleras, pasillos, habitaciones, muros que obligan a vueltas y espirales continuas» (1994: 62). En definitiva, la novela se convierte en una apuesta, teórica y práctica, por transitar la senda kafkiana, como ha señalado sagazmente José Luis Calvo: «la vertiente metaficcional más subrayada de *El cuarto de atrás* será la de la expiación de su culpa anterior de la segunda parte de *El balneario*, al haber perdido el hilo que le unía al universo de Kafka» (2005a: 90).

Junto a esta interpretación, cabe adoptar una lectura psicológica. Según cuenta la protagonista de la novela, el título de *El cuarto de atrás* alude a una habitación real de su domicilio familiar infantil en Salamanca, así como a otra existente en la casa donde

²²⁷ Carmen Martín Gaité solía emplear lo que llamó sus *Cuadernos de todo*, cuadernos que llevaba siempre consigo, donde anotaba reflexiones, impresiones de lecturas, borradores de textos y —como ocurre en este caso— sueños, costumbre que se prolongó a lo largo de las décadas. Una amplia selección de estos contenidos fue publicada en el año 2002, tras la muerte de la escritora, en edición de Maria Vittoria Calvi (vid. Martín Gaité, 2002a).

su madre vivió en Cáceres. Pero, a la vez, el cuarto trasero simboliza aquella parte de la memoria relegada habitualmente a la oscuridad:

[...] me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que solo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y solo cuando quieren, no sirve hostigarlos. (Martín Gaité, 1981: 91).

Con ocasión de una conversación con Marie-Lise Gazarian, Martín Gaité desarrolló la misma idea:

[...] en la mente humana existe una especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde todo está revuelto y cuya cortina solo se levanta de vez en cuando sin que sepamos cómo ni por qué. Y como precisamente en esta novela, a causa de la visita del hombre vestido de negro, se levantó esa cortina y los recuerdos de la infancia me anegaron, de ahí el doble sentido del título: por una parte, una alusión a la infancia y, por otra, a la memoria que el desconocido me avivó con su visita misteriosa e inesperada. (Martín Gaité en Gazarian, 1983: 32-33).

Tanto esa habitación desordenada y apartada como las cucarachas —que aparecen de improviso y sin llamarlas— se pueden vincular con la memoria subconsciente. La cucaracha de *El cuarto de atrás* aparece y desaparece repentinamente, como los recuerdos reprimidos, sin que se sepa de dónde viene ni dónde se esconde, provocando un temor desmesurado a C. En otro lugar analizó Martín Gaité la naturaleza de la fobia a las cucarachas: «El miedo reside en la capacidad de aceptar la convivencia con un ser tan extraño como la cucaracha, siempre al acecho, tan resistente a la destrucción como la idea agazapada de la muerte» (2002b: 354). Ante esa amenaza, la narradora de *El cuarto de atrás* se siente más segura con la compañía de aquel hombre alto vestido de negro.

En una línea similar reencontramos cucarachas en otros textos de Martín Gaité. Las había en la buhardilla de soltera de Águeda Soler en *Lo raro es vivir*, a quien otro personaje advierte: «Pero las peores son las que salen por dentro, esa sí que es una invasión temerosa. Del tamaño de bisontes» (1996: 205). También aparecen cucarachas en el domicilio conyugal de «Un día de libertad», uno de los cuentos de corte realista que acompañaban a *El balneario* desde su primera edición, publicado previamente en *Revista Española* en 1953. El argumento relata el arrebato de rebeldía de un personaje

—al que se alude, significativamente, solo por su inicial, J.—, quien, tras diez años de trabajo en una oficina y a partir de un recuerdo de la infancia, se siente súbitamente fuera de lugar, manifiesta su desacuerdo con su jefe y abandona su puesto. Pero sus sueños de libertad van apagándose al encontrarse frente a frente con su mujer. Justo cuando está a punto de confesarle lo ocurrido en un lugar tan cotidiano como la cocina de su casa, aparece una cucaracha y ella exclama: «¡Vaya! Otra cucaracha. Es mi perdición. A ver si le dices de una vez a ese amigo tuyo representante que te dé el insecticida haciéndote el descuento» (Martín Gaité, 2010: 180). La mujer se preocupa, así, por acabar con esas criaturas negras que amenazan su paz matrimonial. Finalmente, J. se decide a espantar sus ilusiones, a tratar de arreglar su previsible despido sin contárselo a su esposa y a continuar con la monotonía alienante de una vida limpia de cucarachas. Curiosamente, se ha señalado cierta ascendencia kafkiana en la narración, especialmente por la reducción del nombre del antihéroe a una única letra (Brown, 1983: 39; Puente, 1994: 58; Cuenca, 2010: 11). José Jurado Morales considera tomado de Kafka, además, «el problema de la subordinación, de la asfixia, del complejo de culpabilidad» (2001: 86).

Como se explicita en *El cuarto de atrás*, según el discurso oficial del franquismo la mujer debía ser fuerte, laboriosa y alegre, y no expresar nunca su angustia ni sus dudas: «el dolor era una cucaracha despreciable y ridícula, bastaba con tener limpios todos los rincones de la casa para que huyera avergonzada de su banal existencia, no había que dignarse mirar los bultos inquietantes ni las sombras de la noche» (pp. 94-95). Y eso es lo que pretendía la mujer de J. en «Un día de libertad» al instar a su marido a liquidar las cucarachas. Por lo tanto, la cucaracha no es solo esa parte de uno mismo que se tiende a ignorar, sino también la realidad dolorosa de la España posbélica cuya negación imponía el poder falangista a sus ciudadanos, en un «empeño compulsivo por ahuyentar la tristeza», como manifestó Martín Gaité en otra ocasión (2002b: 171).

Si revisamos los momentos en que se nombra a la cucaracha en *El cuarto de atrás*, comprobaremos que su primera aparición anuncia la llegada del hombre desconocido. Poco antes de la entrada de este en escena, después de haber hablado por teléfono con la narradora, esta confirma su intuición de la presencia de una cucaracha:

Al llegar a la puerta que sale al pasillo, cubierta a medias con una cortina roja, me detengo unos instantes, antes de dar la luz, con el presentimiento de que va a aparecer una cucaracha. Pulso con recelo el interruptor, y a un metro escaso de mis pies aparece una cucaracha desmesurada y totalmente inmóvil, destacando en el centro de una de las baldosas blancas, como segura de ocupar el casillero que le pertenece en un gigantesco tablero de ajedrez; lo peor es que no se mueve, aunque es evidente que cuenta con mi presencia como yo con la suya, de ahí le viene la fuerza, su designio parece ser el de cortarme el paso. No sé el tiempo que nos mantenemos paralizadas una frente a otra, como intentando descifrar nuestras respectivas intenciones; yo, al cabo, descarto las del ataque y opto por las de la huida: echo a correr, saltando por encima de su cuerpo, que es casi del tamaño de un ratón, y me sigue con un tambaleo sinuoso; al doblar el segundo recodo del pasillo, dejo de mirar para atrás, llego agitada al vestíbulo, doy un portazo, salgo al rellano de la escalera, me considero a salvo. [...] era enorme, parecía que me miraba, ¿me estará esperando?, menos mal que, cuando vuelva a entrar, no vendré sola [...]. (1981: 28-29).

Cuando ambos entran en el domicilio y ella le cuenta lo sucedido, el hombre sale en defensa de las cucarachas, que «son inofensivas» y «tienen un brillo muy bonito, además. Hay demasiados prejuicios contra ellas». De hecho, el visitante comparte con ellas el color negro: negros son su ropa, su pelo y «sus ojos son también muy negros y brillan como dos cucarachas» (p. 30). C. le confiesa que lo que más le aterroriza de las cucarachas es su forma de aparecer cuando se está pensando en ellas y su carácter imprevisible, a lo que él replica que son misteriosas, como todas las apariciones, y es así como comienzan a hablar de literatura de misterio. El hombre de negro quisiera saber si a ella no le gusta esa opción literaria, puesto que no la practica, y ella responde: «Bueno, mi primera novela era bastante misteriosa» (p. 31). Pero, como ya hemos visto, el crítico desconocido no opina lo mismo y amonesta a la escritora: «La literatura es un desafío a la lógica» y «no un refugio contra la incertidumbre» (p. 55).

Carmen Martín Gaité pone aquí en boca de su personaje las mismas palabras que había empleado en diciembre de 1976 en su comentario a la *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov dentro de sus *Cuadernos de todo*: «La literatura es un desafío a la lógica: un acoso a ella desde regiones oscuras y subterráneas» (2002a: 390). Definición de la literatura que retomaría, asimismo, en un artículo donde ensalzaba a Kafka como el máximo cultivador de la ambigüedad promovida por Todorov. Se trata de su reseña a una edición de Alianza Editorial de *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati, publicada en *Diario 16* el 31 de enero de 1977, es decir, en una época en la que adquirió un especial

impulso la elaboración de *El cuarto de atrás*, novela publicada el año siguiente.²²⁸ «La confortable ambigüedad» es, significativamente, el título de este texto, donde la escritora presentaba la opinión que vertería meses después el hombre de negro y afirmaba: «La mejor literatura ha sido siempre fruto de la perplejidad, un desafío a la lógica, un rechazo frente a las apariencias de lo necesario. Pero especialmente a partir de Kafka, inquilino y maestro sublime del reino de la ambigüedad, ya resulta imposible encontrar una buena novela que no ponga en cuestión alguna certeza preestablecida» (2006: 73-74). Altamente reveladora resulta esta conexión entre la literatura, tal y como se reivindica en *El cuarto de atrás*, y la línea literaria abierta por Kafka.

Como se aprecia en el siguiente extracto, Martín Gaité reflexionaba teóricamente en este artículo sobre la postura estética que iba a desarrollar narrativamente en su obra concluida poco más de un año más tarde:

A medida que lo absurdo y lo irracional proliferan en torno nuestro y nos tambalea una creciente sensación de provisionalidad, más se nos van quitando las ganas de acudir a la literatura en busca de soluciones ni respuestas y más agradecemos —o por lo menos yo— esa sombra ambigua y confortable de los textos que espejan nuestras propias perplejidades. Me refiero a esos relatos que no dejan clara la frontera entre lo vivido y lo soñado, entre el espacio y el tiempo, entre la verdad y la mentira, a los que Todorov ha aludido con el nombre de «textos de la ambigüedad» en su espléndido ensayo sobre la literatura fantástica. «La fe absoluta, lo mismo que la incredulidad total —dice Todorov—, nos conduciría fuera de los dominios de lo fantástico. Es la incertidumbre lo que le da vida.»

Sí: lo que da vida al texto y lo que atrae al reticente lector. De la misma manera que cuando estamos en conflicto con nosotros mismos o con el mundo (es decir, casi siempre), nos puede ofrecer cobijo un amigo desengañado, pero nunca otro que no admita fisura alguna en sus convicciones y nos las proponga como panacea, así también hemos ido dando en desconfiar de tanto explicoteo lógico sobre la conducta humana y, en trances de zozobra, preferimos pedir albergue a los autores que no parecen haber cogido la pluma soñando con tener razón ni con recibir de nadie respuesta alguna. (Martín Gaité, 2006: 73).

Es decir, a autores como Kafka.

Si la (buena) literatura no rehúye la manifestación de perplejidad ni el desafío a la lógica, carece de sentido tratar de servirse de ella como un «refugio contra la incertidumbre» (p. 55). Así lo expresa el hombre de negro en *El cuarto de atrás*, a lo que replica C.:

²²⁸ Así lo deduce José Teruel de este y otros artículos (en Martín Gaité, 2006: 74).

- Ningún refugio vale de nada, pero no se puede vivir al raso.
- Se puede intentar.
- Sería meterse en un laberinto.
- En un laberinto, bueno, pero no en un castillo. Hay que elegir entre perderse y defenderse. (Martín Gaité, 1981: 56).

Así pues, otros dos símbolos que, aunque de estirpe secular, presentan ciertas resonancias kafkianas, el castillo y el laberinto, permiten continuar con la reflexión sobre el acto de la escritura. Y la fuente intertextual de la oposición entre vivir refugiado o al raso bien puede hallarse en unas palabras que dedicó a Kafka su amada Milena Jesenská y reprodujo Martín Gaité en el artículo que escribió con motivo de su centenario para el diario *El País*: «Vive sin el menor refugio, al raso. Vive desnudo entre los que van vestidos» (Jesenská en Martín Gaité, 1983: 6). La autora salmantina elogiaba en el mismo texto el recorrido interior de Kafka «de tumbo en tumbo, indeciso, no en busca de guarida, sino de lucidez», así como su concepción de la literatura «como un hacha para el mar helado que llevamos dentro» (1983: 6). Esta visión de lo literario como una expedición que exige valor frente a la tranquilidad tediosa del conformismo es la que se defiende, de un modo autocrítico, en *El cuarto de atrás*. A través del hombre de negro, Martín Gaité aboga por tratar de vivir al raso —como Kafka—, por el concepto literario —y, por extensión, existencial— del laberinto frente al castillo, por perderse en lugar de levantar una fortaleza para defenderse. Por ventilar el cuarto de atrás, aun a riesgo de toparse con las temidas cucarachas.

Por tanto, transitar el laberinto —personal y literario— equivale a perderles el miedo a las cucarachas. No parece casualidad que, poco después de la reflexión sobre el laberinto y el castillo, la protagonista exprese su admiración por una compañera de juegos infantiles que no se arredra ante nada, ni siquiera ante los insectos: «una vez incluso cogió una cucaracha en la cocina de casa y la miraba patalear en el aire, decía que era muy bonita (“¿No te da miedo?” “No, ¿por qué?, no hace nada”）」 (p. 57). Posteriormente, al ir la narradora a la cocina a por té con limón, el hombre exclama a sus espaldas: «¡Tenga cuidado con las cucarachas!» (p. 71).

El momento donde la imagen de la cucaracha supone un guiño más claro a la figura de Gregor Samsa, asociada al desconocido vestido enteramente de color negro, se produce durante la conversación telefónica de C. con una mujer que reclama al

hombre que está en la casa. Dice de él que se llama Alejandro y vive «como una cucaracha [...] en un cuartucho al lado del desván; ya ve, sin más que un camastro y cuatro trastos viejos»; a lo que la narradora responde: «puede que a él el cuchitril le parezca más acogedor» (p. 163). En un lapso de espera durante la misma conversación, C. recuerda que aquel hombre sigue en la habitación contigua e imagina: «se puede haber convertido en cualquier animal espantoso, en un dragón, en el hombre lobo, puede incluso haberse esfumado» (p. 167). En este punto de la novela, ya no es necesario recurrir a la cucaracha para evocar la metamorfosis kafkiana.

En la última parte de *El cuarto de atrás*, llega la hija de la narradora, que se asusta al ver una cucaracha: «Qué horror, qué cucaracha más enorme, nunca he visto una cucaracha tan grande». Pero la escritora entiende, al fin, que «las cucarachas son inofensivas» (p. 208). El hombre de negro le ha permitido levantar la cortina de su cuarto de atrás, abrir la compuerta de lo reprimido para adentrarse hasta rincones olvidados de su propia memoria. Y la ha animado, también, a emprender el equivalente literario de esa autoindagación: a atreverse a cruzar la frontera de lo fantástico. La autora puede, por fin, convivir con sus cucarachas, trascendiendo las barreras que ella misma había impuesto a la exploración tanto de su propia psique como de las posibilidades que ofrece la literatura.

Tras *El balneario*, cuya incertidumbre inicial quedaba destruida a golpe de explicación onírica, Martín Gaité volvió a transitar el territorio de lo fantástico de la mano de Kafka en *El cuarto de atrás*. Pero en esta ocasión, tras la revelación que supuso para ella la tesis de Todorov, mantuvo la ambigüedad flotando en el ambiente. Antonio Pineda Cachero vinculó el tratamiento de lo fantástico en *El cuarto de atrás* con la narrativa kafkiana:

La presencia de una cucaracha en la habitación donde transcurre la acción, y la atmósfera en ocasiones claustrofóbica con que se caracterizan los espacios del mundo real (por no hablar de la claustrofobia introyectada a partir de las pautas culturales del sistema social) son indicios de la presencia de un escritor básico (y clásico) del neofantástico contemporáneo: Franz Kafka. Carmen Martín Gaité ha declarado la influencia determinante de este escritor, y su huella es bien patente en el profundo análisis introspectivo o el enfrentamiento con mundos y situaciones extrañas, parecidas y, al mismo tiempo, radicalmente distintas a las «reales». (Pineda, 2001a).

También apunta Pineda Cachero al antropocentrismo de lo fantástico tanto en Kafka como en *El cuarto de atrás*:

[...] la importancia de lo humano (las nuevas corrientes de la literatura fantástica han sido denominadas «antropocentrismo fantástico»: el hombre y su situación en el mundo son el nuevo objeto de lo fantástico), presente en Kafka, y también en Borges o Cortázar, es otra característica de las analogías que comparte *El cuarto de atrás* con el escritor checo: todo gira en torno a un individuo y sus avatares en un mundo que se deshace. (Pineda, 2001a).

Ya Todorov había subrayado el vuelco que dio Kafka a lo fantástico tradicional, evolución que Martín Gaité asimila: si el relato fantástico clásico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural, percibido con horror, «*La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural» (Todorov, 2005: 135). El signo cotidiano de lo fantástico en *El cuarto de atrás* emparenta, pues, la novela de Martín Gaité con Kafka. Para ambos autores, lo fantástico proviene del punto de vista desde el que se observa la realidad cotidiana, de la perplejidad de la mirada ante lo que se suele dar por normal. La propia escritora llamó la atención sobre la capacidad de Kafka —«que tan intensas secuelas ha dejado en toda la literatura moderna»— para «convertir en fantástico lo más vulgar y llegar a producir miedo mediante esta distorsión de lo percibido. En *La metamorfosis*, su obra más emblemática, llega a rizar el rizo convirtiendo al protagonista en insecto» (Martín Gaité, 2002b: 345).

Como explica Aurora Egido, Martín Gaité logra adentrarse en lo fantástico «sin milagros aparentes, relatando los hechos como si fuesen normales, sin alterar el orden; porque no está reñido con lo posible y familiar y puede aparecer en el espacio y el tiempo cotidianos» (1994: 62). Esta penetración de lo insólito en un entorno corriente e incluso doméstico es una de las coincidencias entre *El cuarto de atrás* y las principales narraciones kafkianas. Resulta kafkiana, además, la extraña normalidad con que C. sigue el juego de aquel hombre desconocido, similar a la rápida aceptación de Gregor Samsa de su extraordinaria metamorfosis: «La narradora-protagonista asumirá con naturalidad esa nueva e insólita situación a pesar del sinsentido de la misma, ya que ni sabe quién es el visitante, ni la razón de su venida, ni cuándo se marchará» (Calvo Carilla, 2005a: 89).

En el desarrollo de lo fantástico impulsado por Kafka, el fenómeno excepcional ya no provoca tanto el estupor ni el terror del personaje, como lo que David Roas llama el *miedo metafísico* del lector, efecto esencial de lo fantástico durante toda su evolución diacrónica: «lo que está ausente en un buen número de obras fantásticas contemporáneas es el miedo que experimentan los personajes, pero no la impresión inquietante sobre el receptor, el miedo metafísico» (Roas, 2011: 103). Entre las obras fantásticas de este tipo se sitúa, paradigmáticamente, *La metamorfosis* de Kafka, autor clave en el proceso de cotidianización de lo fantástico.

En *El cuarto de atrás*, la posibilidad de lo fantástico irrumpe en el espacio cotidiano del domicilio familiar en la forma de un extraño personaje. Esa llegada inesperada del hombre de negro a casa de la escritora, haciéndole preguntas, podría aludir vagamente al inicio de *El proceso*, cuando aparecen en la habitación del protagonista dos agentes para anunciarle su detención. «Me suena a interrogatorio policíaco, no soporto que me acorralen con interrogatorios» (p. 34), protesta entre sí la narradora de *El cuarto de atrás*. Kafkiano es, a juicio de José Luis Calvo, ese interminable interrogatorio que constituye la mayor parte de la novela, que «asume las características del proceso a Joseph K.»:

C. es arrancada por sorpresa de su cotidianidad y se ve sometida a un autoritario interrogatorio por un juez a quien no conoce y sobre una «culpa» que no sabe si llegó a cometer, a la espera de una condena que ignora si le será impuesta y cuándo tendrá que cumplir. Responde de forma mecánica al implacable interrogatorio y se conduce con automatismo y torpe lucidez. Sin embargo, a diferencia de los héroes de *El proceso* o de *El castillo*, la C. de *El cuarto de atrás* comienza a entrever su culpabilidad. Esta consiste precisamente en haber perdido el hilo de Ariadna que le unía con el misterio [...]. (Calvo Carilla, 2005a: 90).

Una culpa de la que se redime al no incurrir, esta vez, en la traición a lo fantástico que supuso la segunda parte de *El balneario*.

Según venimos observando, a las diversas referencias literarias explícitas e implícitas presentes en la novela se impone sumar la de Kafka. Su personalidad podría integrarse —¿por qué no?— en la múltiple, polifacética y ambigua identidad que alienta a ese hombre de negro con sombrero. A partir de la aparente identificación momentánea del visitante con la cucaracha que asusta y fascina a la vez a la escritora, Julian Palley (1983: 112) se preguntó si no sería el hombre de negro una sombra de

Gregor Samsa, una alusión a Kafka. Así, Kafka podría considerarse una de las caras de este misterioso personaje, suerte de síntesis entre incómodo entrevistador, diablo benefactor, héroe romántico de juventud, consejero literario, fuente de inspiración, alter ego de la protagonista y su interlocutor ideal, que extrañamente le parece a la autora «un amigo de toda la vida, alguien a quien reencuentro después de una larga ausencia» (p. 38). También podría tratarse de Todorov, como sugirió Robert C. Spire (1983: 143) y dejó anotado la propia Martín Gaité en uno de sus collages de *Visión de Nueva York*, cuaderno elaborado durante una de sus estancias en Estados Unidos, rescatado como facsímil sin paginar de manera póstuma. En noviembre de 1980, un encuentro con el Todorov real en una conferencia neoyorquina estimuló a la autora para reflexionar con imágenes sobre su novela publicada dos años antes. Preside el montaje la silueta de un hombre oscuro con sombrero, sobre el que hay pegada una enorme cucaracha. Y aparece escrito a mano: «He conocido a Todorov, y me parece, casi seguro, que era el hombre del sombrero negro» (Martín Gaité, 2005).

En otra ocasión, la autora lo identificó con «el interlocutor inventado o soñado» (2002b: 262). Y en sus *Cuadernos de todo* lo relacionó con seres humanos reales que representaban para ella ese importante papel: «Alejandro es varias personas. Debo reconocerle como varias personas vinculadas entre sí, aquellas que me han permitido proyectar una emanación de mi ser: que lo han acogido de alguna manera» (2002a: 427). Pero públicamente Martín Gaité prefirió no deshacer la ambigüedad del personaje, rasgo que lo caracteriza y que otorga el misterio a la narración:

Ninguna de mis novelas ha sido estudiada e interpretada con mayor frecuencia ni desde los ángulos más diversos que *El cuarto de atrás*. La mayor parte de las preguntas que me hacen los autores de tesis doctorales se refieren a la identidad del hombre vestido de negro. Unos interpretan que es el diablo, aunque en todo caso se trataría de un diablo benévolo que da buenos consejos sobre literatura, es muy sensato y en ningún caso parece querer llevarse mi alma a los infiernos. Otros dicen que es un personaje de novela romántica, ya que su nombre coincide con el de una novela rosa que la narradora escribió con una amiga en su primera infancia. Otros dicen que es un entrevistador, mezcla de todos los hombres y mujeres, nacionales o extranjeros, a cuyas preguntas he tenido que contestar a lo largo de mi carrera de novelista. Otros finalmente lo toman como el interlocutor ideal o soñado, necesario para la elaboración de cualquier obra literaria, y del que tanto he hablado en mis ensayos. Otros, siguiendo al psicoanalista Lacan, lo interpretan como ese «otro» del inconsciente que se confronta con la parte consciente de nuestro ser. Yo, que no sé ni remotamente quién era el hombre de negro, me complazco con mucho gusto en que cada uno crea lo que le dé la gana. (2002b: 259-260).

Resultaría contradictorio aclarar la identidad del hombre que invita a C. a abrazar el misterio y la incertidumbre, a aceptar las «cosas raras» que suceden a cada momento, regidas por su propia ley, como sucede en los sueños. La narradora admite: «precisamente lo que me resulta sospechoso es lo que veo tan claro cuando abro los ojos. Echo de menos los bultos de sombra que se han ido» (p. 103). Echa de menos las cucarachas. Finalmente, proclama su fe en el misterio: «¿Sabe lo que le digo? Que sí creo en el diablo y en San Cristóbal gigante y en Santa Bárbara bendita, en todos los seres misteriosos, vamos» (p. 105). Se atreve, por fin, a perder el camino de vuelta que creyó encontrar en la segunda parte de *El balneario*. Al concluir la narración, en el lugar que antes ocupaba la *Introducción a la literatura fantástica* —que tanta relevancia concede a *La metamorfosis* kafkiana— se encuentran los folios numerados que componen *El cuarto de atrás*. A lo largo de toda la novela habían ido quedando escritos, «como por arte de magia» (Martín Gaité, 2002b: 262), debajo del sombrero negro que el visitante dejó junto a la máquina de escribir.

LAS ATADURAS KAFKIANAS DE LA MUJER ESPAÑOLA

Kafka es, por tanto, uno de los referentes de Carmen Martín Gaité en sus aproximaciones a lo extraño y a lo fantástico. Sin embargo, fue un libro de corte realista, *Las ataduras* (1960), aquel que eligió para abrir con una cita inicial tomada de Kafka. Las narraciones que componen el volumen venían precedidas de la «Pequeña fábula» kafkiana, texto póstumo incluido por Max Brod en *Descripción de una lucha* en 1936:

—¡Ay de mí! —se dijo el ratón—. El mundo se me vuelve cada día más angosto. A lo primero era tan vasto que me daba miedo; yo corría por doquier, siempre hacia delante, y me sentí dichoso al atisbar, por fin, lejanos muros a derecha e izquierda: mas he aquí que estos muros se me vienen cerrando tan rápidamente el uno contra el otro que me veo ya en la última estancia; y ahí, en el rincón, está la trampa en la que voy a caer.

—No tienes más que volverte —dijo el gato. Y se lo comió. (Kafka en Martín Gaité, 1960: 8).²²⁹

Pese a haber optado por este exergo, Martín Gaité alejaba el libro de la estela kafkiana, mientras sí reconocía e incluso reivindicaba la deuda con Kafka de *El balneario*. Así queda de manifiesto en el siguiente fragmento de la entrevista concedida a Joaquín Soler Serrano dentro del programa de Radiotelevisión Española *A fondo*. Hablando de *El balneario*, la escritora comentaba:

—Verdaderamente no llevaba camino de ser realista mi escritura, era bastante imaginativa y bastante fantástica. La prueba es que la primera parte después se ve que ha sido un sueño, es decir, es una... Estaba bastante influida por la lectura de Kafka en esos años, que me había hecho una impresión enorme.

—Que se nota en varios de tus libros.

—Sí, sobre todo en ese, muchísimo. Y, además, lo digo con mucho orgullo.

—Sí. Bueno, y en alguno de ellos hay hasta unas citas de Kafka en el frontis.

—Sí, sí, sí, sí. Pero precisamente ese en que hay las citas de Kafka, que es *Las ataduras*, posiblemente es el menos kafkiano de todos. Pero vamos, el libro este de *El balneario*, efectivamente, fue muy kafkiano. (Soler, 1981).

Sin embargo, como apreció el crítico Ignacio Soldevila, tanto el título *Las ataduras* como el epígrafe de Kafka «sirven de guía para la obra entera», compuesta por una narración más extensa, que da nombre al conjunto, y media docena de relatos breves:

La dialéctica entre libertad y sumisión, esta vez centrada en torno al tema de las ataduras amorosas o sentimentales, adopta la forma de una melodía y seis variaciones. Esas ataduras sentimentales conciernen a la familia, a la amistad, al amor. Con una concisión casi impersonal y judicial, las pequeñas tragedias de sus personajes van siendo ofrecidas por el relator. Sometidos a efectos dominadores que acaban, como el gato del apólogo kafkiano, por devorar a sus víctimas con la privación de la libertad. A veces la intriga se complica en una triple corriente de sumisiones y dependencias, como en el texto titular. A veces es la misma búsqueda de la ligazón sentimental la causa de los sufrimientos de los personajes [...]. En todos los relatos se llega al callejón y a la alternativa de la sumisión resignada o el salto irreversible: locura, rebelión suicida, muerte. (Soldevila, 1980: 241).

Esa alternativa no es, pues, tal, pues implica la elección entre la falta de libertad o la destrucción, del mismo modo que al ratón kafkiano no se le ofrecen más opciones

²²⁹ Curiosamente, se trata de una traducción diferente a la argentina de Alejandro Ruiz Guiñazú, contenida en el libro *La muralla china* publicado por la editorial Emecé por primera vez en 1953. Dadas sus elecciones léxicas y sintácticas, tampoco parece proceder esta versión de la edición francesa de Gallimard.

que ser aplastado o devorado. Así, no hay salida, como no la hay para Kafka. Sin embargo, la voz poética juvenil de Martín Gaité trataba de encontrar, pese a lo vano del intento de fuga, su propio camino, según reivindicaba en un poema titulado, significativamente, «Callejón sin salida»:

Ya sé que no hay salida,
pero dejad que siga por aquí.
No me pidáis que vuelva.
Se han clavado mis ojos y mi carne,
y no puedo volver.
Y no quiero volver.
Ya no me gritéis más que no hay salida
creyendo que no oigo,
que no entiendo.
Vuestras voces tropiezan en mi costra
y se caen como cáscaras
y las piso al andar.
Avanzo alegre y sola
en la exacta mañana
por el camino mío que he encontrado
aunque no haya salida.

(Martín Gaité, 2010: 606).

En otro poema de primera juventud, titulado «Certeza», la autora empleaba un juego espacial similar al de la «Pequeña fábula» de Kafka:

Habéis empujado hacia mí estas piedras.
Me habéis amurallado
para que me acostumbre.
Pero aunque ahora no pueda
ni intente dar un paso,
ni siquiera proyecte fuga alguna,
ya sé que es por allí
por donde quiero ir,
sé por dónde se va.
Mirad, os lo señalo:
por aquella ranura de poniente.

(Martín Gaité, 2010: 614).

Sin renunciar del todo al pesimismo compartido con Kafka, la joven Carmiña mantenía la posibilidad de una mirada rebelde hacia fuera a través de una brecha en los muros

constrictores de la costumbre. De igual modo, los personajes de *Las ataduras* —y de algún otro relato martingaitiano— pueden intuir una huida que no llega a consumarse.

Especialmente demoledora es la sumisión a las circunstancias en el caso de los mayoritarios personajes femeninos de Martín Gaité, es decir, de la mujer confinada en el hogar. Mediante la fabulilla de Kafka, queda subrayada en *Las ataduras* la claustrofobia de la vida femenina en la España de la época, ejemplificada en la situación de mujeres con distintos perfiles que tienen en común un encierro sin más perspectivas que las de su propia ensoñación. Pues esas mujeres son muy conscientes de que tratar de escapar por aquella ranura de esperanza o traspasar el umbral para evitar ser aplastadas por las cuatro paredes de la casa-cárcel implicaría acabar devoradas como un ratón por un gato.

Años después, la autora reflexionaría sobre esa condición histórica de la mujer en su ensayo *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Allí se refería a la «tendencia al enjaulamiento que durante siglos se ha supuesto como algo inherente a un papel voluntariamente aceptado por la mujer» (1992a: 133). En ese contexto de reclusión, la ventana supone el resquicio por donde asomarse a un exterior vedado:

Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la pasividad y a la rutina. ¿Quién puede, sin embargo, ni ha podido nunca negarle a la mujer el consuelo de mirar por la ventana y de sacarle partido a los ensueños y meditaciones que puede acarrearle esta tregua en las tareas que tantas veces siente como agobiantes e insatisfactorias? La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con estos. (Martín Gaité, 1992a: 51).

Martín Gaité plasmó en abundantes lugares de su propia creación literaria el simbolismo de la ventana (*vid.* Martinell, 1992). Lo hizo, singularmente y desde el propio título, en la novela *Entre visillos*, según comentaba ella misma: «Las persianas, cortinas, contraventanas y visillos que suelen celar el interior, al ofrecer la ventaja de mirar lo de fuera sin ser visto, permiten una visión fragmentaria y velada de los acontecimientos que tienen lugar al aire libre. Es precisamente la estética que yo traté de cultivar en mi novela *Entre visillos*» (Martín Gaité, 1992a: 133).

El concepto de la ventana como resquicio hacia un mundo exterior ansiado es compartido por Kafka, pero con un matiz diferente, pues en su caso la nostálgica observación del mundo exterior y de los otros desde el interior parte de una soledad ansiada y no de un encierro involuntario. El sueño solitario de Kafka —anotó Martín Gaité en sus cuadernos— «no tiene más base ni objetivo que el mundo que le es ajeno y no logra anexionar. Desea captar desde su soledad el aprendizaje de la vida, obstinadamente vuelto hacia ella, mirándola rebullir desde su ventana como un paisaje abstruso e inabarcable que le fascina y atemoriza» (2002a: 583). En el artículo que le dedicó al cumplirse el centenario de su nacimiento, la autora reprodujo las siguientes palabras del propio Kafka recogidas en su diario: «Aquel que vive solo y que, sin embargo, desea de cuando en cuando vincularse a algo, tendrá que renunciar a ello si no tiene una ventana que dé a la calle» (en Martín Gaité, 1983: 6). En el sentido inverso —la ventana ya no como acceso al exterior desde el interior, sino vista desde fuera— el parentesco desaparece, pues si para Martín Gaité esa perspectiva permite imaginar los mundos que hormiguean dentro de las casas, en la narrativa kafkiana —pienso, concretamente, en *El proceso* y *El castillo*— las miradas inquietantes de personajes desconocidos desde sus ventanas acentúan en el antihéroe la sensación de ser secretamente espiado.

La obligación de permanecer dentro de espacios cerrados es lo que los convierte en agobiantes para la mujer, mientras el exterior representa para ellas un anhelo de liberación o, al menos, una posibilidad efímera de tomar algo de aire. Así sucede, dentro de *Las ataduras*, en el relato «Lo que queda enterrado», cuya protagonista, María, abandona su hogar un domingo. Tras una noche de insomnio con frecuentes salidas al balcón —desde donde descubre a otra cómplice ventanera—, sale secretamente de su casa y toma un tren al azar, en busca de un escape ante una situación familiar dolorosa. Embarazada nuevamente tras perder a su hija pocos meses atrás, se siente incomprendida por su marido, Lorenzo. Significativamente, no solo la obsesiona que el nuevo bebé esté bien, sino también que su género sea masculino: «Las niñas sufren más. Un niño, será un niño. Pablo, Marcos, Alfonso...» (p. 144).

Durante una siesta, María sueña con el reencuentro con un amor de adolescencia. La ilusión fugazmente recuperada acaba oprimida, dentro del sueño, por

una imagen similar a la de la fábula kafkiana: «La calle se estrechaba tanto que por algunos sitios rozábamos las paredes, y ya no había faroles. La noche era ahora absolutamente oscura. Delante de nuestros ojos, igual que asomadas al sumidero de un embudo, temblaban en pequeños racimos las luces de aquel puerto desconocido, que en vez de acercarse, se alejaban» (1960: 126). Muchos años después, Martín Gaité volvería a conectar, de un modo más explícito, la fábula de Kafka con la imagen del embudo, al subrayar que «en la raíz etimológica de “angustia” se esconde la angostura del embudo kafkiano» (1994: 59). Lo hizo en *Esperando el porvenir*, homenaje a su amigo Ignacio Aldecoa, en cuya narrativa breve percibía un elemento inherente a la naturaleza del género cuentístico e índice de su calidad: el hecho de reflejar un proceso por el cual se ha alterado la situación de partida, o bien el modo de percibirla el protagonista, o las expectativas del lector. En la narrativa de Aldecoa, esta transformación adquiere la forma de un trayecto de lo abierto a lo cerrado, regido por la ley del laberinto, tras el cual «siempre espera al final la muerte con las fauces abiertas, como el gato de Kafka» (Martín Gaité, 1994: 71):

La vastedad del mundo a que alude la fábula, cuando despliega ante nuestros ojos caminos aún no cercados, se corresponde con un abandono confiado al presente. Y en los cuentos de Aldecoa esta vivencia consoladora suele producirse más al raso que bajo techado. Mediante la descripción de un paisaje o la referencia a olores, colores y luces que llegan a los sentidos desde la naturaleza, se transmite el mensaje poético de lo abierto, cuya contemplación se vuelve más intensa y significativa en contraste con el estrangulamiento progresivo de la situación argumental.

Generalmente la herida del futuro, la angustia y la decepción se captan más entre cuatro paredes, desde unos interiores que a veces ni siquiera se describen, insinuados oblicuamente a través de la presión ejercida sobre quienes los habitan. Y lo de fuera, visto o imaginado desde dentro, es con frecuencia la espoleta que quiebra la rutina y dispara hacia la fantasía. (Martín Gaité, 1994: 59-60).

Así pues, la autora admiraba, tanto en Aldecoa como en Kafka, el uso del espacio abierto como símbolo de libertad, por oposición al angustioso enclaustramiento en espacios cerrados. Y es esta asociación entre aire libre y libertad la que vertebra «Lo que queda enterrado». José Jurado Morales (2001: 143) encuentra, en este sentido, un paralelismo con «Un informe para una academia», relato de Kafka donde una corriente de aire fresco simboliza el pasado libre del mono protagonista, trasladado a la fuerza a la civilización humana. Otra corriente de aire conecta a María con la libertad, cuando huye en tren de la ciudad: «en cuanto me asomé a la ventanilla y me empezó a pegar el

aire en la cara, se me borró todo pensamiento, me desligué» (p. 135). Pero, tras una jornada completa de paz e independencia, la mujer regresa junto a su angustiado marido, preocupado por su ausencia. La posible finalización de una relación deteriorada queda descartada y ambos personajes prosiguen una vida desolada.

Tampoco es capaz de romper con sus ataduras el matrimonio de «La mujer de cera», último cuento del libro. Aunque la focalización se sitúa en este caso del lado del marido, se narra aquí un nuevo amago de huida, finalmente reprimida, de una mujer (Marcela) ante su insatisfactoria circunstancia conyugal. El ratón, al tratar de girarse para escapar de las paredes que se ciernen sobre él, descubre las fauces del gato y decide permanecer donde estaba. Así se refirió Ignacio Soldevila a Marcela:

En ella, como en tantos otros personajes femeninos de la obra de Martín Gaité, se revela un primer movimiento de huida liberadora, consciente o no, del hombre al que están sometidas, pero del que se sienten distantes o incomprendidas. Y en un segundo tiempo regresan a su situación de partida, no porque la escapada les restituya la esperanza y la ilusión, sino porque cobran conciencia de la indefensión del hombre, que tal vez la tortura y la maltrata porque la siente ya imprescindible. Sobre las pequeñas tragedias cotidianas de su obra se cierne el hado de la sociedad alienadora que es, por así decirlo, la forma contemporánea del destino. Problemática, pues, en la que lo existencial se conjuga sutilmente con lo social en mutua dependencia. (1980: 241-242).

A mi entender, el motivo del retorno de la mujer, que no se explicita, yace, más que en la compasión hacia el hombre, en la carencia de alternativas para la mujer española de la época que decidía abandonar el hogar familiar.

Alina, protagonista de la novela breve que da título a *Las ataduras*, sí se atreve a escapar del limitado contexto de su aldea, donde se sentía «atrapada, girando a disgusto en una rueda vertiginosa» (1960: 57). Pero lo hace para acabar encerrada con marido e hijos en un piso de París, sustituyendo así la atadura del mundo rural y de un padre posesivo por nuevas ataduras que le impiden ser feliz. Paradójicamente, su deseo de liberación y de ver mundo la aboca a un confinamiento familiar y urbano, a la vez que renuncia al entorno natural de su infancia. La propia Carmen Martín Gaité registró en sus *Cuadernos de todo*, el 14 de agosto de 1974, una interpretación similar de su propia biografía, concretamente de su traslado desde la provincia a la capital del país: «Cuando quise escapar de Salamanca, ¡cómo iba a sospechar que Madrid se convirtiese también en ratonera!» (2002a: 216). De nuevo, la imagen del ratón.

Por último, también admite el paralelismo con la «Pequeña fábula» de Kafka el relato, probablemente, de mayores reminiscencias kafkianas de toda el libro *Las ataduras*, titulado «Tendrá que volver». Unas reminiscencias que emergen fundamentalmente en los ecos de *La transformación* y de la estética kafkiana — y beckettiana— de la espera infructuosa. En lugar de una mujer, la víctima encerrada entre cuatro paredes es, en este caso, otro de los miembros más vulnerables de la estructura familiar patriarcal: un niño. Su familia trata a Juan —o «Tiqui», como es llamado contra su voluntad— como a un ser ajeno, al igual que le ocurría en su casa a Gregor Samsa, convertido en insecto. Con un estado de salud delicado y febril, nunca lo han llevado al colegio y lo han privado de todo contacto social. Permanece confinado en su habitación, mientras la madre y una amiga se recrean criticándolo mientras toman el té. En lugar de salir Juan a recibir la visita, la sirvienta introduce la bandeja en su dormitorio y la deja allí, sistema empleado también para alimentar a Gregor. El muchacho se aísla dentro de su propio hogar: «Sabe muy bien que están hablando de él, pero le da lo mismo. Con tal de que no entren, con tal de que le dejen pasar su tarde en paz» (p. 74); «se pasa las horas muertas él solo en su cuarto y nunca se aburre» (p. 77). Pero querría escapar convirtiéndose en tranviario: «Los tranviarios no tienen casa; no tienen que volver a casa» (p. 75).

Juan se obsesiona con Andrés, un personaje al que conoció un día al oírlo en el descansillo y abrirle la puerta, en su afán por entablar un contacto humano:

—Yo qué sé, juegos suyos, manías; desde muy pequeño le daba por andar en el vestíbulo y asomarse en cuanto oía ruido en la escalera, siempre estaba empinado a la mirilla, le encanta. Con eso se divierte y se pone a imaginar historias y fantasías. Así que al toparse con el hombre este parado en el rellano, y preguntarle que qué hacía, y el otro echarse a llorar y demás, pues no te digo, lo propio; lo metió en su cuarto toda la tarde, y la luna que le hubiera pedido. Y como nosotros no estábamos. (Martín Gaité, 1960: 80).

El pobre hombre que le pide a Juan ropa para presentarse decente al trabajo y al que el chico entrega sin dudarle pertenencias de su padre es, según la percepción de la madre, un estafador. Sin embargo, para Juan es un amigo, pues le hizo sentir el afecto que le había faltado durante toda su vida. De ahí lo que su madre califica de «esa terquedad suya de esperarle un día y otro, y de ponerse triste, y salir a buscarle» (p. 81). Pero lo cierto es que Andrés nunca llegará, y en este sentido se trata también de un

relato kafkiano, en la línea seguida por Beckett en *Esperando a Godot*. El niño no hace otra cosa que esperar, pide a la doncella que le arrime la cama al balcón «y está así, quieto, mirando a la calle» (p. 73). En una ocasión cree verlo y, aunque llueve, sale al balcón; pero no es él: «No, no era. Tampoco vendrá hoy. Se deja escurrir hasta quedar sentado en el balcón, con las manos cogidas a los hierros; mira las luces movedizas del bulevar como desde una jaula alta» (p. 78).

En esa situación de animal enclaustrado, cuya esperanza se ve frustrada una vez más, aumenta la fiebre de Juan al permanecer empapándose bajo la lluvia. Finalmente, lo descubren y lo meten en su habitación. En medio de su estado febril, «le salen patas de cangrejo, primero como granitos que duelen a lo largo de los costados, luego duras y enormes y enormes [sic] y las puede mover un poco, aunque le pesan» (p. 84). Esta transformación, aparentemente de «evidente origen kafkiano» (Puente, 1994: 183) o «voz del Kafka de *La metamorfosis*» (Jurado, 2001: 154), procede, sin embargo, del personaje infantil Celia, de Elena Fortún, que tanto marcó a Carmen Martín Gaité, quien dijo: «Yo, que tan hermana me sentí de Celia en mi primera infancia, he declarado siempre sin reservas mi gran deuda literaria con Elena Fortún» (2002b: 195). E incluso extendió su repercusión a toda la generación realista: «un estudio riguroso de la obra de Elena Fortún, a quien todos los escritores de los años cincuenta habíamos saboreado en la infancia, explicaría cuáles fueron los principios del llamado realismo social de la novela del medio siglo» (2006: 460).

La imagen del cangrejo procede concretamente de un pasaje de *Celia en el colegio* (1932), cuya joven protagonista se ve obligada a guardar cama por haberse metido en un avispero. Encarnación Aragonese —escritora escondida tras el pseudónimo de Elena Fortún— bien pudo haber leído *La metamorfosis* de Kafka, publicada en dos entregas en la *Revista de Occidente* en 1925. En una de las conferencias que Martín Gaité dedicó a la creadora de un personaje que tanta compañía le hizo de niña y tanto la inspiró como escritora, vinculó la escena del cangrejo con la novela kafkiana: «la sensación de fiebre se materializa en una metáfora similar a la que inspiró a Kafka su famosa *Metamorfosis*». Y, a continuación, Martín Gaité reprodujo ese fragmento de *Celia en el colegio*:

Yo tenía un calor muy grande, que me abrasaba... Sentí que me iban naciendo patas por el cuerpo... Primero tuve cuatro; luego, seis; después ocho... Eran muy largas y se salían de la cama... ¡Y me dolían! ¡Dios mío, cómo me dolían!

Cambiaba de postura veinte veces para colocarlas mejor, y no podía. ¡Eran tantas!

Oí hablar al médico, y todas las patas se deshicieron. Solo me quedaron mis dos piernas, que me quemaban...

—¿Qué te duele?

—Las piernas... Antes me dolían las ocho patas...

—¿Qué dices? A ver si te estás quieta mientras te pongo el termómetro...

Me movieron de un lado para otro..., me quitaron y me pusieron otros trapos. Y se fueron.

Y otra vez me volvieron a salir las ocho patas... Tan largas, que me arrastraban hasta el suelo..., y tan duras...

«¡Dios mío, me he convertido en cangrejo!», pensaba. (Fortún en Martín Gaité, 2000b: 110-111).

Del mismo episodio se había servido Martín Gaité —como veremos— en *El libro de la fiebre*, obra inspirada en su propia experiencia como enferma de tifus, anterior a *El balneario* y que su autora nunca quiso publicar, pero tampoco destruyó. La metamorfosis aparentemente fantástica se explica en los tres casos —*Celia en el colegio*, *El libro de la fiebre* y «Tendrá que volver»— por el estado alucinatorio del enfermo, situándose así en el ámbito estético que Todorov llamó *extraño* o *sobrenatural explicado*.²³⁰

Otro recurso que Martín Gaité emplea en las dos narraciones en las que describe un estado febril, *El libro de la fiebre* y «Tendrá que volver», es la asociación de la muerte con el símbolo del caballo, presente asimismo en su novela *Retahílas* (1974). El desenlace fatal y alucinado de «Tendrá que volver» recuerda al relato de Kafka «Un médico rural»:

Mamá le mimaba mucho, y le besaba. No se atreve a decirle que Andrés tampoco ha venido hoy; tiene manchas y luces por la cara.

Le zumban los oídos. Ya se escucha el galope de la fiebre; ¡qué calor otra vez! Vuelve el caballo blanco, desmelenado, vertiginosamente; se acerca, ya está aquí. ¡Hip! Se ha montado de un salto a la carrera, desde muy arriba, cuando pasaba justo por debajo. ¡Qué gusto! Ya lo tiene entre las piernas. Lo arrea con un látigo; hoy se van a estrellar. Aprisa. Adiós, adiós. Ahora ya no se ve nada, solo rombos, fragmentos en lo rojo.

²³⁰ En *Las ataduras* aparecen otras animalizaciones, probablemente ajenas a la inspiración kafkiana. Así, en «La mujer de cera», el cajero de una oficina «bosteza en su jaula» (p. 172). Y en «Un alto en el camino», un personaje tiene rostro de lagarto (pp. 90 y 92) y el marido de la protagonista le reprocha haberse escapado «como una rata» del tren en el que viajaban (p. 100).

«Adiós, Andrés, adiós. No vengas, que no estoy; me marcho de viaje. Ya vendrás cuando puedas; otro día.»

El aire le taponaba los oídos. Hoy se van a estrellar. (Martín Gaité, 1960: 84).

Como ocurre en este pasaje, también en «Un médico rural» se funden la enfermedad, la muerte y los caballos. Cuando el médico rural acude una noche de invierno a la casa de un joven enfermo, los caballos que lo han traído en coche presenciarán toda la escena asomando sus cabezas por las ventanas. En medio de una atmósfera onírica, el doctor es desnudado y acostado junto al agonizante. Finalmente decide marcharse sin perder tiempo en vestirse:

Monté de un salto a uno de los caballos: las riendas sueltas, un caballo apenas enganchado al otro, el carruaje detrás dando tumbos y, por último, el abrigo de piel arrastrándose sobre la nieve. [...] Desnudo, expuesto a la helada de esta época aciaga, con un carruaje terrenal y unos caballos no terrenales, vago por los campos, yo, un hombre viejo. (Kafka, 2003: 185-186).

También cabe vincular la cabalgada febril de Juan hacia la muerte, único medio de alcanzar la libertad, con el conocido «Deseo de convertirse en indio» de Kafka, texto incluido en el libro *Contemplación*:

Si uno fuera de verdad un indio, siempre alerta, y sobre el caballo galopante, sesgado en el aire, vibrara una y otra vez sobre el suelo vibrante, hasta dejar las espuelas, pues no había espuelas, hasta desechar las riendas, pues no había riendas, y por delante apenas veía el terreno como un brezal segado al raso, ya sin cuello ni cabeza de caballo. (Kafka, 2003: 27).

Recapitulando, *Las ataduras* fue la primera obra donde Martín Gaité se refirió explícitamente a Kafka. Bajo su invocación, la obra supone, por un lado, una crítica a una sociedad construida sobre la desigualdad de clase y de género y, por otro, la puesta en evidencia de la esclavitud sentimental de unos individuos marcados por el desencanto. En este contexto, los personajes de Martín Gaité, víctimas de situaciones sin salida —o con salidas poco satisfactorias—, son la encarnación del ratón acorralado de Kafka en la España de los cincuenta. Todo ello en el marco de una estética alineada con el realismo social y costumbrista, pero que se permite la fuga hacia lo extraño en el kafkiano delirio febril de Juan e incluso el contacto con lo fantástico en la figura inquietante de «La mujer de cera». Este tipo de quiebros insólitos en la costumbre trufan toda una carrera narrativa, cuya adscripción en bloque al realismo del medio siglo adolece de un simplista

reduccionismo. De esas ataduras logró liberarse Carmen Martín Gaité gracias, entre otros, a Franz Kafka.

KAFKA, LO EXTRAÑO Y LO FANTÁSTICO EN OTRAS NARRACIONES DE CARMEN MARTÍN GAITE

Tanto la propia Carmen Martín Gaité como su hermana Ana, encargada de gestionar su legado, han reivindicado el interés por la fantasía manifestado desde el principio hasta el fin de la carrera literaria de la escritora (vale decir, de su vida). Al ser cuestionada a comienzos de los años noventa por su evolución desde el realismo social propio de su generación a los vuelos imaginativos que cultivaba por aquel entonces, Carmen replicaba:

Esa evolución es, en realidad, un regreso a la fantasía, porque hay que recordar que en *El balneario*, en su primera parte, lo que ocurre es un sueño, y que todo se envuelve en una atmósfera onírica, en la que los protagonistas se mueven en una sensación de irrealidad. Y que la protagonista, en la segunda parte, cuando despierta, echa de menos esa sensación de pérdida que tenía en el sueño, y se vuelve a acostar, buscando de nuevo perderse en la irrealidad, huyendo de la insoportable realidad. Así que amanecí a la literatura con la fantasía más que con la realidad. (Martín Gaité en Domínguez, 2007).

En un artículo dedicado a la exitosa *Caperucita en Manhattan*, publicado en *El Sol* en noviembre de 1990, su autora comentaba:

También en *El balneario*, mi novela corta de 1954, había una serie de elementos surrealistas que nunca han dejado de aflorar, creo yo, en muchos de mis escritos. Pero si los críticos me siguen encasillando, como lo hacen, en el realismo costumbrista, sus razones tendrán y no seré yo quien les enmiende la plana. El autor no debe mediar en tales polémicas. Bastante hace con escribir. (2006: 443-444).²³¹

En otra ocasión, reivindicaba:

²³¹ Similar es el párrafo con el que abrió su conferencia «Reflexiones sobre mi obra»: «A pesar de haber venido siendo incluida insistentemente en el llamado “realismo costumbrista”, creo que en mi primera novela corta *El balneario* hay una serie de elementos surrealistas que luego, de una manera más o menos perceptible, se seguirán encontrando a lo largo de mi obra» (2002a: 247).

Los críticos literarios que durante muchos años y sin salvedad alguna me han venido incluyendo en el apartado del «realismo costumbrista» suelen olvidar que tres años antes de recibir el Premio Nadal por *Entre visillos* (novela que me hizo tributaria para siempre de tal denominación), yo había publicado en la primavera de 1955 mi primera novela corta *El balneario*, que trata precisamente de la inconsistencia de las fronteras entre lo real y lo imaginario. [...] O sea que entré a la literatura describiendo un mundo tan exageradamente normal que llegó a ponerme en guardia contra sus posibles grietas y a desear hurgar en las claves ocultas de su apariencia. (Martín Gaité, 2002b: 346).

Aunque las obras propiamente fantásticas de Martín Gaité son contadas, ciertos temas y recursos característicos de lo extraño y lo fantástico empapan buena parte de sus novelas, las cuales, «si bien están ambientadas en la más absoluta contemporaneidad y actualidad, están pobladas por unos seres extraordinarios que conceden igual carta de verosimilitud y credibilidad al mundo real que al mundo de los sueños, de la imaginación, de los recuerdos y de la literatura» (Carrillo, 2010: 256). Es más, la joven Carmiña había compuesto antes de *El balneario* un artefacto narrativo de difícil catalogación genérica —que se puede considerar, con Carmen Valcárcel (2010: 9), otra novela breve— donde se diluían las fronteras entre el sueño o la alucinación y la realidad: *El libro de la fiebre*.

La obra respondía a la experiencia de Martín Gaité como enferma de tifus con altas fiebres. De tintes oníricos, inspiración postista (*vid.* Valcárcel, 2010: 15) y rasgos surrealistas y expresionistas, había sido redactada en 1949 y, descartada por su autora, no se editó hasta el año 2007 de manera póstuma. El empeño de Ana María Martín Gaité en divulgar una obra que su hermana nunca quiso publicar, pero conservó a lo largo de toda su vida, tenía por objetivo poner en evidencia su afinidad con estéticas no realistas desde sus mismos inicios: «demuestra algo que siempre he defendido. A ella la incluyen en el realismo costumbrista cuando, en realidad, ha ido hacia la literatura fantástica. Como gallega» (en Soriano, 2007: 268). Pues gallega era su ascendencia por la vía materna.

Si el carácter alucinatorio de *El balneario* se desintegra como una pompa de jabón al desvelarse que se trataba de un sueño, *El libro de la fiebre* limita sus sugerentes adentramientos en lo insólito a las consecuencias del delirio febril. Las dos primeras novelas escritas por Martín Gaité se sitúan, pues, en el ámbito de lo extraño o lo que David Roas (2011) denomina *pseudofantástico*. Las obras correspondientes a esta categoría emplean las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico, pero se

alejan de su efecto y su sentido, pues terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales.

En términos de Todorov, la primera parte de *El balneario*, con su sostenida apariencia fantástica hasta la desambiguación onírica de la segunda parte, encajaría en lo fantástico-extraño. *El libro de la fiebre* se acerca más a lo extraño puro, pues la fiebre como causa del ambiente alucinado viene no solo anunciada desde el mismo título, sino explicitada desde un momento temprano del desarrollo narrativo. Sin embargo, Carmen Valcárcel asocia la estética de *El libro de la fiebre* con *El cuarto de atrás*:

Alucinaciones, sueños, representaciones oníricas e inconscientes («¡Qué prisa de imágenes, qué galope!») gravitan libremente en el espacio imaginario de esa libreta de tapas rojas hurtada a la enfermedad, en la que realidad y sueño se confunden como espacios secantes, del mismo modo que ocurrirá en *El cuarto de atrás* y a diferencia de «El balneario». (Valcárcel, 2010: 15).

Si bien es cierto que la abrupta distinción entre lo soñado y lo vivido que se da en *El balneario* contrasta con la aparente confusión de ambos territorios en *El cuarto de atrás* y *El libro de la fiebre*, la abierta explicación de los fenómenos irreales como sueños o delirios febriles aleja, a mi entender, *El libro de la fiebre* de la ambigüedad fantástica de *El cuarto de atrás* y lo emparenta con el extrañamiento de *El balneario*.

En todo caso, *El libro de la fiebre* conserva la ambigüedad fantástica en su preludeo, donde «dominan la incertidumbre y la vacilación, puesto que no hay solución de continuidad entre la pesadilla y la llegada a casa: no sabemos a ciencia cierta si se ha tratado de un sueño, de una premonición o de una visión alimentada por la enfermedad incipiente» (Calvi, 2007: 42). Y los ecos kafkianos de *El libro de la fiebre* se concentran particularmente en esta sección inicial. Kafkiana resulta, para empezar, la ambientación de un viaje en metro, donde estaba prohibido moverse. Las caras de gesto mecánico, animal e idéntico recuerdan a descripciones similares nacidas de la pluma de Kafka:

En el vagón, separados por un vaho espeso y húmedo, se apretaban los rostros de cartón piedra. Se ladeaban angustiosamente mirando al vacío sin pestañear. Con idéntica mueca. Caretas rojas, abotargadas, caretas grandes, caretas de tornasol, pardas caretas.

Todas con el mismo gesto de buey. Nadie miraba a nadie, ni nadie hablaba una palabra o se movía. (2010: 63).²³²

En un momento posterior de la obra, un grupo de mujeres es descrito, asimismo, como un solo individuo: «Todas las señoras eran altas y delgadas con los ojos muy juntos, parecían la misma señora» (p. 107).

Volviendo al episodio del metro, en medio de la extraña quietud de los pasajeros, un hombre se mueve con violentos espasmos. Salvo por el temor expresado por la narradora protagonista —que no imaginaríamos en boca de ninguna criatura de Kafka—, la escena vuelve a resultar kafkiana, con su descripción de una gestualidad deshumanizada:

El hombre desconocido balanceaba sus brazos, trenzaba las manos y los pies, mecía todo el cuerpo en bruscas y pequeñas sacudidas, como danzando a un compás arbitrario, ajeno a toda música. Cada vez que sus ropas rozaban las mías, me parecía que le sentía reírse y temblaba mi cuerpo a este contacto. [...] Escaparse del roce de aquel hombre era como alistarse en aquellas filas de rostros inmóviles, sujetos, enhebrados unos con otros. [...] Todos apelotonados, indistintos [...].

Y aquel hombre desobedecía con un vaivén cada vez más fuerte y más irresistible. [...] Yo también me movía. Movía mis brazos y mis pies como presa de vértigo, como contagiada de la danza de aquel hombre cuya sola presencia me hacía temblar. Sentía deseos de sacudir aquellos cuerpos y de abofetear aquellos rostros. (Martín Gaité, 2010: 64).

Ya en la calle, la sombra de ese turbador personaje adquiere, también, tintes grotescos:

En aquella sombra destacaba la cabeza, que iba creciendo hasta hacerse gigantesca y se movía a derecha e izquierda como un péndulo.

A trechos, cuando pasábamos debajo de alguna bombilla encendida, se hacía tan grande que parecía que se iba a desprender del cuerpo y rodar con estruendo delante de mis pies, sobre las losas. (2010: 65).

Junto a la gestualidad histriónica, otro recurso común a Kafka es la inquietante sensación de la protagonista de ser observada por personas anónimas que parecen saber quién es: «Las gentes seguían yendo y viniendo. Eran de mi tamaño y algunas me miraban al pasar, como si me conocieran» (p. 66). Este procedimiento kafkiano será retomado en *El balneario*, junto con el ambiente de «pesadilla» (p. 66). Y, también como

²³² Extraigo todas las citas de *El libro de la fiebre* de su edición dentro de las *Obras completas* de Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores (2010).

en *El balneario*, el hechizo de lo fantástico se rompe de golpe: «Al día siguiente del delirio del hombre del metro, que queda relatado, me llamó por teléfono mi amigo» (p. 69).

Tanto en *El balneario* como en *El libro de la fiebre*, la explicación racional de los acontecimientos extraordinarios los identifica como expresión de fenómenos psicológicos o psicopatológicos: respectivamente, el sueño y la alucinación producida por la fiebre. Pertenecen, por ello, según la categorización de Roas, al subtipo de lo *fantástico explicado* denominado *fantasmatique*, término adaptado del psicoanálisis:

En este caso se trata de narraciones cuya (falsa) fantasmaticidad funciona provisionalmente mientras dura la lectura, generando efectos similares de suspense y angustia a los de un relato fantástico puro. Pero la racionalización final, la explicación del (supuesto) fenómeno imposible, elimina el efecto fantástico y produce una evidente decepción en el lector. (Roas, 2011: 64-65).

A partir de la explicación del episodio inicial de *El libro de la fiebre* como delirio, quedará confirmado que la fiebre, descrita como un laberinto sin salida, es la causa de la atmósfera de irrealidad que impregna todo el libro, consistente en una sucesión de imágenes y pensamientos originados por una mente febril. En su lecho, la enferma recibirá visitas que se agolparán en torno a ella «con el rostro muy encarnado y gesticulante» (p. 74). Más adelante, podría pasar por una parábola kafkiana un fragmento referido a unos misteriosos mensajeros, portadores o receptores de un mensaje que no se llega a conocer:

Muchas veces vienen a verme los mensajeros, pero no sé qué me quieren decir. Vienen precedidos de tambores. [...] Pero no sé qué me quieren decir.

Otras veces se quedan en silencio a la puerta de mi casa cuando ya ha llegado la noche con sus estrellas locas. Les miro y me parece que están esperando algo.

Entonces me doy cuenta de que soy yo la que tiene que hablarles y no ellos a mí. Corro a su lado llena de una dulce zozobra preparando mis palabras por el camino. Pero cuando he llegado cerca de ellos y me miran no sé lo que tenía que decir.

«Si no tienes que decir nada, ¿por qué vienes aquí?», parecen preguntarme. Pero yo tenía que decir algo. Estoy segura de que era necesario que lo dijera. Y, sin embargo, no puedo.

Los mensajeros vienen precedidos de tambores. Pero no sé a qué vienen. No sé qué esperan que les diga yo, ni qué es lo que me quieren decir ellos, mirándome. (Martín Gaité, 2010: 83).

Las imágenes relacionadas con la metamorfosis animal pueden vincularse, asimismo, con Kafka. «Absorta como una larva» (p. 86) se encuentra la protagonista en

un momento dado de su delirio febril y, posteriormente, cree haberse convertido en un cangrejo, como dos personajes infantiles asaltados por la fiebre: Juan en el mencionado relato «Tendrá que volver», incluido en *Las ataduras*, y, previamente, Celia en *Celia en el colegio*, de Elena Fortún, obra en la que Martín Gaité se inspiró para este episodio de coincidencias kafkianas. Ante la tristeza de su madre al escuchar sus desvaríos, la narradora de *El libro de la fiebre* reflexiona:

Me callaría, pero yo había sido un cangrejo bien cangrejo, y había vivido etapa por etapa la transformación. [...] Primero iba por una tierra llena de castillos y se me cayó la chaqueta por una cuesta rocosa. Bajé a buscarla. Era muy difícil agarrarse a la piedra sin resbalar. Entonces es cuando me empezaron a salir patas a los lados del cuerpo. Sí, así fue. Primero fui un embrión de cangrejo. Las patas aún no brotadas eran como granos infectados y me dolían. Luego crecieron pequeñas y tiernas. No me movía por miedo a troncharlas. Por fin me atreví a agitarlas y hasta a intentar andar. Aprender era difícil y largo. No sabía si echar todas las patas al tiempo o primero las de la derecha y luego las de la izquierda, o al revés.

¡Qué complicado era! Yo con mi mentalidad de cangrejito torpe pensaba: «Que no me vean ahora hasta que sepa bien. ¡Se reirían de mí!». Y ensayaba a escondidas los pasos tapándome con el embozo de la cama, que era el musgo de una peña. Así hasta que las patas se fortalecieron.

Lo peor era pasar de cangrejo crudo a cangrejo cocido. ¡Qué sudores! (Martín Gaité, 2010: 91).

Como Gregor Samsa, la joven transformada en cangrejo no se sorprende de su situación, sino que la acepta y le preocupan más las consecuencias prácticas derivadas de ella —su torpe andar— que lo monstruoso del caso. Pero en *El libro de la fiebre* no estamos ante un fenómeno sobrenatural, sino ante una alucinación provocada por la enfermedad.

El calor de la fiebre penetra también en otro de los episodios kafkianos del delirio de Carmen. En esta ocasión llega, ya vieja, a un país que buscaba desde su infancia, protegido por una muralla con centinela y al que nunca había arribado ningún extranjero. Era su destino, pero le parecía que había llegado a destiempo, como K. a la aldea de *El castillo* o el campesino a la puerta con guardián de «Ante la ley». Finalmente, los habitantes descubren que ella no es quien dice ser: «“Es de paja, va vacía, no es una mujer”. Y me dejaron. Caía la noche y se me encendieron los vestidos de paja» (p. 129).

Como *El cuarto de atrás*, *El libro de la fiebre* es una narración autorreflexiva, que da cuenta del proceso de su propia elaboración. El juicio crítico a la obra por parte de «los sabios» es planteado como un proceso kafkiano:

Me daba cuenta de que tenía la culpa de algo, pero ¿qué derivados semánticos? ¿Qué libro? Les miraba encogida como un reo balbuciendo torpes excusas a través de la niebla.

Acabé por no entenderles nada. Solo les veía mover los labios para arriba y para abajo, para arriba y para abajo, produciendo un sordo murmullo.

Me escapé corriendo por unos largos y estrechos corredores, tropezando, sin llegar a la luz. (Martín Gaité, 2010: 108-109).

El libro es descrito metafóricamente asociándolo a otro ámbito semántico cultivado por Kafka, el del circo, «con sus cortinas rojas para entrar y salir», donde la escritora desempeñaba todos los papeles:

Yo era el payaso. Yo era el caballito vivo. Yo era el trapecista. Sentía todo lo que ellos sentían. Me tiraba desde unas argollas altas y empezaba a bajar por el espacio cada vez más deprisa entre aplausos y vértigo. Caía sobre el caballo, y en aquel momento empezaba a ser el caballo, con su trotecillo alrededor de la pista y sus crines engalanadas de cascabeles. Y le daba la pata a una niña morena de primera fila, que también era yo. (Martín Gaité, 2010: 84-85).

Dentro de este escenario circense, aparece ya el símbolo del caballo en un contexto febril, como en «Tendrá que volver» y, previamente, en el relato de Kafka «Un médico rural».

Como muestran estos ejemplos, en el texto primerizo de Martín Gaité que constituye *El libro de la fiebre* se manifestaba ya la «conciencia de la escritura como invitación imaginaria al descubrimiento de lo desconocido (que prefigura *El cuarto de atrás* y su tormentosa relación con la palabra escrita)»; una conciencia que «se mantuvo como cauce subterráneo y aflora en numerosas ocasiones en su obra de ficción como respiro guadianesco» (Valcárcel, 2010: 17). Precisamente en esos momentos de toma de oxígeno no estrictamente realista acogerá frecuentemente la escritora la enseñanza kafkiana.

Aunque el libro *Las ataduras* (1960), introducido —como se ha visto— por una cita de Kafka, se caracteriza por el realismo que la autora practicaba predominantemente durante aquella época, el volumen contiene una llamativa excepción: la narración que cierra el conjunto, «La mujer de cera». Este cuento resulta interesante para apreciar la evolución de la concepción martingaitiana de lo fantástico. De ambientación inicialmente realista, el desarrollo de la trama acerca el texto al género de terror. Un inquietante personaje femenino con un bebé muerto sale al encuentro del

narrador protagonista, Pedro Álvarez, en distintos lugares: el metro, la calle y, finalmente, su propia casa, donde toma la forma de una mujer inerte de cera. La manera de afrontar la interpretación de este fenómeno de apariencia sobrenatural sitúa «La mujer de cera» a medio camino entre *El balneario* y *El cuarto de atrás*, aunque el relato fuese redactado el mismo año que *El balneario*.

El propio protagonista ofrece una explicación onírica y etílica de lo sucedido, pero, a la postre, será el lector quien deba decidir si el acontecimiento narrado fue o no sobrenatural. Cuando su mujer regresa a casa tras haberlo abandonado durante tan solo un día, Pedro le confesará: «Ha sido algo espantoso... Otra vez me vienen las pesadillas, como el año pasado. Anoche en ese banco de fuera había una mujer horrible; no te lo puedo explicar. Estaba muy borracho. No me quiero acordar, Marcela» (1960: 195). La crítica suele dar por buena esta explicación. Así lo hace, por ejemplo, Mercedes Carbayo (1998: 131), quien consecuentemente ubica el relato dentro de lo extraño de Todorov. Sin embargo, a mi juicio no desaparecen del todo para el lector las dudas acerca de lo realmente acontecido. En este sentido coincido con Maria Vittoria Calvi, especialista en Martín Gaité que entiende que «la ambigüedad permanece hasta el final» (2007: 38). Ciertamente es que la balanza de la posible desambiguación del argumento se inclina hacia la interpretación de lo vivido como una pesadilla, mientras en *El cuarto de atrás* ocurrirá lo contrario: tras el supuesto sueño de C., permanecen una serie de huellas físicas como indicio de la realidad de todo lo narrado.

Curiosamente, también en «La mujer de cera» están presentes las cucarachas, que aparecen justo antes de producirse el clímax fantástico. Recordemos que, en *El cuarto de atrás*, la primera aparición del insecto anunciaba la llegada del hombre de negro. Del mismo modo, el momento en que Pedro encuentra en su vestíbulo a la mujer de cera viene precedido por su entrada en el portal «interrumpiendo el festejo de las cucarachas». En ambas narraciones, el respeto a la ambigüedad —con la formulación explícita de hipótesis explicativas que no llegan a confirmarse— permite adscribir las a lo fantástico. La propia autora se refirió a «La mujer de cera» como «otra incursión mía más lejana en la literatura fantástica» (Martín Gaité, 2006: 443).

Algunos investigadores han conectado este relato con la narrativa kafkiana. Pilar de la Puente (1994: 162) relaciona las sensaciones físicas contradictorias que sufre Pedro

al despertar angustiado de madrugada con las experimentadas por Gregor Samsa en su cama. Sin embargo, el terror ante un ser amenazante exterior —la mujer de cera—, frente a la neutralidad del discurso del insecto kafkiano —él mismo convertido en figura monstruosa—, deshacen, a mi entender, el vínculo entre ambos despertares. Otros estudiosos han señalado un parentesco más general. Así, Joan Lipman Brown (1983: 40) aprecia en «La mujer de cera» el anuncio de los futuros pasos de la escritora en una línea más kafkiana que estrictamente neorrealista. Y Jurado Morales (2001: 113, 133) encuentra en esta narración, como en *El balneario*, un enfoque onírico, fantástico y kafkiano. A su juicio, las resonancias procedentes de Kafka confluyen con las del existencialismo francés, tanto en la configuración del personaje como en la narración de la historia. A mi entender, puede resultar en cierto modo kafkiana la atmósfera general de angustia, persecución y opresión, pero su conexión con el género de terror aleja el relato de la estética cultivada por Kafka.

Antes de devenir en cuento terrorífico, la parte inicial de «La mujer de cera» muestra, dentro de una ambientación costumbrista, la visita diaria del protagonista y sus amigos a diferentes despachos y oficinas para resolver recados, sin ningún entusiasmo ni esperanza de éxito. Pese a la denuncia del absurdo burocrático, estos pasajes no desprenden el aire inquietante propio de Kafka, sino un tono irónico que pone en evidencia tanto lo enredoso de esos trámites como la desidia del narrador y su círculo:

En todos esos lugares, hemos tenido que esperar mucho, y nos hemos entretenido viendo entrar y salir por las diversas puertas del pasillo a personas apresuradas y seguras, a veces demasiado sonrientes, que no han reparado siquiera en nosotros. [...] Casi nunca hacemos más de un recado en la misma tarde, porque es muy fatigoso; y, si alguno de los demás necesita hacer también una cosa suya ese día, suele, a pesar de todo, demorarla para el siguiente. [...] porque, dada la poca esperanza de éxito que nos suele acompañar en estas enredosas y confusas diligencias, el dejarlas para mañana es como dar un respiro a esta esperanza, permitir que se asiente, asegurar el sueño de esa noche y darle sentido a la luz que amanezca en nuestra ventana al siguiente día. [...] Esperar es tan habitual en mis amigos, que han llegado a ser maestros en esta ocupación tan monótona y amarga para muchos. (1960: 169-170).

Otro cuento donde Martín Gaité trata críticamente la alienación burocrática y laboral, sin que el tema adquiriera, sin embargo, tintes kafkianos, es «La oficina», publicado en la revista *Clavileño* en 1954 e incluido en la segunda edición del volumen

El balneario (1968). M.^a Ángeles Lluch sitúa a Kafka —«con su concepción claramente degradante del trabajo burocrático»— entre aquellos escritores que pudieron inspirar a la escritora en su recreación del espacio oficinesco como «símbolo de lo rutinario alienante que desemboca en la frustración» (2000: 90). Sin embargo, la coincidencia kafkiana se difumina al tratarse de un asunto recurrente de la literatura moderna y aparecer en un contexto estético muy diferente: el de la recreación realista-costumbrista de ambientes cotidianos. Tampoco consigo identificar huellas kafkianas en «Los informes», relato publicado en la primera edición del volumen *El balneario*, que narra, desde la perspectiva del realismo social, la fallida búsqueda de colocación de una aspirante a servir en un domicilio burgués madrileño. José Jurado Morales (2001: 103) interpreta, sin embargo, determinados sentimientos y sensaciones desagradables de la protagonista (incertidumbre, cansancio, miedo, malestar, desasosiego, dolor, dificultad para respirar, etc.) como ecos de Kafka y Camus.

Pero una estética en la estela de Kafka fue seguida por Carmen Martín Gaité, en su primera etapa, fundamentalmente en dos novelas breves: *El libro de la fiebre* y *El balneario*. En cuanto a sus relatos de corte realista, el estímulo de Kafka se aprecia, más que en la coincidencia en temas habituales de la literatura moderna, en la aplicación explícita de una metáfora kafkiana a la denuncia de la situación social y existencial de la España de la época. El trayecto simbólico desde el ancho mundo al aplastamiento entre dos muros que observó la escritora en la «Pequeña fábula» de Kafka, ese estrechamiento angustioso a manera de embudo, ese callejón sin salida, casaba a la perfección con la falta de perspectivas en la España del medio siglo y la claustrofobia provocada por las ataduras sentimentales y sociales que padecían los españoles y, sobre todo, las españolas. Ataduras que, aunque ancladas en un contexto histórico y nacional concreto, adquieren una dimensión más amplia desde una perspectiva existencialista. El recorrido simbólico del texto de Kafka es muy perceptible en narraciones como «Lo que queda enterrado» o, sobre todo, la novela breve «Las ataduras», con el desplazamiento de su protagonista, Alina, desde su aldea natal, rodeada de naturaleza, a Santiago de Compostela y de allí a su minúsculo piso en París. El contraste espacial entre lo abierto y lo cerrado está también presente en el relato «Tendrá que volver», kafkiano por muchos motivos, tanto en su desarrollo realista como en su desenlace

delirante. «La mujer de cera» —que admite a su vez, en cierto modo, el paralelismo con la fábula kafkiana— ha sido asociada vagamente con Kafka por la crítica por su carácter fantástico, pero, tras un arranque de ambientación realista, su desarrollo argumental se alinea, a mi entender, con una estética más terrorífica que kafkiana y presenta, en todo caso, ecos lejanos de Kafka en la huida alucinada de su protagonista.

En las novelas inmediatamente posteriores a *El balneario* (1955) —*Entre visillos* (Premio Nadal en 1957), *Ritmo lento* (1963) y, tras un largo silencio, *Retahílas* (1974) y *Fragmentos de interior* (1976)— no queda ningún rastro explícito de la afinidad inicial con Kafka. Además, a excepción del relato «La mujer de cera», las narraciones que median entre la primera novela publicada por Martín Gaité y *El cuarto de atrás* (1978) presentan un corte predominantemente realista. Con todo, no están del todo ausentes de ellas el extrañamiento ni el reflejo literario de lo onírico. Así, por ejemplo, Eulalia relata en *Retahílas* su insólita desorientación en el entorno que rodeaba la casa donde pasó su infancia y la aparición ante ella de la extraña figura de un jinete. Este inquietante caballo, que simboliza la muerte —como en *El libro de la fiebre*, «Tendrá que volver» y «Un médico rural» de Kafka—, reaparece en el desenlace.²³³

Si buscamos rastros kafkianos en estas novelas, podríamos estar tentados de vincular con Kafka al protagonista de origen alemán de *Entre visillos*, Pablo Klein. Como un nuevo K., Klein llega ya no a la aldea de *El castillo*, sino a un municipio español de provincias. Según comentó su autora, *Entre visillos* «empieza con la llegada de este extranjero a la ciudad, cuya presencia desazona y parece misteriosa» (2002b: 400). La obra pertenece, por tanto, al mismo tipo narrativo al que Martín Gaité adscribió otra de las novelas de Kafka, *América*, y su capítulo inicial «El fogonero»: las narraciones de *llegada*, que arrancan con el asombro de un personaje que se presenta como forastero en un lugar que le es ajeno (2002a: 437; 2002b: 286).²³⁴ La entrada en el nuevo lugar

²³³ Por inverosímil que resulte el episodio, calificado de «acorde barroco» por la propia autora, al parecer se inspiró en una experiencia real (Martín Gaité en Villán, 1974: 22).

²³⁴ A este tipo de novelas aludió asimismo Martín Gaité en su introducción a *Cuentos españoles de antaño*, de Felipe Alfau (Madrid, Siruela, 1991), al evocar un episodio biográfico del autor:

puede venir motivada por la curiosidad, la búsqueda de raíces o el deseo de olvidar. En esta última variante, cultivada por Kafka, situó la escritora otra de sus propias obras, *Fragmentos de interior* (1976):

El tercer caso a que aludí es el del protagonista desarraigado, que llevado por el afán por renegar de sus raíces trata de buscar instalación en lugares nuevos exentos de la marca de un pasado que aborrece. Este personaje, más o menos inaugurado por Kafka, se caracteriza por su extrañeza ante lo nuevo, por su no participación y difícil acomodo en un mundo hostil, cuyas reglas desconoce. Desde él, quiera o no, echará de menos las raíces que le unían al mundo abandonado. Es el caso de Luisa, la criada joven de *Fragmentos de interior*, que abandona su pueblo decidida a no mirar hacia atrás y vive durante tres días en una casa extraña a cuyos habitantes no acaba de comprender. (Martín Gaité, 2002b: 401).

Mayores similitudes con Kafka y sus personajes, entendidos desde una perspectiva existencialista, se perciben en la figura del inadaptado narrador de *Ritmo lento*, David Fuente. Se trata de un ser que se siente acorralado, según le advierte su psiquiatra:

Dice don Jaime que todas mis anormalidades tienen relación con esa manía recurrente de que los demás intentan encerrarme, imprimirle un forzoso rumbo a mi vida, y sobre todo del afán de defenderme de ello. [...] Esto seguramente es verdad. Al menor pretexto que pudiese dar pie a tal interpretación, veía alrededor mío agresores contra aquella libertad e indeterminación de mi vida que estaba dispuesto a defender con dientes y uñas. Y, en un ímpetu sin discriminación, pegaba palos de ciego contra vivos y fantasmas. (Martín Gaité, 1963: 223).²³⁵

Ante un entorno percibido como hostil, Fuente se sirve de la retórica defensiva de los juicios: «Recuerdo que hablé mucho rato y que me expresaba de un modo hueco y retórico, como los abogados que pretenden impresionar favorablemente a un tribunal» (p. 111).

Su lucidez crítica, tan similar a la de Kafka, convierte al protagonista en un inadaptado social:

Y como la llegada a un lugar que no se conoce resulta, en general, un comienzo infalible de novela, yo me puedo imaginar perfectamente la entrada en el puerto de Nueva York del barco que trae a Felipe Alfau y a sus padres en 1916 [...]. El barco en que han viajado los Alfau me lo imagino como el que describe Kafka en el primer capítulo de su novela *América*. (Martín Gaité, 2017: 1109).

²³⁵ Todas las citas de esta novela proceden de *Ritmo lento*, Barcelona, Seix Barral, 1963.

—Yo creo que usted se mete en callejones sin salida —me dijo—; no se empeñe, por Dios bendito, en ver fuente de daño en todas las cosas.

No pude dormir. Que me meto en callejones, que me empeño en ver el daño. ¡Se empeñan en no verlo ellos! —mejor diría yo—. En no verlo y en tapárnoslo como sea a los que lo vemos un poco. ¿Por qué iba a meterme yo en un callejón cerrado más que otra persona? Estoy metido, con todos los que viven, en el callejón de estar viviendo. Se le buscan salidas urgentemente siempre a este mismo callejón, al único que hay, y por donde damos vueltas todos, incluso los que creen avanzar. El que no le sabe inventar una salida, o, aunque sepa, rechaza la invención, no va a ser por eso el causante de que el callejón exista. (Martín Gaité, 1963: 251-252).

Tanto la sensación de ser acorralado por los demás como la conciencia del callejón sin salida en que consiste la existencia conectan, de nuevo, con la «Pequeña fábula» del ratón y el gato escogida como obertura de *Las ataduras*.

Por último, la relación de amor-odio paterno-filial entre el protagonista y su padre —central en *Ritmo lento*— es inversa a la de Kafka con el suyo (como ocurrirá, décadas después, en la última novela de Martín Gaité, *Los parentescos*). El padre de David Fuente, al que se asemeja fatalmente, mostraba una «mirada muda de bicho castigado» (p. 242) cuando su hijo desencadenaba su furia contra él. Al encontrar el cadáver de su padre, después de su suicidio, el hijo le asesta numerosas puñaladas y acabará exclamando: «¡Yo lo he matado! ¡Yo lo he matado!» (p. 265), en un proceso inverso al de *La condena* de Kafka, cuyo protagonista acaba con su vida por imperativo paterno.

Pese a todas estas conexiones, hay que advertir que la autora no reconoció en *Ritmo lento* el modelo kafkiano, sino la influencia de *La conciencia de Zeno*, de Italo Svevo (Martín Gaité, 2002b: 252). La gran diferencia entre las creaciones de Kafka y la novela de Martín Gaité es que esta es fuertemente psicológica, con un detenido análisis del comportamiento de los personajes, mientras las evoluciones de las criaturas kafkianas se muestran al lector de una manera aparentemente neutra e inmotivada, como quien describe los movimientos de un guiñol.

El año de la publicación de *Fragmentos de interior* (1976), Carmen Martín Gaité leyó un libro que iba a marcar la evolución de su carrera narrativa a partir de entonces: *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov. La impresión que le causó su lectura espoléó su reflexión sobre su propia confrontación con lo fantástico y estimuló

su experimentación literaria en *El cuarto de atrás* (1978). Inmediatamente después de sus anotaciones en torno al ensayo de Todorov, comentó en unos de sus cuadernos:

La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *Libro de la fiebre*. Pero está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo del *Balneario*, sería ahora que sé muchas más cosas y tengo mejor gusto y pulso más seguro, mi salida de los infiernos. Aquello me ha dado una identidad, dormida en mí, que estaba empezando a olvidar, a enterrar. Ahora desafiaré genialmente. Me tengo, al fin, que atrever. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando. Se van a quedar fríos. Dinamita pura y —hasta ahora— no la había disparado. Ya es hora.

En los cuentos de la infancia —en el terror y la perplejidad que despiertan— está sembrada para siempre la semilla —que combatimos o no, que germina o no— de nuestro gusto por lo fantástico. Mi tendencia a abominar de las soluciones, de las explicaciones, de los finales felices (tanto en las historias reales como en las literarias) me garantiza esa pervivencia de la semilla. (En «La mujer de cera», tal vez escribí mi mejor cuento.) En *El balneario* no debía haber terminado diciendo que era un sueño. La segunda parte se lo carga todo. Es un pegote cobarde, acomodaticio. (Martín Gaité, 2002a: 391-392).

Gracias a Todorov, la escritora hace balance de sus acercamientos narrativos a lo fantástico y redescubre su identidad literaria en una llamada a lo fantástico que la acompañó desde sus inicios y nunca la abandonó. Pero desoyó esa voz interior y se plegó al «realismo acomodaticio» de la segunda parte de *El balneario* y de la mayor parte de sus narraciones. Frente a ellas, su única incursión pura en lo fantástico hasta el momento, «La mujer de cera», se destaca ahora como su «mejor cuento». Es fácil reconocer en estas valoraciones la voz crítica del hombre de negro en *El cuarto de atrás*, novela donde Martín Gaité reconectó, por fin, con su auténtica inclinación y recuperó, con ella, el referente kafkiano.

De la mano de Todorov y Kafka, Carmen Martín Gaité salió de sus particulares infiernos, se reencontró a sí misma como escritora y logró su consagración definitiva. Tras el punto de inflexión que constituyó *El cuarto de atrás*, se lanzó al cultivo de la literatura infantil, ese lugar literario donde se siembra la semilla del gusto por lo fantástico. Significativamente, sus dos narraciones *El castillo de las tres murallas* (1981) y *El pastel del diablo* (1985) fueron recogidas en un volumen titulado primero *Dos relatos fantásticos* (1986) y, posteriormente, *Dos cuentos maravillosos* (1992), en un aparente intento de adaptar la adscripción de su estética a las teorías de Todorov. Con todo, la nomenclatura corregida encaja más para la primera narración que para la segunda. *El*

castillo de las tres murallas es un cuento maravilloso —pues en él se acepta la existencia de lo sobrenatural—, cuyo encuadre inicial no deja de ser verosímil y realista, según la costumbre de Martín Gaité incluso en sus incursiones en lo fantástico puro. Por su parte, *El pastel del diablo* deshace el desenlace sobrenatural del argumento al desvelar que lo había inventado la protagonista, una niña muy inquieta e imaginativa llamada Sorpresa. El cuento dentro del cuento que ella relata sí desemboca en lo maravilloso. Pero al descubrirse que la derivación prodigiosa no había sido más que una invención, *El pastel del diablo* recae en lo que Todorov denomina *extraño* o *sobrenatural explicado* y David Roas (2011) considera *fantástico explicado* dentro de lo *pseudofantástico*. Discrepo, por tanto, de quienes lo consideran un cuento puramente fantástico —la propia Martín Gaité (2002b: 128)— o bien maravilloso —entre otros, Carbayo (1998: 131)—.

El castillo de las tres murallas presenta ciertos motivos que, aunque propios de la narrativa tradicional, fueron trasladados por Kafka a la mitología moderna: el castillo y las metamorfosis. Sin duda el castillo aparece en la narración de Martín Gaité siguiendo la tradición de los cuentos de hadas, pero coincide con el de la novela kafkiana homónima en constituir una fortaleza inaccesible para los habitantes de la aldea adyacente, a cuya posada acuden los visitantes foráneos. Sin embargo, para las protagonistas —Serena y, posteriormente, su hija Altalé—, el castillo no supone un objetivo inaccesible, sino un lugar de encierro. El antagonista, el avaro señor del castillo llamado Lucandro, obsesionado por preservar sus posesiones —incluidas su mujer y su hija— convierte su vivienda en un recinto inexpugnable. Se trata, por tanto, de una nueva manifestación, llevada al extremo, de una atadura familiar en la obra martingaitiana.

Por otra parte, entre los elementos maravillosos del relato aparece una animalización. Lucandro acaba transformándose en uno de los animales que protegen su fortaleza, una «especie de ratas gigantes de color rojo y cola de cetáceo» (2010: 433) llamadas brundas:

Serena fue la primera en notar que Lucandro empezaba a volverse como aquellos animales que había amaestrado para que le defendieran. Hacía los mismos giros nerviosos y bruscos cuando oía a sus espaldas un rumor sospechoso, levantaba la cabeza con un gesto parecido. Y por la noche, si se despertaba sobresaltado y se asomaba a la ventana a acechar las tinieblas, al volver luego a entrar al dormitorio, sus ojos

desprendían un fulgor amarillento que se prolongaba por el aire como la luz oscilante de una vela.

[...]

«¡Cómo se parece a las brundas!», pensaba.

Y sentía una mezcla de miedo y de pena, porque de niña había leído muchos cuentos donde las personas se convertían en animales y los animales en personas y se preguntaba si tal vez pesaría sobre Lucandro un maleficio de ese mismo tipo. (Martín Gaité, 2010: 449-450).

Efectivamente, las metamorfosis eran propias de los relatos maravillosos tradicionales, pero en la época contemporánea remiten, inevitablemente, a Kafka. Pese a evidentes diferencias en el tratamiento de este recurso, quizá no sea descabellado considerar la mutación de Lucandro como un guiño kafkiano.

La explicación que de este fenómeno ofrece el sabio anciano Cambof Petapel se corresponde más a la de Gregor Samsa —bicho raro de su familia— que a una maldición, pues ambas transformaciones acercan a sus protagonistas a su esencia identitaria:

—Las vértebras de la espina dorsal —le contó Cambof a Altalé en secreto— le sobresalen mucho, y toda la piel de la espalda se le ha endurecido y le brilla. Creo que se está operando en él una mutación.

—¿Qué es una mutación? —preguntó Altalé.

—Convertirse en otra cosa más adecuada con los gustos de uno. Lucandro en la condición de hombre no está a gusto. Odia el sol, no quiere disfrutar ni pensar, no le importa nadie y su única aspiración es despertar miedo.

—Yo no le tengo miedo, le tengo pena —dijo Altalé.

—Claro, pero a él la pena no le sirve. Ha fracasado como hombre y acabará convirtiéndose en brunda, que es lo que quiere.

—¿Cómo puede querer eso? —se horrorizó Altalé.

—Tal vez no sea tan horrible ser brunda —decía Cambof—. Yo no te lo puedo decir porque nunca he sido brunda. Pero lo que en un hombre resulta monstruoso, a lo mejor al transformarse en otra figura se vuelve placer y cosa natural. Las brundas, si te fijas bien, son inofensivas y hasta pueden hacerse simpáticas. (Martín Gaité, 2010: 463).

A lo largo del relato continúan operándose cambios en Lucandro, cuya metamorfosis no fue repentina como la de Samsa, sino progresiva. Sus ronquidos adquirieron rasgos animales, su piel se volvió rojiza y en el desenlace del cuento se consuma su transformación:

Aquella misma noche, se abrió la ventana del dormitorio de Lucandro y un bulto encorvado se inclinó hacia el vacío, emitiendo un gruñido feroz, que fue coreado por las brundas, y se precipitó en la oscuridad surcada por rachas de nieve. Se oyó el ruido de un cuerpo que caía al foso. (Martín Gaité, 2010: 478).

A la mañana siguiente, Lucandro había desaparecido y «lo que más les horrorizó fue contar las brundas del foso y comprobar que en vez de doce eran trece» (p. 478).

Martín Gaité continuó cultivando la línea de los cuentos tradicionales, adaptados en este caso a la vida urbana contemporánea, en *Caperucita en Manhattan* (1990) y en *La Reina de las Nieves* (1994). Pero no solo incluyó elementos fantásticos en estas novelas, sino también en otras mayoritariamente realistas. Es el caso de *Nubosidad variable* (1992), que narra el reencuentro, unido por la escritura, de dos amigas de la infancia en plena crisis de madurez: Sofía Montalvo y Mariana León. En un episodio que contrasta con el contexto verosímil del conjunto, el fantasma de la madre de Sofía se encarna en el cuerpo de su hija, que adquiere así, temporalmente, su personalidad y sus recuerdos. Posteriormente se desvela que esta aparición de la madre ha sido un sueño de Sofía, experimentado bajo los efectos del hachís y el alcohol. Apparentemente queda desmontado, así, lo fantástico. Pero en el sueño aparecen aspectos de la vida de su madre que la hija desconocía, uno de los cuales quedará finalmente confirmado por la nieta: la historia de un amor de juventud que su abuela le contó en secreto. La incertidumbre de lo fantástico sobre la que teorizó Todorov permanece, pues, intacta.

Fue precisamente en *Nubosidad variable* donde, más de tres décadas después de *Las ataduras*, volvió a referirse Martín Gaité explícitamente a Kafka desde una obra narrativa. Y lo hizo no en el paratexto, sino en el cuerpo del relato. Una de las fórmulas de la complicidad juvenil entre las amigas que protagonizan y narran la historia procedía de su común conocimiento del arranque de *El castillo*, pues gustaban de repetir una de sus frases: «con los ojos alzados al aparente vacío». De hecho, el párrafo inicial de la novela de Kafka queda reproducido en la de Martín Gaité:

Ya era de noche cuando K. llegó. La aldea yacía hundida en la nieve. Nada se veía de la colina. Bruma y tiniebla la rodeaban; ni el más leve resplandor revelaba el gran castillo. Durante largo tiempo, K. se detuvo sobre el puente de madera que del camino real conducía a la aldea, con los ojos alzados al aparente vacío. (Martín Gaité, 1992b: 262).²³⁶

El pasaje se asigna a una edición concreta: «Emecé Editores, Buenos Aires, ¿te acuerdas? El emblema de la editorial era un libro abierto con una E. mayúscula abarcando cada

²³⁶ Todas las citas de *Nubosidad variable* proceden de su primera edición (Barcelona, Anagrama, 1992).

página» (pp. 262-263). En efecto, Martín Gaité reproduce la traducción de D. J. Vogelmann para Emecé, operando, eso sí, leves variaciones sobre ella.²³⁷

Mariana evoca cómo el común conocimiento del inicio de la novela kafkiana fortalecía su amistad con Sofía:

Nos sabíamos de memoria este comienzo de *El castillo*, y lo habíamos incorporado a nuestra jerga secreta. A veces, cuando yo te preguntaba, al verte distraída, que en qué estabas pensando y por toda respuesta te encogías de hombros, mirando al techo o al cielo, yo te solía decir: «Anda, no te quedes con los ojos alzados al aparente vacío.» Y era como echarte un cabo de cuerda para tirar de ti y que salieras a flote, el salvavidas de la literatura. Y enseguida surgía la risa, aquella risa cómplice que siempre restableció nuestra unión, hasta que yo empecé a tomarme la vida demasiado en serio. (Martín Gaité, 1992b: 262).

Instalada provisionalmente en un hotel de la costa andaluza, a Mariana le viene a la memoria la cita de *El castillo* al ver alzarse los ojos pasmados del recepcionista. Pensando en la escritura de una hipotética novela, reflexiona:

Sí, al recepcionista hay que meterlo, aunque debe tener un aire más siniestro, vestido tal vez de oscuro, con un atuendo intemporal. Daría un toque kafkiano a la narración. Los personajes accesorios, tú lo decías, son siempre algo kafkianos. Aunque también podría decirse que los personajes kafkianos son siempre algo accesorios. Su nombre ni siquiera se consigna o es una simple inicial. Relativizan nuestra existencia, la hacen más ambigua, la adelgazan. Para ellos, llegar no significa necesariamente llegar a alguna parte. (Martín Gaité, 1992b: 262).

Este fragmento confirma el uso consciente de lo kafkiano en *El cuarto de atrás*, pues dos de los procedimientos empleados por Martín Gaité en esa novela se asocian aquí explícitamente con el tratamiento que Kafka daba a sus personajes: su caracterización mediante un impersonal atuendo oscuro (como el que vestía el hombre de negro) y la reducción de su nombre a su letra inicial (como C.). De hecho, volviendo a *Nubosidad variable*, Mariana —que se divierte jugando con sus pensamientos a protagonizar una novela de misterio— se refiere mediante sus iniciales al hombre que se ha fijado en ella: «Una mirada de soslayo me bastó para comprobar que Daniel Rueda, o sea D. R., seguía pendiente de mis movimientos» (p. 263).

²³⁷ Las variantes comienzan en la tercera frase. Subrayo a continuación los detalles de la versión de Vogelmann que Martín Gaité retocó: «Nada se veía de la colina; bruma y tinieblas la rodeaban; ni el más débil resplandor revelaba el gran castillo. Largo tiempo K. se detuvo sobre el puente de madera que del camino real conducía a la aldea, con los ojos alzados al aparente vacío» (Kafka, 1962: 9).

Tras la publicación de *Nubosidad variable*, Kafka reapareció brevemente en *La Reina de las Nieves* como una de las referencias literarias del protagonista, el por momentos delirante Leonardo Villalba. Así queda de manifiesto en las últimas notas que tomó antes de entrar en la cárcel: «Que no podía seguir así, que era mi última oportunidad de escapar, de emprender otra vida, citas de Walt Whitman, de Kafka, de Pavese, invocaciones al mar» (1995: 97).

En la siguiente novela de Martín Gaité, *Lo raro es vivir* (1996), no se alude abiertamente a Kafka. Con todo, como ocurría en *El castillo de las tres murallas*, cabe vincular las reflexiones sobre las metamorfosis de seres humanos en animales no solo con la tradición folclórica, sino también con Gregor Samsa. En una conversación de la protagonista Águeda con un investigador asiduo al archivo donde ella trabaja, hablan sobre los cuentos de hadas, donde ocurren mutaciones que ella considera normales, porque también le suceden en sueños:

[...] el hecho de que un animal hable y cuente, por ejemplo, que está hechizado pero que es otro ser lo veo como normal, gracias por haberme sacado a relucir los cuentos de hadas. Son el subconsciente. Porque a veces tengo sueños donde también yo me transformo, y me pasan cosas por dentro, ¿entiende?, presencio las transformaciones, y digo «ahora me van a ver los demás otra cara», le parecerá raro... (Martín Gaité, 1996: 48).

Obviamente, las metamorfosis maravillosas de los cuentos de hadas se encuentran en una órbita distinta que el universo inquietante de *La transformación*, pero el hecho de experimentarlas en las propias carnes —aunque sea en sueños— y en la actualidad contemporánea emparenta a Águeda con Gregor Samsa. Como la protagonista de *Lo raro es vivir*, Martín Gaité también identificó, en sus *Cuadernos de todo*, las metamorfosis como un «tema constante de los sueños. Yo era yo pero no era yo, etc. Desdoblamiento. Te transformas, se te cambia la voz. Tentación de provocar esa situación en que el otro va a transformarse o dejar caer su disfraz» (2002a: 393).

La alusión a Kafka vuelve a ser explícita en *Irse de casa* (1998), donde se deja al descubierto tanto el abuso del término *kafkiano* para referirse a determinadas situaciones como la emulación superficial de la literatura de Kafka. Así, un absurdo episodio vivido en una frutería minúscula, con su dueña obesa y su oso polar de cartón, es calificado de kafkiano por Marcelo Ponte, un joven un tanto atolondrado:

Qué escena, ¿verdad?, y luego la vieja del chaquetón de piel y el oso, ¿te diste cuenta de que la frutera hablaba con el oso?, yo no daba crédito, ya sé que decir kafkiano suena a tópico, pero era kafkiano, no se ven tiendas así normalmente, hay un cuento ahí, lo he visto claro. (Martín Gaité, 1998: 110).

A lo que replica el doctor Agustín Sánchez, personaje más sensato: «Bueno, los cuentos brotan por todas partes [...], lo que pasa es que algunos crecen bajo tierra, hay que escarbar y no siempre se tiene gana. Los mejores no son esos que se ven tan claro» (p. 110).

Tras estas referencias puntuales a Kafka en las últimas novelas de Carmen Martín Gaité, la obra póstuma e inconclusa *Los parentescos* dialoga explícitamente con el tratamiento kafkiano de la familia. Así pues, poco antes de morir, la escritora volvía la vista hacia Kafka a propósito del tema fundamental de su última ficción: las ambivalentes redes de afectos y conflictos que se tejen en el seno del núcleo familiar, cada vez más complejas con la proliferación de nuevas estructuras parentales.

El argumento de la novela narra el proceso de maduración de Baltasar dentro de su entorno familiar durante su infancia y adolescencia. Como le ocurría a David Fuente en *Ritmo lento*, en la relación de Baltasar con su padre el poder está del lado del hijo. Este tiene en sus manos a un hombre cuya función es opuesta a la del imponente Hermann Kafka de la *Carta al padre*. «De un manotazo me lo podría cargar si quisiera», dice Baltasar sobre su padre, y continúa:

Luego, con el paso del tiempo, he conocido a muchos amigos que confiesan haber sudado tinta china para librarse del miedo que le tenían de pequeños al padre. A ver, el propio Kafka. Ejemplo más típico no lo hay. Pues yo al revés, teniendo en un puño al mío y sin saber por qué ni de qué me vale, que también es un rato molesto. (Martín Gaité, 2001: 161-162).

Baltasar se da cuenta de que su padre lo mira con temor, como a un bicho raro del tipo de Gregor Samsa. Pero, a diferencia de lo que sucede en *La transformación*, ese miedo no provoca la agresividad del progenitor, sino su alejamiento:

En los cuentos de terror, el que asusta no siempre tiene la culpa de asustar. Puede ser un lobo, una cucaracha gigante o un relámpago. No les cuadran juicios de valor. Para ellos meter miedo es cosa de su condición. Y sin embargo, aunque no tengan más remedio que presentarse como se presentan, nosotros andamos al acecho y los evitamos, claro.

Y a mí papá me evitaba. (Martín Gaité, 2001: 162).

Así pues, aunque Baltasar se siente poderoso frente a su padre, es consciente de compartir con Samsa una radical soledad filial derivada del hecho de ser diferente. Junto a esta identificación del protagonista con el monstruo kafkiano, la referencia a la «cucaracha gigante» —cuya alusión a *La transformación* no admite dudas— permite, además, confirmar como guiño a Kafka la presencia de este insecto en *El cuarto de atrás*.

Pese a que su situación familiar dista mucho de ser perfecta, Baltasar descubre que hay familias con problemas todavía más graves, cuando a la incomunicación se suman el abuso del alcohol, la práctica de la violencia y la muerte. Es lo que ocurre en el hogar de un amigo suyo, cuyo malogrado padre, un librero y escritor frustrado, conservaba en su despacho varios retratos de literatos incomprendidos por la sociedad o por sus familias. Entre estos admirados escritores se encontraba, cómo no, Kafka, que reaparece así como uno de los emblemas literarios del universal conflicto familiar.

Martín Gaité no llegó a concluir la que habría de ser su última novela. Pero, al parecer, le tenía reservado a Baltasar un desenlace maravilloso: una libélula gigante se lo llevaría consigo (Gopegui, 2001: 20-21). Baltasar acaba, pues, alejándose volando, como el protagonista del relato «El jinete del cubo» (1921) de Kafka, un aterido hombre fantasmal cuyo cubo, sin un resto de carbón con el que calentarse, le traslada a las regiones más heladas, donde desaparece para siempre. Gustavo Martín Garzo encuentra un nexo de unión explícito entre ambos personajes en el calificativo de «niño cúbico» que recibe Baltasar:

Baltasar [...] es un niño cúbico, como le llama en el primer capítulo la misteriosa Olalla. Cúbico, en este caso, viene del jinete del relato de Kafka. El jinete que se monta en el cubo vacío de carbón y se va volando por los aires. Es decir, que Baltita pertenece a esa rara estirpe de personajes que no pueden dejar de meterse en asuntos peligrosos. Claro que la familia que tiene no es para menos. [...] Baltasar, el niño cúbico, irá de un lado para otro, traído y llevado por esos vendavales de desasosiego que agitan el mundo de los parentescos. (Martín Garzo, 2001: 4)

Fuese esta conexión *cúbica* un guiño consciente o no, lo cierto es que, a través del último desenlace narrativo que proyectó, Carmen Martín Gaité alzaría finalmente el vuelo hacia el fascinante universo de lo ignoto. Y lo haría, curiosamente, montada en un insecto de grandes dimensiones. Finalizaba así una trayectoria literaria que «empieza y termina igual», según subrayó su hermana Ana Martín Gaité:

Empezó con *El libro de la fiebre* y acabó con *Los parentescos*. Cuando ya estaba tan grave, y me di cuenta de que no lo iba a terminar, le pregunté: «¿Hacia dónde vas, Carmiña?», porque en familia siempre la llamábamos Carmiña. Y ella me respondió: «Hacia la magia». En efecto, es un relato que está en esa línea. Por eso he tenido mucha satisfacción al recuperar aquel primero que viene a confirmar mi teoría. (En Soriano, 2007: 268).

Por tanto, la novela *Los parentescos* cierra el círculo de una carrera narrativa que aspiró desde el principio a poner en evidencia las grietas por las que se cuelan en la cotidianidad el misterio, la extrañeza y el prodigio. Pese al frecuente cultivo por parte de Martín Gaité de lo que ella misma calificó de «un realismo acomodaticio», se sirvió de recursos propios de la literatura fantástica no solo en sus obras más claramente representantes del género, sino a lo largo de buena parte de su trayectoria (*vid.* Romero, 2010). Ciertamente solo dio el salto a lo fantástico puro en aquellas narraciones en las que la duda y la incertidumbre perviven en el alma del lector y afectan a lo que dentro de la ficción se considera como real. Pero su exploración de las brechas por las que se quiebra la costumbre comenzó en sus mismos inicios, con la alucinación febril de *El libro de la fiebre*, y continuó con el onirismo del *El balneario* y «La mujer de cera». Tras la culminación de lo fantástico puro que supuso *El cuarto de atrás*, la escritora se interesó por el relato maravilloso e introdujo guiños sobrenaturales incluso en obras predominantemente realistas.

Podría afirmarse, con Mercedes Carbayo, que a partir de los años ochenta la literatura de Carmen Martín Gaité «empieza a adquirir un cariz maravilloso, es decir, a recrear un mundo donde todo es posible» (1998: 138). Así lo explica Maria Vittoria Calvi con respecto a las novelas de su última década:

Las puertas del misterio están a la vuelta de la esquina; los personajes de *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa*, *Los parentescos*, en particular, acaban admitiendo la imposibilidad de definir el sentido de las experiencias vividas, conscientes de que lo extraño y lo que no se entiende forman parte de la existencia. Ya no hay vacilación, lo fantástico tiene carta de naturaleza tanto en el mundo real como en el mundo creado a través del lenguaje. (Calvi, 2007: 40-41).

Y es que, en su madurez, Martín Gaité defendía la labilidad de los límites entre el territorio de lo imaginario y el mundo pretendidamente real. En tanto que inventada, toda literatura es fantástica —la atribución a la literatura del adjetivo *fantástica* no sería

más que una redundancia—, pero, al mismo tiempo, lo ficticio adquiere también rango de real:

Sería más correcto decir que cobra otro tipo de realidad, no regida por las mismas leyes que tienen vigencia para lo que se ve y se palpa. Lo fantástico, es decir lo inventado, trasciende estas leyes e instala su discurso en otro plano. Pero realidad, ¡vaya si la tiene! Si no la tuviera, no entraría tantas veces en conflicto con la otra, no podría llegar a influir en el individuo —como lo hace— tanto o más que esa otra realidad cotidiana, histórica y comprobable.

Somos seres tan alimentados de vida como de literatura. (Martín Gaité, 1993: 157).

La dicotomía entre literatura y vida es, pues, una falacia, al igual que lo es la separación rígida entre lo que convencionalmente se considera real y el ámbito de lo enigmático. Al referirse a la presencia de Galicia en su literatura, comentaba la autora:

Tengo la impresión de que Galicia está dispersa por toda mi obra [...]. Y no me estoy refiriendo solo a las novelas de clara localización gallega, [...] sino también a mi tendencia —creo que innata— a empinarme sobre las fronteras de lo que me hacen ver como «realidad» y avizorar desde allí una segunda realidad enigmática y misteriosa que roza los confines de lo ignoto. Tendencia que se agudiza cuando invento una historia, y así se refleja en muchos tramos de mi prosa, igual que el rechazo a admitir el muro de separación que otros levantan entre la literatura y la vida, o entre lo incierto y lo seguro; para mí se teje una especie de gasa, que parece bastante galaica, hecha de creencias sin comprobación, de vislumbres, de apariciones y metamorfosis, y es como si a través de esa gasa entendiera cosas que están al otro lado, regidas por fuerzas que no son las de la lógica con que se registran los hechos durante la vigilia. (Martín Gaité, 2002b: 122).

La investigadora María Coronada Carrillo Romero ha analizado esta visión martingaitiana de lo real:

Para Carmen Martín Gaité, la realidad y la ficción se confunden continuamente, no hay una línea divisoria fija que separe lo que es la realidad de lo que es la literatura, el sueño, el recuerdo o la fantasía. Es más, existe otro tipo de realidad distinta de la que percibimos por los sentidos; y esa realidad, que se nutre de lo vivido, pero también de lo soñado, lo imaginado, lo recordado y lo leído, es tan «real», es decir, tiene tanta validez para ella, como el mundo lógico, pragmático y perceptible por los sentidos, del que forman parte los hechos que nos acaecen y las personas con las que compartimos nuestra vida. (Carrillo, 2010: 13).

En el estudio de Carrillo queda de manifiesto cómo Martín Gaité comparte esta consideración amplia de lo real con unos personajes con tendencia a la fantasía y al cultivo de la imaginación, que a menudo meditan o conversan sobre la ausencia de límites entre los planos de la realidad y la ficción y suelen tener dificultades para

distinguirlos. Así pues, la mezcla de la realidad y la fantasía defendida por la autora en sus escritos ensayísticos es vivida también por sus criaturas de ficción.

Dado que el concepto de lo fantástico depende del concepto de realidad con el cual dialoga, la dúctil noción de lo real defendida por Carmen Martín Gaité desemboca en una visión posmoderna de lo fantástico. Como ha estudiado David Roas (2011), lo fantástico se define en función de una idea de realidad que varía históricamente. Y la posmodernidad abandona la creencia en una realidad absoluta y racionalmente accesible. Como consecuencia, lo fantástico ya no propone excepciones a unas leyes físicas universales consideradas fijas y rigurosas, como ocurría en el siglo XIX. En lo fantástico contemporáneo, lo anormal sigue irrumpiendo en un mundo de apariencia normal, pero no con el objetivo de demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para cuestionar la consistencia de lo real y reivindicar su deconstrucción, para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos. Como explica a C. el hombre de negro en *El cuarto de atrás*, «cosas raras pasan a cada momento. El error está en que nos empeñamos en aplicarles la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o cualquier otra ley de las que acatamos habitualmente sin discusión; se nos hace duro admitir que tengan ellas su propia ley» (Martín Gaité, 1981: 103). Tanto *El cuarto de atrás* como parte de la obra kafkiana se enmarcan en este desarrollo contemporáneo de lo fantástico, caracterizado por la irrealidad y la superposición de distintos planos de la existencia: «*El cuarto de atrás* se encuentra en este nuevo canon de lo fantástico: una atmósfera opresiva y kafkiana que enmarca un laberinto borgeano de palabras y recuerdos, admitiendo, no obstante, la herencia de Poe y los maestros del fantástico clásico» (Pineda, 2001a).

Según lo describe Roas (2011), el objetivo de este nuevo concepto de lo fantástico es desestabilizar los límites que nos dan seguridad, problematizar las convicciones colectivas, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Objetivos compartidos por Carmen Martín Gaité, cuya sensibilidad le permitió advertir las brechas por las que se quiebra una realidad falsamente estable. Pese a que su producción literaria fue frecuentemente realista, dejó traslucir a menudo en ella su «extraña disponibilidad para acoger lo mágico» (Martín Gaité, 2002a: 394). Kafka le inspiró en ambas vertientes: le permitió subrayar la falta de

libertad a que abocan las ataduras sentimentales y sociales, y le abrió un mundo literario que desafiaba la visión convencional de la realidad.

KAFKA EN LOS GÉNEROS ENSAYÍSTICOS Y EN LOS *CUADERNOS DE TODO* DE CARMEN MARTÍN GAITE

La presencia de Kafka en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité se prolonga en su producción ensayística. Antes de entrar a profundizar en su recepción crítica de Kafka, cabe anotar la confluencia de ciertos temas kafkianos en su ensayo histórico-biográfico *El proceso de Macanaz*, publicado por primera vez en 1969. El libro describe la historia del encumbramiento, destierro y encarcelamiento del jurista y político Melchor Rafael de Macanaz, que vivió entre los años 1670 y 1760. Aparecen allí —traídos por la realidad histórica que recompone la autora más que por la inspiración kafkiana— tanto la maraña burocrática del Estado, con sus minuciosos procedimientos y sus múltiples e innecesarios cargos subalternos, como un proceso judicial injusto. La historiadora M.^a Cruz Seoane recordaba el momento en que la escritora le comentó su interés por el tema: «estaba metida en una investigación sobre el proceso de Macanaz que, nombrado Fiscal del Consejo de Castilla por Felipe V, osó tratar de reformar la Inquisición, proceso digno de la pluma de Kafka» (2007: 215). La propia Martín Gaité describió así al personaje histórico objeto de sus desvelos: «un viejo ministro de Felipe V exiliado en Europa y que envejece escribiendo a la Corte innumerables epístolas que no lee nadie» (2002b: 274), como a nadie llegará «Un mensaje imperial» en el relato de Kafka que lleva ese título.

Más allá de estas coincidencias anecdóticas —pues la biografía de Macanaz no adopta una estética narrativa kafkiana—, Martín Gaité aludió en diversas ocasiones a Kafka desde sus escritos ensayísticos. Le dedicó dos artículos específicos: una reseña del epistolario a Felice, titulada «El miedo a lo tangible. Las *Cartas a Felice*, de Franz Kafka», publicada por *Diario 16* el 5 de diciembre de 1977, y el texto «Cara y cruz de la soledad», incluido en el suplemento consagrado a Kafka por el diario *El País* con motivo del centenario de su nacimiento, el 3 de julio de 1983.

Las *Cartas a Felice*, dadas a conocer en alemán por primera vez en 1967, una vez fallecida su receptora, fueron publicadas en España diez años después por la editorial Alianza, siguiendo la edición de Erich Heller y Jürgen Born. En su crítica al primer tomo —recogida de manera póstuma en el volumen *Tirando del hilo* (2006: 151-153)—, Martín Gaité, concienciada por medio de su propia labor como traductora de la importancia de esta tarea, encomia el trabajo de Pablo Sorozábal Serrano, quien vertió al castellano «las quintaesencias y contradicciones del enamorado con un esmero y una delicadeza verdaderamente dignas de aplauso» (pp. 152-153).

En cuanto a su consideración de la correspondencia kafkiana, Martín Gaité comparte con Heller, autor del prólogo, la concepción literaria de un epistolario cuya destinataria «no es cortejada realmente». Kafka, «posiblemente ansioso por agarrarse a algún aliciente que le ayudara a evadirse de su entorno opresivo», idealizó las nimiedades de un primer encuentro fugaz con Felice Bauer, en el que no parece que ocurriera «nada especialmente excitante». Tras ese episodio, escribió una carta a Felice sin esperar respuesta, una carta «al vacío, a fondo perdido, un pretexto para paliar su soledad». Pero ella respondió y la relación epistolar se prolongó durante años.

A partir de la descripción que Martín Gaité ofrece de las *Cartas a Felice*, redactada escasos meses antes de concluir *El cuarto de atrás*, puede deducirse que C. —protagonista de la novela— es una escritora epistolar similar al propio Kafka. Veamos, en primer lugar, el pasaje fundamental de la reseña:

Si algo queda claro, a través de esta correspondencia de Kafka con Felice Bauer, de la cual acaba de aparecer el primer tomo, es que, a despecho de las aparentes transformaciones que fue tomando la relación entre ambos —reflejadas en un lenguaje progresivamente tierno—, aquella mujer siguió siendo siempre un ser inexistente para el escritor, un mero receptor de sus contradictorias efusiones, interlocutor de rostro borroso a quien nunca añoró realmente. Lo cual no quiere decir que aquella correspondencia no significara algo muy importante para él, o que no esperara las cartas de Berlín con inquietud y pasión. Pero eran estos sentimientos suyos los que amaba y le excitaban, fomentados por la distancia, por la irrealidad del interlocutor. Magnificaba la zozobra de la ausencia, pero ganas de suprimirla no se traslucen.

El amor epistolar es un juego que va creando y urdiendo una historia de la que los jugadores se hacen, al mismo tiempo, cronistas. Un juego —gratuito e irreversible— que inventa y multiplica sus propias necesidades. Kafka se complace en fomentar su amor por la señorita berlinesa y se embriaga con su invento, porque se le hace imprescindible refrendo de su identidad. Pero Felice, a medida que él dice necesitarla cada vez más, se desdibuja. Y la pérdida o tardanza de sus cartas le desespera, porque significan un «acuse de recibo»; son el espejo de esa embriaguez a que han dado pretexto. La realidad

desaparece, como el rostro y el alma de Felice. Por mucho que diga estarla evocando, ella es simple soporte de las quejas que el amante desgrana en espirales de soledad. (Martín Gaité, 2006: 152).

En *El cuarto de atrás*, C. se refiere al género epistolar sentimental empleando unas palabras muy similares a las del artículo de Martín Gaité: «Es un juego que depende de que aparezca otro jugador y te sepa dar pie», dice. A lo que el hombre de negro objeta: «Usted sabe que el otro jugador es un pretexto»; «Usted no necesita que exista, usted si no existe, lo inventa, y si existe, lo transforma» (Martín Gaité, 1981: 196). Exactamente lo mismo que hizo Kafka con Felice. La supuesta pareja sentimental del hombre de negro llama al domicilio de la escritora diciendo haber hallado las cartas de amor de C. dirigidas a Alejandro. Pero C. ni siquiera recuerda haberlas escrito. Su impreciso destinatario sería para ella —como Felice para Kafka— un mero pretexto para el desarrollo de su escritura y sus afectos.

Ya en las notas preparatorias para su recensión de las *Cartas a Felice*, fechadas en octubre de 1977 y recogidas en los *Cuadernos de todo*, subrayaba Martín Gaité la retórica epistolar y su potenciación del exhibicionismo narcisista:

Escribir a un desconocido es pesquisa del desconocido y llamada para que él se interese por el proceso vital que ante él se desea exhibir. El desconocido cría ese deseo, resucita el narcisismo. Que lleguen las propias cartas (e imagina la correspondiente reacción) gusta tanto o más que recibir las ajenas. (Martín Gaité, 2002a: 424).

Se trata, por tanto, de un caso evidente de la búsqueda de interlocutor a la que tanta relevancia, existencial y literaria, concedió Martín Gaité. Pero lo de menos es, para Kafka, la particularidad de ese interlocutor: «No hace alusión a las virtudes concretas de Felice ni a lo que le dice en sus cartas (novela rosa, Lope de Vega): da la impresión de que ama en ella el ideal» (2002a: 425).

Pese a esta consideración artificiosa del género y, particularmente, de las cartas dirigidas a Felice, Martín Gaité encomiaba en su artículo tanto el epistolario de Kafka como el conjunto de sus escritos, tocados de una especial trascendencia:

Y, sin embargo, se esperan con ansia los dos tomos que faltan para que concluya. A pesar de que el punto en que ha quedado la historia, en Navidades del año 12, no hace suponer que su continuación aporte, desde un punto de vista argumental, sorpresa alguna, y que Kafka seguirá poniéndose pretextos a sí mismo para evitar enfrentarse con los ojos y el cuerpo reales de la amada. Pero la miel que un escritor como Kafka nos deja

en los labios es siempre esencial, nunca argumental. Cualquier tema que toque nos propaga su sed insaciable de absoluto. (Martín Gaité, 2006: 152).

Por último, aunque esta apreciación no pasó del borrador a las páginas de *Diario 16*, cabe mencionar que Martín Gaité descubrió en el Kafka de las *Cartas a Felice* la expresión de una multiplicidad identitaria dentro de una misma persona. Le llamó la atención, hasta el punto de apuntarlo en su cuaderno, el hecho de que Franz achacase la redacción de una carta de la que se arrepentía a «uno de los enemigos que llevo dentro» (2002a: 425). Aun empleado aquí como justificación retórica del propio comportamiento, este recurso de exploración psicológica puede vincularse con la inclinación de la autora a cultivar literariamente el desdoblamiento de sus personajes (*vid.* Carrillo, 2010).

Un lustro después de su reseña de las *Cartas a Felice*, Carmen Martín Gaité volvió a rendir homenaje a quien consideraba uno de los escritores «más grandes de todos los tiempos».²³⁸ Lo hizo participando en el suplemento especial que el diario *El País* dedicó a Kafka en julio de 1983, como celebración del centenario de su nacimiento. El artículo de Martín Gaité, titulado «Cara y cruz de la soledad», fue rescatado, una década más tarde, en la recopilación *Agua pasada* (1993: 144-146). Y, también en este caso, las notas preparatorias del texto, fechadas en junio, fueron parcialmente reproducidas en los *Cuadernos de todo* (2002a: 583-584).

Martín Gaité destacaba en esta ocasión la luz que Kafka arrojó sobre «la soledad, el caos y el desarraigo de todo el siglo xx». Sus escritos actúan como una «brújula para orientar nuestra propia vida, fundamentada irreversiblemente en la soledad». Y es que, aun partiendo de una esforzada lucha individual, el tratamiento kafkiano de la soledad tiende a la trascendencia, pues explora su esencia contradictoria. Frente al héroe romántico, que se exaltaba a sí mismo por medio de un soberbio aislamiento, Kafka «inaugura la novela moderna con la aportación del tipo puro del antihéroe», cuya orfandad se erige, a un tiempo, en su cruz y en su bandera. El antihéroe se instala en la «tierra fronteriza entre la soledad y la comunidad» —en palabras del propio Kafka—, en una zona híbrida entre el yo y los demás. Kafka se autodefine, así, por medio de una

²³⁸ Todas las citas tomadas de este artículo proceden de Martín Gaité (1983: 6).

dicotomía que la propia Martín Gaité reconocía como recurrente dentro de su propia narrativa, tal y como expresó en otro momento, cuando afirmaba: «En *Entre visillos* aparece ya un tema que se repetirá ampliamente en casi todas mis obras posteriores: me refiero a la tensión fundamental entre el deseo de comunicación y la necesidad de soledad» (2002b: 250). En este sentido, la escritora adopta en su propia obra una lectura psicológico-existencial de Kafka.

Según Martín Gaité, la paradoja del sueño solitario de Kafka es que no tenía más base ni meta que un mundo que le era ajeno y no lograba anexionar. Un mundo que constituía para él, a la vez, un estorbo amenazante y un objeto escurridizo de conocimiento. Kafka no buscaba una guarida —identificable con el refugio que desaconsejaba el visitante de *El cuarto de atrás*—, sino lucidez. Anhelaba conquistar «la condición, siempre precaria y amenazada, del adulto, cuya grandeza estriba en lograr mirarle a la cara al miedo, no en perderlo». Esta referencia al conflictivo deseo de Kafka de alcanzar la edad adulta bien podría ser un eco de *La literatura y el mal*, de Georges Bataille, autor significativamente escogido para el exergo de *El cuarto de atrás*, para quien Kafka aspiraría a penetrar en la sociedad paterna sin renunciar a seguir siendo un niño irresponsable.

Algunas de las notas de Carmen Martín Gaité para la elaboración del artículo de *El País* quedaron fuera de la redacción final, pero pueden ser reveladoras de aquellos aspectos de Kafka y su literatura que despertaban su interés. Entre ellos, la fantasía abstracta de las narraciones kafkianas, cuyos personajes —en concreto, el agrimensor de *El castillo*— no aparecen descritos con el detalle de sus atributos. De la biografía de Kafka destaca Martín Gaité su paso inadvertido e introvertido por las aulas y su falta de confianza en sí mismo. Por otra parte, la autora anotó una proeza infantil solitaria del personaje K.:

K. de colegial cuenta que había tratado muchas veces de encaramarse a las tapias del cementerio, trepando por su superficie lisa. No podía. Y una tarde en que la plaza tenía una luz que jamás volvió a ver ni antes ni después, consiguió con rara facilidad su propósito por un punto por donde muchas veces había ensayado la ascensión sin éxito. Y esta vez lo logró a la primera. Llevaba una bandera entre los dientes. «Había clavado la bandera, el viento había tensado el lienzo y había contemplado a sus pies las cruces que se hundían en el suelo. En aquel momento nadie era más grande que él.» (Martín Gaité, 2002a: 584).

Aunque no aparece consignado, Martín Gaité reparó en este episodio de *El castillo* gracias al ensayo de Marthe Robert *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, publicado por Taurus en 1973 y que la autora salmantina había comentado en sus *Cuadernos de todo* a finales de 1974 (2002a: 272-276).²³⁹

Meses después de escribir estos y otros apuntes, el cuaderno que los contenía volvería a caer en las manos de Carmen Martín Gaité. Entonces —el 3 de abril de 1984— se sentirá agudamente identificada con las dificultades de Kafka como escritor:

No me acordaba de los fragmentos del *Diario* de Kafka que espigué el año pasado y que he venido leyendo. Daban en la diana, en esa zona donde se incuban ahora mis conflictos frente a la escritura, por culpa de la dispersión a que mis nuevos compromisos me someten. Es pura algarabía del mundo, una actitud que me vacía y me deja inerte. [...] Antes, en cuanto tomaba un tren o un coche de línea, es como si me salieran alas, y todos los pensamientos y recuerdos que surgían dentro de mí al ritmo del tren se enhebraban armoniosamente. Es curioso, porque ahora, si bien se mira, tengo mucho más que enhebrar. Se ha ampliado la tarea infinitamente, desborda mis cestos de costura. Y acabo no tocando nada, dejándolo todo revuelto, aplazado y descosido. (Martín Gaité, 2002a: 586).

Pero no es la reflexión sobre la propia tarea de la escritura el único punto de unión entre los *Diarios* de Kafka y los *Cuadernos de todo* martingaitianos. Ambas series de cuadernos privados comparten, junto a su formato, el hecho de constituir para sus autores oasis

²³⁹ He aquí el pasaje de Robert:

Se trata de un recuerdo de infancia de K. el agrimensor, que resurge en el momento en que, habiendo iniciado un camino que, por error, toma por la ruta hacia el Castillo, avanza con grandes dificultades por la nieve, al lado de su mensajero Bernabé, que le sostiene y acaba casi llevándolo a cuestas. Agotado por la fatiga, [...] piensa de pronto en la proeza que realizó siendo colegial, cuando se encaramó al lomo de la gran tapia lisa del cementerio. Hasta entonces, siempre había fracasado. «Sin embargo, una tarde —la plaza silenciosa y tranquila estaba inundada de luz, K. nunca la vio así antes ni después— había conseguido, finalmente, saltar el muro con una sorprendente facilidad por un punto por el que frecuentemente había vuelto a caer sin alcanzar su objetivo. Esta vez había podido trepar al primer intento, con una pequeña bandera entre los dientes... Había clavado su bandera, el viento había tensado el lienzo, había contemplado a sus pies las cruces que se hundían en el suelo. En aquel momento, nadie era más grande que él»... (Robert, 1973: 98).

La intertextualidad entre el apunte de Martín Gaité y el libro de Robert queda confirmada si se compara el fragmento entrecomillado por Martín Gaité («Había clavado la bandera, el viento había tensado el lienzo y había contemplado a sus pies las cruces que se hundían en el suelo. En aquel momento nadie era más grande que él») con el citado por Robert, que son casi iguales, mientras otras traducciones de *El castillo* se alejan más de la versión martingaitiana, como la de Vogelmann para Emecé: «Clavó la bandera —el viento estiró la tela—, miró hacia abajo y en su derredor, y también, por encima del hombro, hacia las cruces que se hundían en la tierra; nadie allí, ni en aquel momento, era más grande que él» (Kafka, 1962: 40).

de escritura en libertad. Albergan desordenados, a modo de cajón de sastre, registros de experiencias, viajes y sueños, desahogos íntimos, consideraciones sobre temas diversos, comentarios culturales, experimentos literarios, borradores de textos e incluso dibujos. En sus cuadernos, tanto Franz como Carmen se sentían libres para mezclar el diario personal con el taller narrativo, para ejercer la crítica y la autocrítica literaria, para anotar, en fin, todo aquello que les dictaba su pulso literario.

En sus *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaité se refirió a Kafka fundamentalmente en sus notas preparatorias para los artículos que le dedicó, pero también lo nombró en alguna otra ocasión. Así, al describir un disparatado sueño que tuvo en Nueva York el 21 de noviembre de 1983, situado en Madrid con conocidos suyos de Estados Unidos, comparó a dos de ellos con la pareja de ayudantes de K. en *El castillo*: «Veníamos haciendo muchas fiestas y yo empecé a entonar a grito pelado salmos de gracias a Dios entre cabriolas y Chris y Chip reptaban a mis pies como los ayudantes de Kafka» (2002a: 579).

Volviendo a los géneros ensayísticos cultivados por Carmen Martín Gaité, Kafka no solo fue objeto de aquellas publicaciones que le consagró en exclusiva. Su admirado autor reaparece, aquí y allá, al hilo de otras reflexiones, especialmente como modelo de escritor de vocación radical. Así ocurre en un texto recogido en el libro *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, donde Kafka sirve como ejemplo del auténtico escritor, aquel cuya necesidad de escribir lo impele a continuar con su tarea aunque haya vislumbrado la vanidad de su aportación personal e incluso el aumento del caos que provoca:

No le basta con consumir, quiere crear, decir *lo suyo*, nuevo o viejo. Y cuanto más suyo lo haya hecho antes de decirlo, cuanto más lo grite desde su limitación y soledad, desde su subjetividad insatisfecha, más fuerza tendrá para atravesar un día esa muralla opresora que le sofoca. Piénsese en el mensaje social de los papeles inéditos de Kafka, que estaban destinados a la destrucción. (Martín Gaité, 1973: 25).

Kafka encarna, pues, al narrador genuino, para quien «contar lo que contaba y tal como lo contaba era cuestión de vida o muerte» (Martín Gaité, 1993: 330), condición que lo emparenta con otro escritor judío, Primo Levi, según señala Martín Gaité en un comentario que dedicó a este último. La autora presenta a Kafka, también, como

muestra del apasionamiento que permite «Escribir de un tirón», según anotó en un apartado del mismo nombre dentro de su ensayo *El cuento de nunca acabar*:

Las tentativas literarias de la adolescencia siempre tienen algo que las emparentan con la carta o el diario íntimo: el arrebató, el estado de trance que empuja a escribir de un tirón. Luego se va insinuando el oficio, la pretensión de estilo, y se pierde la confianza en aquella primera ingenuidad. [...] Se sigue escribiendo en nombre de la fe perdida, para recuperar aquel silencio grato y acogedor de la habitación, el rasgueo febril de la pluma que no se detenía a tachar nada, la música de fondo de la lluvia o del tictac del reloj en la noche. Así, en ese estado de trance, debió escribir Kafka la noche del 22 de septiembre de 1912, de un tirón. Pero pensaba que era un borrador, si no, no habría tenido tan luminosa audacia. Bendita borrachera la tuya, Franz, y bendita tu ignorancia de lo que estabas haciendo. (Martín Gaité, 1988a: 248).

Esa luminosa audacia fue la de redactar el relato *La condena* en una sola noche, según anotó Kafka en sus diarios, donde dejó escrito: «Solo así es posible escribir, solo con esa cohesión, con total abertura del cuerpo y el alma» (2003: 970). La complicidad en un acto tan íntimo como el de esos arrebatos de escritura en trance permite a Carmen invocar a Franz por su nombre de pila. La autora manifiesta una sincera admiración tanto por el resultado literario alcanzado como por el procedimiento empleado, que ella considera confinado irremediabilmente en etapas vitales del pasado. Ya en 1974 había anotado en sus *Cuadernos de todo*, como embrión del pasaje anterior:

Escribir de un tirón paga más, complace más. Así escribió Kafka la noche del 22 de septiembre de 1912, cuando yo no había pensado siquiera en nacer. ¡Qué valentía de élan hacer eso! Así se escriben las cartas buenas, como las que yo escribía en estado de trance, cuando todo el silencio de la casa me arropaba y se volvía música. En otro tiempo los conflictos a que lleva la vocación de escritor «hasta dar en un callejón sin salida» me parecían fascinantes. Hoy, que crece la Torci [su hija Marta Sánchez Martín], me parecen insoportables. (2002a: 216).

Tres días después del fragmento recién reproducido, el 19 de agosto de 1974, Martín Gaité confirmaba a Kafka como uno de los nombres que la acompañaban en sus reflexiones sobre el arte y el reto de escribir:

Ahora en la lectura encuentro siempre traídas de lo general-racional-particular-disperso a mi preocupación, que viene gestándose hace años o al menos hace meses, sobre la esencia y particularidades de la narración y me sirve igual Kafka que Unamuno, que Galdós que Walter Benjamin. Porque todos se alimentan del afán de bracear, de sobrenadar mediante la narración o sus reflexiones acerca de ello. (2002a: 217).

Así pues, Kafka fue uno de los autores que estimularon las continuadas consideraciones de Martín Gaité sobre el proceso narrativo, las cuales desembocaron en 1983 en *El cuento de nunca acabar*.

En una de sus conferencias, la escritora llegó a conectar explícitamente un comentario kafkiano sobre la literatura con una de sus propias narraciones, así como con el origen biográfico de su pasión literaria:

[...] *El pastel del diablo* puede leerse también como el proceso recordado de mi vocación de narradora. Las reglas convencionales del género sirven para ilustrar —mediante unos cuantos atrevidos trazos— la compleja trama de esta vocación literaria, es decir, diabólica. La función del escritor, dice Kafka en una de sus cartas, es permitir al hombre «disfrutar inocentemente». *El pastel del diablo* nos permite asistir al crecimiento de una conciencia abocada irresistiblemente a contar cuentos. (Martín Gaité, 2002b: 264).

El relato de Martín Gaité muestra, en efecto, el proceso de gestación de una personalidad narradora —la de la niña Sorpresa—, que la autora identificaba con el nacimiento de su propia vocación. La llamada de lo literario, concebida con rasgos diabólicos y un origen infantil o incluso innato, queda vinculada, así, al pensamiento de Kafka. En otra ocasión, Martín Gaité adscribió su obra *Fragmentos de interior* a un tipo de narraciones particularmente kafkiano: aquellas novelas de llegada cuyo protagonista, desarraigado, acude a un lugar extranjero impulsado por el deseo de renegar de su pasado:

Este personaje, más o menos inaugurado por Kafka, se caracteriza por su extrañeza ante lo nuevo, por su no participación y difícil acomodo en un mundo hostil, cuyas reglas desconoce. Desde él, quiera o no, echará de menos las raíces que le unían al mundo abandonado. Es el caso de Luisa, la criada joven de *Fragmentos de interior*, que abandona su pueblo decidida a no mirar hacia atrás y vive durante tres días en una casa extraña a cuyos habitantes no acaba de comprender. (Martín Gaité, 2002b: 401).

Además de referirse al autor de *El castillo*, en algunas ocasiones, a propósito de su propia obra, Martín Gaité sacó a relucir el nombre de Kafka, dentro de su producción crítica, en relación con otros escritores. Por un lado, encontraba en las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski uno de los precedentes de Kafka:

[...] Dostoievski inaugura en la literatura universal el arquetipo (tan genuinamente recogido luego en Kafka) del hombre que se debate en solitarias y oscuras madrigueras entre su aspiración al ideal y su incapacidad para alcanzarlo, el ser limítrofe entre la

razón y la locura, cuya enfermedad consiste en su implacable lucidez, y el orgullo por mantenerse en ese reducto insoportable. (Martín Gaité, 2006: 201-202).

Un tipo de personaje encarnado, dentro de la narrativa martingaitiana, en el David Fuente de *Ritmo lento*. El final de esta reseña —publicada inicialmente en *Diario 16* el 4 de septiembre de 1978— reincide, implícitamente, en las conexiones entre Dostoievski y Kafka: «Con el hombre del subterráneo se implanta en la literatura moderna ese animal de madriguera, afrentado por la sociedad industrial, para quien el mundo se vuelve cada día más angosto» (2006: 203). Encontramos aquí, oculta, una cita literal de la «Pequeña fábula» de Kafka, que Martín Gaité había situado como obertura de su libro *Las ataduras* y que comienza: «¡Ay de mí! —se dijo el ratón—. El mundo se me vuelve cada día más angosto» (Kafka en Martín Gaité, 1960: 8).

Martín Gaité no solo identificó a Dostoievski como precursor kafkiano, sino que, en el sentido inverso, descubrió las huellas de Kafka en la obra de varios escritores posteriores. Así queda de manifiesto en una serie de reseñas publicadas en *Diario 16* entre 1977 y 1979, que recogió póstumamente el volumen *Tirando del hilo*. La primera de ellas, aparecida el 31 de enero de 1977, es la reseña de *El desierto de los tártaros* del italiano Dino Buzzati, escrita con ocasión del rescate de la novela por Alianza Editorial. En este artículo, íntimamente relacionado con *El cuarto de atrás*, se destaca a Kafka como «inquilino y maestro sublime del reino de la ambigüedad» (2006: 73) —o «padre de la literatura de la ambigüedad», como lo llamaba Martín Gaité en el borrador del texto (2002a: 409)—. Kafka se erige, así, en el máximo cultivador del reino de lo fantástico postulado por Todorov, en el gran autor de la perplejidad y del cuestionamiento de las aparentes certezas, tema que la escritora consideraba esencial.²⁴⁰

Muy interesantes resultan, por otra parte, las reflexiones de Martín Gaité en torno a los distintos perfiles receptivos de una obra literaria de innegable repercusión:

²⁴⁰ Carrillo Romero (2010: 76) encuentra una perspectiva similar a la del artículo de Martín Gaité sobre Buzzati en el comentario de Milan Kundera sobre Kafka titulado «La frontera de lo inverosímil ya no está vigilada», recogido en el libro *El telón*. Presentaba allí Kundera a Kafka como el autor que quebró los límites entre lo verosímil y lo inverosímil. Pese a la posible afinidad de ambas aproximaciones, creo que se debe, en todo caso, al tratamiento de un mismo objeto: la narrativa kafkiana.

Me parece ocioso señalar la influencia de Kafka en toda la literatura posterior a él. Cualquier escritor que lo haya leído —lo quiera o no, lo confiese o no— le debe algo. Pero voy a concretarme a los claramente «kafkianos», a los que se les nota, aquellos que huelen a Kafka desde la primera frase de su discurso.

No hay, con todo, por qué rechazarlos en bloque. Cabe el discernimiento fundamental entre los puramente miméticos (que son la mayoría) y los que han sabido asumir el legado de Kafka incorporándolo a sus propios temas.

A este segundo grupo de autores que han bebido en Kafka como Hölderlin bebió en Platón, y para quienes el calificativo de kafkianos no sería despectivo, sino honroso, pertenece el italiano Dino Buzzati [...]. (Martín Gaité, 2006: 74).

Sobre los plagiarios o «kafkianos malos», escribió Martín Gaité en sus cuadernos por aquellas mismas fechas:

El envidioso compulsivo de narración no sabe mentir, no le ha dado tiempo a inventar las propias mentiras, a habitarlas, a mandarlas, a creérselas. Expande mentiras de otros. Ese es el plagio (kafkianos malos). Lo otro es el antiplagio (han aprendido de Kafka o de don Jaime o de quien sea a contar, se han formado a su sombra, escuchándole, han debido de [sic]). Quieren poseer, exhibir, ser dueños de una riqueza ajena y no les sale. Tampoco se enamoran. Quisiera estar enamorada —decía la Bovary— y no consiguió estarlo nunca. No supo esperar. Modelos no digeridos. Narración vacía. (Martín Gaité, 2002a: 410).

Frente a los perpetradores de torpes remedos, *El desierto de los tártaros* entraría en la categoría del *antiplagio*, pues en esta novela lo kafkiano se integra en un universo narrativo propio. Martín Gaité describió en el borrador de su reseña, sin vincularlo con Kafka, uno de los aspectos más claramente kafkianos de la obra de Buzzati, en la línea del relato «Durante la construcción de la Muralla China»: «Epopéya de las maniobras inútiles, de las inútiles y vacías empresas, residuo y herencia tenaz de una ideología enquistada en las vidas para aniquilarlas, para congelar su actividad» (2002a: 409).

En 1979, otra novela onírica «de clara herencia kafkiana» (2006: 272) haría recordar a Martín Gaité esa «excelente novela de ambigüedad, pesadilla y misterio» (2006: 74) que constituía *El desierto de los tártaros*. Se trataba de *Zama*, del argentino Antonio di Benedetto. El elocuente título de la reseña, «El que espera desespera», indica ya qué aspecto de lo kafkiano acoge Di Benedetto en su historia, situada a finales del siglo XVIII en Paraguay. Un funcionario del imperio colonial espera en vano durante toda una década noticias de su mujer y respuesta a sus gestiones para ser trasladado, hasta que finalmente «llega a olvidar ya lo que espera y solo persiste en él la noción angustiada de la búsqueda, la sensación confusa de que estaba esperando algo» (2006: 271).

También sitúa Martín Gaité en el grupo de sucesores de Kafka con personalidad propia a Juan José Millás, con su novela inaugural *Cerberos son las sombras*: «A pesar de la influencia kafkiana bien perceptible, este ingrediente estaba incorporado a otros muy personales y el conjunto alcanzaba una expresividad genuina» (2006: 108), palabras perfectamente aplicables a su propia primera novela, *El balneario*. En *Visión del ahogado* —segunda novela de Millás, protagonista de la reseña de Martín Gaité publicada el 4 de julio de 1977— perviviría «la misma sensación opresiva que identifica la paternidad de estos relatos, cuyas afinidades se encuentran fundamentalmente en el tema del hombre acorralado que se esconde, común a ambos» (Martín Gaité, 2006: 108-109). El 16 de mayo del mismo año, había encomiado Martín Gaité las *Fábulas fantásticas* del norteamericano Ambrose Bierce (editadas por aquel entonces por Alfaguara-Nostromo), como excepción a las tediosas fábulas con moraleja, con su picante y anárquica frescura, su ausencia de pretensiones adoctrinadoras y un humor que «podría compararse al de Kafka o al del Machado de *Juan de Mairena*» (2006: 100).

Entre las continuidades fallidas de lo kafkiano situó Gaité *El miedo del portero al penalty*, del austríaco Peter Handke, novela publicada por Alfaguara en 1979, a la que reprochaba una frialdad estilística innecesaria: «Prefiero releer *El castillo*, la verdad» (2006: 286). Con todo, la ocasión le propició una nueva reflexión sobre el legado de la literatura kafkiana:

La progresiva deshumanización del individuo tiende a ser explotada en literatura mediante la hipertrofia de la noción de extrañeza. Es bien sabido cómo no fue otro, sino este de la extrañeza, el punto de partida de donde Kafka arrancó para sus geniales exploraciones. De *El castillo* acá la literatura del antihéroe, una vez dibujadas sus pautas esenciales, no ha hecho sino ahondar en el abismo que separa al hombre de su entorno, de sus semejantes y de su propia memoria. (Martín Gaité, 2006: 285).

Encontramos aquí, condensados, los dos aspectos fundamentales de la concepción de lo kafkiano manifestada, en distintos momentos, por Carmen Martín Gaité. Una concepción expresada al hilo de su labor como articulista, ensayista, crítica literaria y conferenciante a partir de los años setenta, época de la transición política española hacia la democracia. Martín Gaité no solo elogió en Kafka su entrega auténtica al acto de la escritura desde una subjetividad insatisfecha, sino también su apertura de caminos literarios que serían extensamente transitados por autores posteriores.

Incluida ella misma. En sus referencias a Kafka destacó, por un lado, su papel en tanto que cultivador de una estética de lo extraño y lo fantástico, como «padre de la literatura de la ambigüedad» (2002a: 409). Por otro lado, subrayó su aportación a la novela moderna del tipo puro del antihéroe, enfrentado a la era industrial, atrapado en la contradicción entre su necesidad de soledad y sus ansias de comunicación o, como diría Martín Gaité, su búsqueda de interlocutor. Un personaje desarraigado, forastero en lugares a los que trata, en vano, de adaptarse. La escritora salmantina se consideraba continuadora de todos estos elementos, que Kafka teñía siempre de trascendentalismo, pues «la miel que un escritor como Kafka nos deja en los labios es siempre esencial, nunca argumental. Cualquier tema que toque nos propaga su sed insaciable de absoluto.» (Martín Gaité, 2006: 152).

LOS HILOS KAFKIANOS DEL TELAR NARRATIVO DE CARMEN MARTÍN GAITE

Como dejó escrito en *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité era muy consciente de que nuestra percepción de la realidad no puede sustraerse a los moldes proporcionados por la literatura:

Hasta tal punto que resulta casi imposible imaginar cómo se habría desarrollado nuestra vida si los hechos que la jalonan se hubieran producido sin tener anterior noticia de Hamlet, Ulises, Sherlock Holmes, el agrimensor de Kafka, Cristo, Alicia en el País de las Maravillas, madame Bovary, don Quijote, El Corsario Negro, Pinocho o Melibea. Ellos, desde la trastienda de sus respectivas ficciones, nos han suministrado modelos para tejer ese otro cuento de lo que nos va pasando. (Martín Gaité, 1988a: 69).

Por tanto, interpretamos nuestra propia vida a través del filtro de lo que hemos leído, identificándonos con personajes de ficción:

Porque la primera cosa que constatamos es que el verdadero héroe siempre está solo y acomete la lucha contra el entorno a contrapelo de los obstáculos, sacando fuerzas de su inventiva o de su fortaleza, y, a despecho de que el final que tengan las aventuras en que se ve enredado sea feliz o infeliz, lo que nos descubre es que podemos sacar partido de nuestras propias desventuras para convertirlas también en materia de narración, seamos niños o grandes [...]. Si a uno le pega su padre, puede decirse «más le pegaban a Oliver Twist», si hay un malentendido amoroso «también lo hubo entre Romeo y

Julieta», si llevas la vida más sórdida de oficinista, «como Kafka», si te desprecian, pensar en Dostoievski, etc. (Martín Gaité, 2002a: 463).

Así, en el caso de Kafka, la identificación se produce no solo con sus criaturas literarias, sino también con la figura mitificada del propio escritor.

Si el cuento que nos contamos de nuestra propia biografía está mediatizado por nuestras lecturas, también lo estará, con mayor motivo, la creación literaria: «el narrador, en cualquiera de los casos, acomoda su relato a modelos propuestos por lo que ha leído» (1988a: 57). Toda obra manifiesta, pues, inevitablemente, la repercusión de otras, sin que esta circunstancia pueda ser considerada, en sí misma, un demérito. Solo será censurable el plagio, entendido como la narración vacía compuesta a partir de modelos no digeridos, que se pretenden exhibir como un trofeo (Martín Gaité, 2002a: 410). Frente a estas imitaciones insustanciales —abundantes entre los descendientes literarios de Kafka, en su mayoría «puramente miméticos» (Martín Gaité, 2006: 74)—, las lecturas previas actúan sobre los escritores auténticos como un estímulo:

Toda lectura es refracción. El escritor (o narrador) elabora siempre en contacto con otros escritores pasados o contemporáneos, se alimenta en todo caso de una tradición literaria, incluso cuando provoca roturas en ella. No hay, empero, una yuxtaposición de elementos fácil o posible de desmontar, en los grandes autores propiamente no hay nunca plagio sino fértil e inevitable collage. (Martín Gaité, 2002a: 351-352).

Y es que las influencias, «aunque siguen operando de fondo, se vuelven inconscientes al bordarse en la propia trama» (2002a: 595). Las conexiones literarias se parecen, en estos casos, más a un homenaje que a una copia:

Cualquiera de las voces que se te quedaron enredadas en la trastienda de la memoria irá siempre contigo, resonará dentro de la tuya. Eso no es copiar ni robar, es tejer lo ajeno con lo tuyo, dar albergue en la propia a la memoria de otro; «haced esto en memoria de mí». Solo se apodera de algo aquel que no lo ama, que se siente deslumbrado de lejos por un brillo que le parece prestigioso, pero es que no se arrima al calor de la hoguera. Solo copia ese. (Martín Gaité, 1988a: 254).

Esta idea, presente en *El cuento de nunca acabar* (1983), fue esbozada en 1975, según se aprecia en varios pasajes de los *Cuadernos de todo*. Bajo el título «La propiedad intelectual», reflexionaba entonces Martín Gaité:

«Copiar» a otro escritor puede también ser como participar, hablar con él o «haced esto en memoria de mí», vivificar las frases de un amigo, su lenguaje, hacerlo tuyo, meterlas en tu contexto, traducirlas a tu lenguaje, entender a través de otro.

Los libros que «te dicen algo» son los que descubren a la luz y mediante el logos algo que tú ya habías pensado. Van contigo, dentro de ti, y a veces hablan por ti. Uno es un tejido de los diversos libros que ha leído, de los amigos que ha tenido. Hacer clasificación de lo que es tuyo y ajeno resulta afectado. Si lo has asimilado bien y tejido con lo tuyo, ya es tuyo. Nada se posee en estos pagos. (Martín Gaité, 2002a: 357).

Al imaginar la imposible oportunidad de responder en profundidad a la pregunta reincidente «¿Qué literatura le ha influido a usted?», la autora objetaba: «Es una pregunta que si se contestara bien se estaría uno toda la vida, porque el primer gran enigma a dilucidar es el dónde está la frontera entre la literatura y la vida, entre los comportamientos literarios y los reales» (2002a: 358). Pese a estas precauciones, al ser interrogada por sus influencias literarias en el programa televisivo *A fondo*, comenzó diciendo: «De escritores que no he conocido, por ejemplo recuerdo mucho haberme sentido muy influida por Kafka en mis comienzos», algo que reconocía «con mucho orgullo» (en Soler, 1981). Años más tarde, al borde del nuevo milenio, Martín Gaité seguía recordando que en sus inicios estaba «influida por Franz Kafka como muchos de mi tiempo» (en Astorga, 1999: 46). Por tanto, no le dolían prendas en admitir su herencia literaria. Y, como señaló la estudiosa Biruté Ciplijauskaitė,

[...] podemos comprender enseguida por qué no le molesta indicar sus fuentes: no coge servilmente lo que se le ofrece, sino dialoga con las obras e incorpora solo la palanca que la empuja a dar el salto hacia su propia creación original. La elaboración es totalmente suya; el resultado final, muy alejado del modelo. Ni el mundo monstruoso con las visiones pesimistas de Kafka, ni las frustraciones de Svevo han podido sobreimponerse a una autora tan afirmativa como Martín Gaité. (Ciplijauskaitė, 2000: 49).

A propósito de su primera novela publicada, *El balneario*, se le reprochó escribir «más en la línea de Kafka que en la de su propia naturaleza» (Garciasol, 1955: 6-7). Esta narración es, ciertamente, la más literalmente plegada al modelo kafkiano de cuantas escribió Martín Gaité. Pero sus particulares preocupaciones y su contexto sociohistórico, nacional y de género enmarcan la recreación de la obra de un precursor que adquiere, así, nuevos matices. Ello no impide que, según la clasificación que la propia escritora ofreció de los sucesores literarios de Kafka, tanto *El balneario* como *El libro de la fiebre*

puedan ser considerados textos «claramente “kafkianos”», pues «se les nota» el referente, «huelen a Kafka desde la primera frase del discurso» (Martín Gaité, 2006: 74).

Así pues, las primeras narraciones de cierta extensión escritas por Carmen Martín Gaité dialogan con la estética kafkiana. Fue esta estética, asociada a lo extraño y lo fantástico, uno de los aspectos que la autora destacó de Kafka, a quien consideraba un «inquilino y maestro sublime del reino de la ambigüedad», que partía de la extrañeza para sus geniales exploraciones (2006: 73, 285). En la continuidad de esta lectura estético-literaria de Kafka se sitúan no solo buena parte de las páginas de las dos primeras novelas breves martingaitianas, sino también el desenlace delirante de «Tendrá que volver» y la inquietante persecución de «La mujer de cera», relatos ambos incluidos en el volumen *Las ataduras*.

Fue precisamente el libro *Las ataduras* el que abrió y protagonizó, dentro de la trayectoria narrativa de Martín Gaité, la asimilación de la literatura de Kafka desde un enfoque realista. La «Pequeña fábula» kafkiana del ratón atrapado por el gato, reproducida a modo de exergo, subraya alegóricamente la denuncia del callejón sin salida en el que desembocan con frecuencia las relaciones sentimentales y familiares. A ello aluden las «ataduras» del título, que se muestran, dentro de la obra, en un entorno histórico y nacional concreto, pero adquieren una dimensión más amplia desde una perspectiva existencialista. El paralelismo temático y estructural con el apólogo de Kafka es perceptible, ante todo, en la novela breve que da nombre al conjunto, pero también puede ser aplicable a otras narraciones del libro.

De entre ellas, destaca de nuevo, por su múltiple parentesco kafkiano, «Tendrá que volver», la historia de un niño encerrado en su habitación que espera en vano la llegada de su único amigo. Este personaje encarna a la perfección la contradicción kafkiana entre la soledad y la comunidad. Esta tensión fundamental entre la necesidad de aislamiento y el anhelo de comunicación, reconocida por Martín Gaité en el conjunto de su propia obra (*vid.* Martín Gaité, 2002b: 250), es característica del tipo puro del antihéroe moderno, inaugurado, según la escritora, por Kafka. En la narrativa realista martingaitiana, aparece singularmente representado por la figura de David Fuente en *Ritmo lento*. Por otro lado, en aquellas ocasiones en las que el protagonista acude como forastero a un lugar nuevo, nos encontramos ante lo que Martín Gaité denominaba

novelas de llegada, cultivadas tanto por Kafka (especialmente, en *El desaparecido* y *El castillo*), como por Martín Gaité (caso de *El balneario*, *Entre visillos*, *Retahílas* o *Fragmentos de interior*).

Después de transitar —como ella misma reconoció— los tranquilos senderos de un realismo acomodaticio —trufado, eso sí, de algunos guiños inquietantes—, Carmen Martín Gaité se lanzó a reconectar con su inclinación al extrañamiento en la apoteosis todovoriana que supuso *El cuarto de atrás* en 1978: «Se van a quedar fríos. Dinamita pura y —hasta ahora— no la había disparado. Ya es hora» (Martín Gaité, 2002a: 392). Poco antes de iniciar la redacción de la novela, en la primera mitad de los años setenta, la autora comenzó a prestar una atención crítico-teórica a Kafka, manifestada en ensayos, artículos, reseñas, anotaciones personales y conferencias.

Si en 1960 había seleccionado un texto de Kafka como cita inicial de su libro *Las ataduras*, no sería hasta tres décadas más tarde cuando Martín Gaité adquiriese el hábito de mencionar al escritor explícitamente dentro de su discurso narrativo. Así lo hizo en casi todas sus novelas de la última década, entre *Nubosidad variable* (1992) y *Los parentescos* (2001). La única excepción, *Lo raro es vivir*, parte de una inquietud común a Kafka: la perplejidad ante lo que consideramos normal, el extrañamiento de lo cotidiano, las brechas por donde se quiebra la costumbre y se cuele lo insólito. Según Martín Gaité, «especialmente a partir de Kafka, [...] ya resulta imposible encontrar una buena novela que no ponga en cuestión alguna certeza preestablecida» (2006: 73-74). Finalmente, la obra inacabada *Los parentescos* —cuyo final había de ser maravilloso— retoma a Kafka ya no como cita tangencial, sino como una de las referencias fundamentales del conjunto, en este caso en relación al conflicto paterno-filial.

Curiosamente, no nombró Martín Gaité a Kafka en las novelas que, quizá, más le deben, como son *El libro de la fiebre*, *El balneario* y *El cuarto de atrás*. Como apunta C. en esta última, el recurso de la mención o la cita solo es efectivo cuando está bien traído: «cuando los nombres literarios o geográficos no se sueltan a la buena de Dios, sino que están respaldados por la historia concreta que los ha traído a colación en el texto, brillan con un resplandor distinto» (1981: 179). En *El cuento de nunca acabar*, comentaba la autora:

¿Esmaltar el propio texto con citas de autores? No hace falta. De sobra sabe uno lo que le debe a cada cual, y le da las gracias en sus oraciones a esos préstamos que le han fecundado. Pero el guiso es de uno; si viene a cuento, se declaran los ingredientes, pero no tiene por qué sentirse uno en la obligación de hacerlo. (Martín Gaité, 1988a: 254).

Y el guiso de Martín Gaité es bien distinto al de Kafka, pues bucea en las biografías, en los sentimientos y en las mentes de sus personajes, mientras las criaturas kafkianas se muestran ante el lector básicamente mediante sus palabras, sus movimientos y sus reacciones ante la situación intolerable que han de afrontar.

Por otra parte, no fue hasta su madurez, en la etapa narrativa abierta por *El cuarto de atrás*, cuando la autora asumió con mayor profusión la práctica, intensificada en la posmodernidad, de citar otros autores dentro de su propia narración. También se acentuó en esta fase, que podríamos llamar *posmoderna*, su antigua concepción de la inestabilidad de lo real. Epicteto Díaz interpreta así la evolución martingaitiana con respecto a Kafka:

En resumen, podría concluirse que la influencia de Kafka se ve tamizada por el contexto en que Martín Gaité escribe sus primeras obras, cuando su literatura tenía un carácter subversivo en cuanto a que no compartía la ideología dominante, mientras que cuando lleguemos a los años 80 y 90 ya podrá entrar dentro de una dimensión lúdica, no porque su influjo haya disminuido o porque su lectura caiga dentro de la desvaloración relativista. (Díaz, 2013).

Ciertamente, el eco de Kafka pierde gravedad y cobra ligereza en las últimas novelas de Carmen Martín Gaité. Si la joven escritora se sintió impresionada por Kafka, este se convirtió, con el tiempo, en un admirado colega y amigo, cómplice en la necesidad compartida de la escritura, en la conciencia de la incertidumbre de lo real y en el conflictivo anhelo de soledad y comunicación. La escritora salmantina se sirvió del estímulo kafkiano en las dos vertientes de su obra: la del realismo social y la de sus acercamientos a lo insólito, lo maravilloso y lo fantástico. A lo largo de su trayectoria literaria, siguió en ocasiones a Kafka en su camino estético antirrealista, pero también aprovechó su literatura para poner en evidencia los conflictos sociofamiliares que caracterizaron distintos momentos de la historia española. Por último, la lectura implícita de Kafka que se desprende de su recepción productiva martingaitiana es múltiple: a su asimilación desde el ámbito literario de lo estético, se suma la recreación

de sus escritos en relación con la denuncia social y el análisis psicológico, todo ello permeado de una inquietud existencial.

Carmen Martín Gaité amaba a Kafka hasta el punto de que no trató de remedar sus brillos, sino que se atrevió a acercarse al calor de su hoguera. Gracias a ello, evitó el plagio de los kafkianos malos y se situó entre aquellos escritores que —según sus propias palabras— «han sabido asumir el legado de Kafka incorporándolo a sus propios temas», para quienes «el calificativo de kafkianos no sería despectivo, sino honroso» (2006: 74). De ahí que lo admitiese públicamente «con mucho orgullo» (en Soler, 1981), acallando alguna crítica que tuvo que soportar con respecto a su primera novela. La voz de Kafka, enredada en la trastienda de su memoria, albergada en su cuarto de atrás, se convirtió en su propia voz al introducirla en otro contexto y traducirla a su personal lenguaje. Haciendo uso de una de las metáforas domésticas que tanto le gustaban, puede afirmarse que la escritora tejió lo suyo con hilos kafkianos, bordó con sus lecturas de Kafka sus propias tramas. Recordemos sus palabras: «Uno es un tejido de los diversos libros que ha leído, de los amigos que ha tenido. Hacer clasificación de lo que es tuyo y ajeno resulta afectado. Si lo has asimilado bien y tejido con lo tuyo, ya es tuyo» (2002a: 357). Así pues, Franz Kafka es ya de Carmen Martín Gaité.

La recepción de la obra de
Franz Kafka en España (1925-1965)

4. LA INTRODUCCIÓN Y ASIMILACIÓN DE KAFKA EN ESPAÑA: RECAPITULACIÓN

4. 1. La recepción de Kafka en España en su contexto internacional

A lo largo de los capítulos precedentes, el lector ha tenido ocasión de acompañar a Kafka en el proceso de su incorporación a la vida cultural española, desde su primera presencia en España hasta el momento de su definitiva canonización y asimilación. Se ha estructurado el análisis de la difusión española de Kafka en dos ámbitos: su recepción editorial, crítica y cultural, por un lado, y su recepción productiva, esto es, su adopción creativa dentro de la producción literaria de escritores españoles, por otro. Pero antes, nos hemos detenido en unas consideraciones previas en torno a la universalidad de Kafka y el fenómeno de su universalización, imprescindibles para contextualizar el caso español.

En efecto, para valorar en su justa medida la intensidad, la orientación y la precocidad o retraso de la recepción española de Kafka en cada momento, se impone contrastarla con el devenir de su propagación internacional. Recapitulando, Kafka, que escribía en lengua alemana, vio publicados, durante su vida, un puñado de textos de su autoría en revistas, periódicos, almanaques y antologías, además de los siguientes libros: *Contemplación* (1913), *La condena* (1913), *El fogonero* (1913), *La transformación* (1915), *En la colonia penitenciaria* (1919) y *Un médico rural* (1920). También llegó a corregir, desde su lecho de muerte, las galeradas de *Un artista del hambre* (1924). Su amigo y albacea Max Brod iniciaría de inmediato su intensa y persistente labor divulgativa de una obra de cuya importancia nunca había dudado y cuya publicación había empezado a promover en vida de Kafka. Gracias a Brod, aparecieron las novelas extensas, respectivamente, en 1925, 1926 y 1927, en el siguiente orden: *El proceso*, *El castillo* y *América*; así como el libro de prosas *Durante la construcción de la Muralla China* (1931). La edición de los *Escritos completos* (1934-1937), iniciada en Berlín, hubo de interrumpirse por culpa del antisemitismo nazi y se trasladó a Praga, donde se publicaron los dos últimos volúmenes.

Paralelamente, la traducción de la obra kafkiana a otros idiomas se había iniciado ya en la primera mitad de los años veinte. Pero no sería hasta 1928, después de la aparición póstuma de las novelas, cuando comenzase la recepción de Kafka en las

principales lenguas europeas: inglés, francés e italiano. A partir de los años treinta y, sobre todo, de los cuarenta, se extendió la fama de Kafka en países como Francia, Inglaterra y Estados Unidos, en parte gracias a los emigrantes que huían de la Alemania fascista. Estalló entonces, en torno a las fechas de la Segunda Guerra Mundial, lo que se denominó el *boom* Kafka: el escritor se consagró como clásico de la modernidad y se convirtió en moda en el ámbito occidental. La conciencia de crisis derivada de las dos grandes guerras, que dio lugar al existencialismo literario, estimuló, sin duda, la celebridad de Kafka. En este contexto, el editor Salman Schocken y Max Brod se reencontraron en el exilio neoyorquino, donde reapareció, en 1946, la obra de Kafka en lengua alemana, en cinco volúmenes ligeramente ampliados, sin los diarios ni la correspondencia.

Aunque en un primer momento de la recepción crítica de Kafka en lengua alemana se habían reconocido perspicazmente algunos de los elementos fundamentales de su arte literario —como el onirismo, el humor o el tratamiento de lo fantástico—, la perplejidad que provocaron sus creaciones generó una suerte de ansiedad por otorgarles un sentido. Ante su aparente exigencia de una traducción simbólica, la obra kafkiana inspiró, a lo largo de varias décadas, interpretaciones variopintas, muchas veces contrapuestas y excluyentes entre sí, elaboradas desde distintos presupuestos teóricos e ideológicos. Las narraciones kafkianas se consideraron mayoritariamente rompecabezas que había que descifrar mediante una clave oculta, aplicando, así, un determinado paradigma receptivo a una literatura con una estética que no lo admitía. De modo que surgieron incontables lecturas alegóricas que, más que desvelar el funcionamiento de las prosas kafkianas, exhibían los intereses del intérprete correspondiente, con frecuencia asociados a un grupo, disciplina o corriente, ya fuese esta teológica, filosófica, psicológica, sociológica o política. Favoreció esta práctica la escasa información biográfica que se tenía sobre el autor hasta inicios de los años cincuenta.

Como consecuencia, pueden distinguirse dos grandes líneas en la recepción de la obra de Kafka: una tendencia formalista, atenta al arte literario kafkiano, minoritaria en los momentos más álgidos de su expansión, y una tendencia hermenéutica, que se manifestó en una desconcertante variedad exegética. Aunque las distintas

aproximaciones a los escritos de Kafka se han ido solapando en lo que se llegó a denominar un caos crítico (Benson, 1958), una «proliferación casi monstruosa de exégesis e hipótesis» (Mallea, 1954) o un «delirio hermenéutico» (Torre, 1965), la generalización de cada una de ellas y su preponderancia pueden marcar distintas etapas. De este modo, si bien la diversidad de lecturas se anunciaba desde un principio y continúa hasta el presente, simplificando se puede decir que las interpretaciones religiosas y teológicas, cuyo origen se hallaba en la orientación marcada por Max Brod, dominaron una primera fase. En el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en Francia, se entendió a Kafka como surrealista. Y durante la guerra y la posguerra se desarrolló el *boom* Kafka, de signo mayoritariamente existencialista, si bien también proliferaron las perspectivas psicológicas y sociopolíticas.

Llegó un momento, en la década del cincuenta, en que la abrumadora multiplicación interpretativa generó un cansancio de lecturas alegóricas. Cuando ya la fiebre kafkiana comenzaba a decaer en Norteamérica, en Europa fueron apareciendo estudios de orientación más filológica. La recepción de Kafka entraba, así, en una nueva fase. Franz Kafka era ya un escritor canonizado en Alemania, convertido en materia de enseñanza y objeto de investigación. En 1950 comenzó a imprimirse la edición alemana de las *Obras completas*, en once volúmenes (1950-1974), de la que se derivaron numerosas ediciones individuales. Estos textos constituyeron la base de la aprehensión académica de los escritos kafkianos y permitieron obtener una imagen más coherente del autor por medio de numerosos documentos hasta entonces inéditos, incluido el material autobiográfico, solo parcialmente difundido con anterioridad. El conocimiento de Kafka ganó, pues, en extensión y en profundidad y, como consecuencia, se comenzaron a cuestionar sus propios fundamentos y a buscar un mayor rigor analítico y textual.

Las lecturas en clave alegórica no desaparecieron, pero convivieron con dos reacciones frente a ellas: por un lado, la reivindicación y el empleo de métodos positivistas, volviendo la vista a la biografía del autor o a los aspectos propiamente literarios y formales de su obra; y, por otra parte, la asunción de la polisemia como un rasgo intrínseco de la literatura kafkiana. Se aceptó así —si bien primero en la periferia, en coexistencia con los viejos parámetros— algo de lo que ciertas voces llevaban

advirtiéndolo desde el inicio de la recepción de Kafka: la imposibilidad de asignar un sentido fijo a sus textos, uno de los aspectos de lo que podríamos denominar su recepción posmoderna. En ella se inscribe, por otra parte, la posterior conversión de Kafka en producto de la sociedad de consumo, su banalización, en un periodo que excede el límite temporal de esta investigación. Por tanto, Kafka ha ido reflejando, a modo de espejo, los intereses y peculiaridades de distintos momentos histórico-culturales.

Solo teniendo en cuenta todo este contexto internacional ha sido posible valorar en su justa medida el proceso de la recepción española de Kafka. Y ello desde un punto de vista cronológico y cuantitativo, pero también cualitativo. Al poner en paralelo la evolución receptiva de Kafka en el mundo occidental y lo que ocurría dentro de España, se aprecia un contraste significativo en dos fases diferentes, de signo opuesto. En un primer momento, situado en los años veinte, la recepción en catalán y en castellano tuvo unos inicios llamativamente tempranos. Sin embargo, posteriormente, mientras en el exterior iba expandiéndose la fama de Kafka a lo largo de la década del treinta, mientras el escritor alcanzaba la condición de clásico de la modernidad en los años cuarenta, mientras se editaba y reeditaba su obra en múltiples idiomas, mientras se difundían ampliamente sus escritos autobiográficos a partir de los años cincuenta, España solo conoció —junto a una docena escasa de prosas breves e hiperbreves dispersas— un único libro de Kafka impreso en España. Bajo el título *La metamorfosis*, la editorial de la *Revista de Occidente* reunía en 1945 las mismas narraciones que habían visto la luz en la publicación periódica entre 1925 y 1932.

No fue hasta 1966, en el marco de unas nuevas coordenadas de época, de unas prácticas editoriales modernizadas y de una cierta apertura de la dictadura franquista al exterior, cuando comenzaron a publicarse profusamente los textos de Kafka en suelo español, a partir de la edición de bolsillo de *La metamorfosis* realizada por la editorial Alianza. Paralelamente, también los escritores españoles redescubrían con intensidad a Kafka en los años sesenta, situándolo entre las voces de la literatura internacional que impulsaron la renovación literaria, junto con Faulkner, Joyce o Proust. Esta aceleración de la difusión y asimilación de Kafka determinó la elección del ámbito cronológico objeto

de esta investigación, dedicada a reconstruir los itinerarios de la penetración y difusión de la obra kafkiana en España desde sus inicios hasta su generalización receptiva.

Retrocediendo al principio de este proceso, a la luz de lo que ocurría en otros países puede afirmarse que la entrada de los primeros textos kafkianos en España fue precoz. Se inició en diciembre de 1924, seis meses después de que Kafka pronunciara en el sanatorio austriaco de Kierling, que lo vio morir, aquellas demoledoras palabras al doctor Klopstock: «Máteme; si no, es usted un asesino». Cuando su obra únicamente había empezado a traducirse al checo, al húngaro y —curiosamente— al noruego, la publicación barcelonesa *La Mà Trencada* recogía el primer relato kafkiano aparecido en suelo español, «Un fratricidi», vertido al catalán por Carles Riba. Y, coincidiendo con el primer aniversario de la muerte de Kafka, la *Revista de Occidente* inauguraría en 1925 su recepción en lengua española, mediante la inclusión de *La metamorfosis* en dos números sucesivos. España se adelantaba, así, a la recepción de Kafka en el resto de las principales lenguas europeas, dado que las traducciones francesas, inglesas e italianas no comenzarían hasta 1928.

La labor divulgadora de la literatura kafkiana por parte de la empresa de Ortega y Gasset continuó durante los años siguientes, con la publicación tanto de otras dos narraciones —«Un artista del hambre (1927) y «Un artista del trapecio» (1932)— como de la primera reseña conocida dedicada a Kafka en castellano. Ramón María Tenreiro se hacía eco en ella, en junio de 1927, de la aparición de las novelas póstumas de Kafka en lengua alemana. Tres meses después, también *La Gaceta Literaria* dio noticia de la primera edición de *El castillo*, por medio de la pluma de Máximo José Kahn. Frente a las dificultades del primero para valorar la narrativa kafkiana, Kahn —de religión judía y nacido en Alemania— fue capaz de mostrar una mayor sensibilidad hacia la significación de Kafka en la historia literaria universal: «*El Castillo* pertenecerá a las obras eternas de la literatura» (1927a: 4). El crítico alemán dedicó a Kafka otra reseña en 1931, centrada en el volumen de prosas *Durante la construcción de la Muralla China*, en esta ocasión desde el madrileño diario *Crisol*. También dio cuenta de estas ediciones póstumas la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* de Espasa-Calpe, dentro de la breve entrada «Francisco Kafka», incluida en su sexto apéndice, de 1932. Significativamente, ninguno de estos artículos mencionaba la novela *Amerika*, dada a conocer en 1927.

Tras estas reacciones a la publicación de libros en alemán, sería Francia la principal vía de entrada de Kafka en España, a partir de la traducción francesa de *El proceso* (*Le Procès*, París, Gallimard, 1933). Tuvieron repercusión en el país los acercamientos galos a la literatura kafkiana, tanto desde perspectivas surrealistas como, sobre todo, posteriormente, desde enfoques existencialistas. Y la circulación de las versiones francesas permitió que el público capaz de leer la obra de Kafka fuese ampliándose, si bien siempre limitado a unas elites cultas. Así, Ricardo Gullón pudo reseñar *El proceso* en 1934, en la revista albaceteña *Ágora*. El mismo año apareció, en la sección «Correo literario» del diario *Luz*, a cargo de Guillermo de Torre, el primer artículo dedicado a Kafka por un periódico español generalista, con motivo del décimo aniversario de la muerte del escritor. Se informaba en él de su recepción internacional más reciente y se introducía la imagen física de Kafka en España, mediante la reproducción de una fotografía.

Recapitulando, en algo más de una década se tradujeron varias de las narraciones kafkianas, Kafka fue el tema central de un puñado de artículos y tuvieron cierta resonancia, desde el extranjero, tanto las obras póstumas impulsadas por Max Brod como la edición francesa de *Le Procès*. Con todo, pese a sus inicios pioneros, la publicación de textos de Kafka en España se ralentizó ya antes de la Guerra Civil. Teniendo en cuenta que fueron las novelas extensas las que impulsaron la fama de Kafka, si la aparición de «Un fratricidi», *La metamorfosis*, «Un artista del hambre» y «Un artista del trapecio» fue extraordinariamente temprana en el contexto internacional, el hecho de no haberse editado ningún libro de Kafka en español a mediados de los años treinta suponía un estancamiento con respecto a lo que estaba ocurriendo en otros ámbitos lingüísticos: *Der Prozess* se vertió al francés y al italiano en 1933, año en el que apareció también el volumen de relatos *The Great Wall of China* en el ámbito anglosajón, gracias a Willa y Edwin Muir, que habían traducido *The Castle* ya en 1930.

Con todo, el prestigio de la *Revista de Occidente* y de *La Gaceta Literaria* permite suponer que el nombre de Kafka comenzaba a resultar familiar entre la intelectualidad española de los años veinte y treinta. Otros órganos de difusión de Kafka fueron los periódicos fundados por Nicolás María de Urgoiti (*El Sol*, *Crisol* y *Luz*) y, fuera de Madrid, revistas como *La Mà Trencada* y *Ágora*. Un número, pues, limitado, como también lo

fue el de las personalidades que concentraron la atención a Kafka, todas ellas con miras al exterior: Ramón María Tenreiro, Máximo José Kahn, Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre y Ricardo Gullón.

Sin ofrecer apenas datos biográficos sobre Kafka —salvo alguna alusión puntual a su voluntad de destruir sus escritos y a su profesión—, las primeras aproximaciones críticas a la literatura kafkiana desde España partieron de la perplejidad inicial de Tenreiro y de la lectura religiosa de Máximo José Kahn. Posteriormente, se realizaron apreciaciones tempranas sobre aspectos de la narrativa kafkiana como el humor (Gullón), el tratamiento cotidiano de lo fantástico (De Torre) o sus conexiones con el psicoanálisis, el surrealismo y el expresionismo (De Torre). Desde una posición poco amable con Kafka, también Pío Baroja lo emparentaba con el surrealismo y el psicoanálisis, algo más avanzado el tiempo, en el provocador texto que le dedicó desde sus *Bagatelas de otoño*. Aunque estas fueron publicadas en 1949, el fragmento titulado «Kafka» fue incluido dentro de la sección «Conversaciones en París en el año 39».

Llamó la atención de aquellos primeros críticos el enigmático onirismo kafkiano, causado por un peculiar simbolismo de difícil traducción, en contraste con el detallismo descriptivo y la precisión idiomática practicados por Kafka. Reflexionaron, además, sobre la condición inacabada e ilimitada de las novelas, que se explicaban como consecuencia inevitable de su formación interrumpida (Tenreiro), o bien como una propiedad narrativa estructural (Kahn, Gullón). Tenreiro sugería, además, una interpretación en clave político-sociológica, pues percibía las novelas de Kafka, en un plano de lectura superficial, como «una clara mofa de los lentos y casuísticos procedimientos burocráticos y judiciales» y «una sátira de la administración del Estado y de los tribunales de justicia».

Este prometedor panorama, que condensaba la variedad de acercamientos a la obra kafkiana que se iba a desarrollar con el tiempo, quedó pronto interrumpido: la experiencia de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial iba a mostrar que, frente a la opinión de Tenreiro, la vida podía llegar a ser ciertamente tan turbia, cruel y bochornosa como la había imaginado Kafka. Nació, así, una nueva concepción de lo kafkiano, que cimentaría su fama en el ámbito occidental y que también cobró fuerza en España, sin dejar de convivir con otras lecturas: el Kafka existencial.

Tras una década de silencio bibliográfico en torno a Kafka en España, coincidente con la Guerra Civil y la primera posguerra, su difusión española se reanuda en 1945, con la edición del primer y único libro de Kafka impreso en suelo español durante los primeros cuatro decenios de su recepción: *La metamorfosis*. La editorial de la *Revista de Occidente* recuperaba las tres narraciones previamente aparecidas en la publicación periódica y lo hacía desde parámetros de lectura propios, también, de aquella época pasada: el volumen se incluyó en la colección *Novelas Extrañas*, esto es, otorgándole una orientación que casaba mejor con la perspectiva fantástica y surrealista de la fase prebélica que con la interpretación existencialista que triunfaba en el momento en que se editó el libro. Este enfoque enlazaba, también, con la imagen del Kafka fantástico difundida, al otro lado del Atlántico, por Jorge Luis Borges y coincidía, a su vez, con alguna propuesta aislada desde la prensa española (Cagigal, 1943).

Otro texto de Kafka publicado en aquella época fue «El veredicto», aparecido en 1948 en la revista universitaria *Raíz*, en traducción de un joven Alfonso Sastre. Paralelamente, se retomó la producción crítica española sobre Kafka, que vendría marcada por dos factores clave: la expansión del existencialismo desde Francia y la importación de ediciones argentinas de Kafka. A explorar las características de estas y sus vínculos con España hemos dedicado un capítulo imprescindible de esta investigación, puesto que los libros argentinos fueron el vehículo fundamental de la obra kafkiana, desde esta etapa hasta la reactivación y modernización del sector editorial español, que tuvo lugar en la década de los sesenta. La llegada a España tanto de estas ediciones como del caldo de cultivo existencialista se trasluce en las dos reseñas que dedicó Ricardo Gullón a sendas novelas de Kafka que vieron la luz en Buenos Aires: *El proceso* y *América*. Mediante ambos artículos, aparecidos a finales de 1945 en *Alerta: Diario de Falange Tradicionalista y de las JONS*, continuaba Gullón con su labor divulgadora de Kafka. El cambio de tono es llamativo, a la vez que comprensible: en la España de posguerra no quedaba rastro de la exaltación del humor y el ludismo kafkianos que firmara el autor una década atrás y, aunque no desatendió importantes aspectos de la construcción narrativa kafkiana, sus ensayos de 1945 destilan una lectura predominantemente existencialista y metafísica, que mantendría en adelante.

El existencialismo orientó también la evolución del pensamiento en torno a Kafka de Guillermo de Torre, que lo consideraría, a partir de este periodo, como el autor que alcanzó la máxima expresión literaria de la filosofía del absurdo. Así lo manifestó tanto en su *Valoración literaria del existencialismo* (Buenos Aires, 1948) como en la *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, 1965). La postura opuesta fue defendida por Fernando Puig (1947) desde la revista *Ínsula*, en una precoz y llamativa reivindicación del Kafka literato. De modo que, en el segundo lustro de los cuarenta, una parte de la crítica se mostraba ya consciente de la dicotomía entre el Kafka portador de mensajes y el Kafka creador literario.

A partir de 1950 —año de la reanudación del contacto institucional de España con el exterior— la difusión del nombre de Kafka, sin llegar a ser masiva, se amplió con respecto a lo ocurrido con anterioridad. Ello se aprecia tanto dentro del ámbito crítico especializado como en publicaciones de carácter generalista. En efecto, la alusión ocasional a Kafka en la prensa española diaria se acentuó en aquella década, si bien todavía de un modo muy esporádico, en su mayoría en relación con adaptaciones escénicas. Y es que el sector teatral daba los primeros pasos —tras algún antecedente previo— para integrar a Kafka en su seno. Por otra parte, no resultaba extraño que los narradores interrogados por sus referentes literarios aludiesen a Kafka.

También comenzó a multiplicarse en el medio siglo la presencia del nombre de Kafka dentro de manuales de literatura, tanto de producción propia como traducidos desde otros idiomas. El examen de las historias literarias que incluyeron a Kafka en sus páginas ha revelado la difícil adscripción del escritor a una corriente específica, dado que se vinculó al expresionismo, a la nueva objetividad y al surrealismo, a la vez que se percibía —especialmente en las publicaciones últimas— su trascendencia de toda escuela histórica. Abundaba la consideración simbólica de los argumentos kafkianos, en un movimiento paralelo a la evolución de la recepción crítica internacional —y española— de Kafka, que va desde una interpretación religiosa fiel a lo establecido por Brod, pasando por la proliferación de aproximaciones deudoras del existencialismo, para acabar —en algún caso— con la denuncia de la vanidad de toda traducción hermenéutica. No faltaba, tampoco, la explicación de la literatura de Kafka como proyección de su personalidad, ni la lectura político-social. En cuanto al estilo de Kafka

—calificado de «denso» y «severo» en las primeras obras de referencia en las que apareció—, menudearon las alusiones a su carácter onírico de pesadilla y misterio, además de destacarse, en más de una ocasión, el contraste entre el realismo descriptivo y un contenido trascendente o absurdo. En definitiva, la aparición de Kafka en enciclopedias y manuales literarios muestra algunas de las tendencias fundamentales de su recepción y evidencia su progresiva canonización en España como figura de la historia literaria universal.

Pese a todos estos avances, la publicación de la obra kafkiana en la década del cincuenta fue muy reducida, con tan solo cuatro textos localizados en publicaciones periódicas. En 1952 vieron la luz por primera vez en España —que sepamos— las prosas «El puente» y «Los árboles» (*Sigüenza*, Alicante), así como la versión catalana de «Un médico rural» («Un metge de poble», *Aplec*, Barcelona). El año siguiente apareció en los *Cuadernos Hispanoamericanos* la traducción de José María de Quinto del esbozo teatral de Kafka titulado *El guardián de la tumba*. Esta obra fue puesta sobre las tablas dos veces en aquella época: una en castellano, por el grupo de teatro de ensayo Escena, y otra en francés, por la compañía de Jean-Marie Serreau, que la presentó en el Teatro Candilejas de Barcelona. Por otro lado, *El ayunador*, del italiano Enrico Fulchignoni, adaptación teatral de «Un artista del hambre», había sido estrenada en 1942 por el Teatro Español Universitario de Madrid y fue rescatada en 1957 por el TEU de Murcia. Otro grupo de teatro universitario, en este caso el de San Sebastián, se atrevió con *La metamorfosis* en 1960. La adaptación de esta narración kafkiana por parte del dramaturgo italiano Roberto Zerboni, traducida por José Méndez Herrera, había sido publicada en *Teatro: Revista Internacional de la Escena* en 1956. Además —en una tendencia iniciada a finales de los años cuarenta y que se acentuaría durante los siguientes decenios—, las secciones teatrales de la prensa generalista, las revistas especializadas y algunos libros sobre temas dramáticos mostraron, aquí y allá, el nombre de Kafka, en relación con las adaptaciones que tuvieron lugar en España y el extranjero y con otros asuntos y obras teatrales, según ha quedado analizado en el capítulo correspondiente. En definitiva, el lector especializado español comenzó a asociar el nombre de Kafka con el ámbito dramático, iniciándose, dentro de ambientes minoritarios, la difusión teatral de Kafka, que se vería acelerada a partir de los años setenta.

Con una evolución similar a la de la recepción en otros ámbitos, la crítica sobre Kafka producida en la España de los cincuenta, aun siendo todavía escasa, fue mucho más frecuente y plural que en el periodo anterior. Junto a notas informativas y reseñas de libros aparecidos en el extranjero (concretamente, la biografía escrita por Max Brod y las *Conversaciones con Kafka* de Gustav Janouch), Kafka suscitó la reflexión detenida de pensadores como José Luis L. Aranguren (1951), José Luis Castillo-Puche (1955), Joan Fuster (1955), Isaac de Vega (1958) y —desde una perspectiva teatral— Enrique Sordo (1955a, 1955b). La orientación más o menos implícitamente afín al existencialismo (cultivada por autores como Ángel Valbuena Prat, Ricardo Gullón, Gonzalo Sobejano, Elena Soriano, Joan Fuster y José Grañena) convivía con las interpretaciones religiosas de Aranguren, Castillo-Puche y José María Souvirón, en un marco de lectura frecuentemente simbólico o alegórico, que no implicaba desatender aspectos formales y estéticos. Los elementos biográficos permeaban con frecuencia el análisis literario (como se aprecia en los trabajos de Wilfredo Dalmau, Jacques Mettra, Sobejano y Souvirón) y tampoco estaba del todo ausente la alusión al componente fantástico de lo kafkiano (en el caso de Mettra).

Puede apreciarse en la segunda mitad del decenio un cierto estancamiento de la atención crítica peninsular a Kafka, mientras empezaban a traducirse ensayos influyentes procedentes del exterior. Así, aparecieron sucesivamente, en aquel periodo, *Conversaciones con Kafka* (1956), de Gustav Janouch; el tercer tomo de *Literatura del siglo xx y cristianismo*, de Charles Moeller (*La esperanza humana*, 1957); *La literatura y el mal* (1959), de Georges Bataille; *Franz Kafka* (1964), de René Marill Albérès y Pierre de Boisdeffre, y *Kafka contra Kafka* (1965), de Michel Carrouges. Junto a estas dos últimas monografías, durante los primeros años sesenta se tradujeron varios libros que incluían textos sobre Kafka, desde perspectivas mayoritariamente filosóficas: *Panorama de la literatura del siglo xx* (1961), de André Rousseaux; *Fe y creación literaria* (1961), de Wilhelm Grenzmann; *Prismas* (1962), de Theodor W. Adorno; *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl* (1963), de Walter Falk, y *La literatura y lo espiritual* (1963), de André Blanchet.

Destaca por su repercusión la propuesta de Adorno, quien entendía los escritos kafkianos como parábolas sin clave. En una línea similar, Albérès y Boisdeffre

consideraban la obra de Kafka como la alegoría de un enigma. Desde el campo crítico español, la aceptación de la polisemia del simbolismo kafkiano —defendida por voces como las de Aranguren (1951), Mettra (1952), Ortiz (1961), Aranda (1963) y Marrero (1964)— conducía, como paso siguiente, a reivindicar la carencia de un referente traducible en la literatura de Kafka y a reparar en su carácter mítico. Este paso lo dieron Isaac de Vega (1958) —que negaba la necesidad de acometer interpretaciones simbólicas de una obra de inspiración inconsciente—, Juan Guerrero Zamora (1961) y Mariano Baquero Goyanes (1963). Este subrayó la multiplicidad o incluso la posible ausencia de sentidos de la literatura escrita por Kafka, en una serie de artículos recogidos en su libro *Proceso de la novela actual* (1963). Con su adopción de una perspectiva filológica, se alineaba con la crítica internacional de aquellos años. Se planteó el papel de Kafka —junto al de Proust, Joyce y Faulkner— en el devenir de la narrativa del siglo xx y se cuestionó los motivos de su alcance universal, destacando su mérito de haber creado no ya personajes míticos, sino situaciones míticas. Estas sagaces reflexiones encarnan, de algún modo, la entrada de Kafka en el canon crítico español.

En los años sesenta continuaba la pluralidad de tendencias observada en la década anterior. Adquirió cierta presencia la interpretación político-social (González Alegre, 1960; Varela, 1964) y se inició la perspectiva comparatista aplicada a la literatura kafkiana. Se sugirieron vínculos con Alfred de Vigny (Serrano Plaja, 1961), con Camus (Álvarez, 1962), con Borges (Azancot, 1963) y, entre los autores españoles, con Cervantes (Trujamán, 1963; Varela, 1964), Santa Teresa (Serrano Plaja, 1964) —relación negada por Ramón González Alegre (1960)— y Gabriel Miró —comparación propuesta por Luis Ponce de León y descartada por Medardo Fraile (Fraile y Ponce, 1964)—.

Como culminación del interés crítico por Kafka, aparecieron en España, por primera vez, dos números consagrados al escritor por sendas publicaciones periódicas: el suplemento semanal «Los domingos de *Arriba*» (el 31 de mayo de 1964) y la revista *Índice* (en febrero de 1965). Puede sorprender, a priori, que fuese el periódico oficial del régimen, el falangista *Arriba*, el primer medio en dedicar una atención amplia a Kafka, a raíz del cuadragésimo aniversario de su muerte. Sin embargo, ciertas circunstancias analizadas en esta investigación explican la aparente paradoja. El franquismo no prohibió explícitamente la publicación de Kafka, pero ni los poderes eclesiásticos ni

muchos intelectuales conservadores le profesaban ninguna simpatía. Así, en el primer suplemento a las *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, del jesuita guipuzcoano Antonio Garmendia de Otaola, se advertía de que las novelas de Kafka debían ser leídas únicamente por «lectores de mucha precaución y criterio» (1950). Pese a este tipo de reparos, dos factores abrieron el camino para la apropiación de Kafka tanto desde los ámbitos religiosos como de los políticamente conservadores. El primero de ellos fue el prestigio que adquirió el ensayo *Literatura del siglo xx y cristianismo* del teólogo Charles Moeller, con su acogida amable y comprensiva de autores como Kafka desde una perspectiva cristiana. En segundo lugar, la progresiva asimilación de Kafka por parte del bloque del Este, tras ser largamente repudiado, permitió que la prensa española pusiese en evidencia la ausencia de libertades sufrida en aquellos países. Como consecuencia, se comenzó a identificar la alienación burocrática descrita por Kafka con las consecuencias del ejercicio del comunismo, lo cual permitió su asunción también desde perspectivas filofranquistas.

En medio de la predominante consideración alegórica y simbólica de las narraciones kafkianas que se desprendía del número especial de *Arriba* —donde se manifestó toda la variedad exegética de la recepción de Kafka— Vicente Marrero ponía de relieve la ambigüedad inherente a sus narraciones. Por su parte, la revista *Índice* publicó tres artículos y un fragmento de *El castillo*, con motivo de la edición en Francia de la obra completa de Kafka, considerada en aquel momento como definitiva, bajo la dirección de Marthe Robert. En su presentación, el escritor español afincado en Francia Carlos Edmundo de Ory exponía abiertamente la disyuntiva de la crítica internacional entre la apreciación de Kafka, ante todo, como transmisor de un contenido simbólico, o bien su consideración como un puro creador literario. En esa posición se situaba el propio Ory, tanto en ese artículo como en otro previo aparecido en los *Cuadernos Hispanoamericanos* en el verano de 1964, pues concebía a Kafka como un literato que jugaba con el lenguaje, mostraba un profundo sentido del humor y no se ocupó de traer al mundo un mensaje.

Ory da, pues, un salto cualitativo con respecto a la tendencia más habitual de la bibliografía española sobre Kafka, incluido el monográfico de *Arriba* e, incluso, los otros dos trabajos que presentaba *Índice* en el mismo número, firmados respectivamente por

el articulista Romano García y por el director de la revista, Juan Fernández Figueroa. También Guillermo de Torre, que había desempeñado un papel importante en distintos focos difusores de la obra kafkiana a ambos lados del Atlántico, defendía su estatus literario, si bien desde una lectura existencialista de Kafka. Así lo hizo en su influyente y esperada *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965).

Los ensayos de Guillermo de Torre y Carlos Edmundo de Ory muestran cómo la crítica española sobre Kafka comenzaba a reflexionar teóricamente sobre sí misma, práctica de la que puede considerarse un antecedente el artículo de Aranguren (1951). Durante el primer lustro de los sesenta, se habían referido también al proceso receptivo de Kafka autores como José Luis Varela (1961) o Alfonso Álvarez Villar (1963). Por otra parte, la condición literaria de Kafka había sido defendida tempranamente, en el contexto de la explosión existencialista, por Fernando Puig (1947), y continuada por críticos como Jacques Mettra (1952), Isaac de Vega (1958) o Ramón González Alegre (1960). Esta vertiente fue abanderada, del lado hispanoamericano, por la figura de Jorge Luis Borges. Pese a su prestigio y al impacto que tuvo a la larga su percepción de la literatura breve de Kafka como narrativa fantástica, en Hispanoamérica predominaron, durante mucho tiempo, las lecturas trascendentes. En esta línea se sitúan, en general, los españoles emigrados que se refirieron al escritor desde allí: Antonio Marichalar, José Herrera Petere, María Zambrano, Francisco Ayala, Arturo Serrano Plaja, Antonio Rodríguez Huéscar, Ramón Gómez de la Serna —desde su consideración de Kafka como visionario—, Eduardo González Lanuza —en combinación con elementos de la recepción borgiana de Kafka— e incluso el propio Guillermo de Torre, quien mantuvo un enfoque receptivo existencialista, aunque acabase reivindicando al Kafka literato.

Tanto fuera como dentro de España destacan, por su lucidez, aquellas propuestas que iluminan la idea vertebradora fundamental de la narrativa de Kafka, expresada como el carácter irremediable del fracaso (Mettra, 1952), la búsqueda de una meta inasequible (Fuster, 1955), la pretensión de argumento (Tierno Galván, 1964) o el sueño de obstáculo del que hablara María Zambrano (1965). Desde una perspectiva existencial y con ensayos publicados en distintos países latinoamericanos, Zambrano encarnó la reflexión filosófica sobre Kafka en lengua castellana en el contexto del tumultuoso siglo xx y desde su condición de exiliada. Centrándose en una lectura de

Kafka como narrador de la existencia humana y como profeta de los horrores posteriores a su muerte, no desatendió, sin embargo, elementos narrativos como la cuestión del género textual, el tratamiento del tiempo, la actitud de los personajes, el efecto en el lector y la estructura basada en el obstáculo.

Volviendo a España, comprobamos que el terreno se iba abonando para la eclosión kafkiana que trajo consigo la edición de *La metamorfosis* de Alianza en 1966. Curiosamente, recibieron cierta atención apólogos kafkianos como «Pequeña fábula» y «La verdad sobre Sancho Panza». Y, aunque los textos de Kafka conocidos de primera mano por el público español eran contados, se había podido acceder, a través de ediciones francesas y argentinas, a una mayor variedad de relatos y a las grandes novelas de Kafka, todavía inéditas en España. A comienzos de la década del sesenta, el autor era ya contemplado como uno de los escritores más relevantes del siglo xx. Incluso ciertas voces conservadoras, reacias a aplaudir la estética y la cosmovisión kafkianas, se veían abocadas a reconocer su impacto. El nombre de Kafka sonaba cada vez más, se le dedicaban artículos de producción propia —y, en menor medida, capítulos de libros—, se traducían ensayos extranjeros consagrados a su figura —incluidas monografías completas—, aparecía citado en declaraciones de escritores e intelectuales y encontró su lugar en diversos manuales de historia literaria. La prensa comenzó a hablar abiertamente sobre él, y no solo desde las secciones culturales. Incluso protagonizó números especiales en algunos medios. Por otra parte, contaba ya con cierta atención en el ámbito académico y comenzaba a resultar familiar en los ambientes teatrales. Pero, si un evento contribuyó a su divulgación en círculos más amplios, fue el estreno en 1963 de la adaptación fílmica de *El proceso* que realizó Orson Welles.

En 1966, la reaparición en formato de libro de bolsillo de *La metamorfosis*, que sería reeditada año tras año, abrió una etapa sin precedentes en la historia de la recepción de Kafka en el país. Sus escritos alcanzaban una difusión inaudita, siendo, por fin, accesibles al gran público. A partir de 1971, veía la luz el resto de la obra kafkiana y, ese mismo año, el sector teatral haría circular a Kafka por la geografía española con el *Informe para una academia* de José Luis Gómez y el *Proceso a Kafka* de José Monleón. A finales de la década del setenta aparecieron, finalmente, las primeras monografías autóctonas sobre Kafka, de la mano del docente de la Universidad de Barcelona Luis

Izquierdo. Franz Kafka se hallaba, entonces, definitivamente canonizado en España. Paralelamente, se generalizaba su recepción productiva por parte de escritores españoles.

4. 2. La recepción productiva de Kafka en España

La revisión de las lecturas productivas suscitadas por Kafka en España, durante el largo periodo de la iniciación y asentamiento de su asimilación, ha supuesto todo un reto. Pese a las dificultades que presentaba la tarea, a ella se ha dedicado el bloque final de esta investigación. Pero no a modo de una mera sucesión de nombres y títulos, sino atendiendo a cada momento histórico-cultural y a los presupuestos estéticos y conceptuales desde los que se ha absorbido lo kafkiano.

Entre las conclusiones que permite extraer este recorrido histórico, comenzaremos por una obvia, aplicable a la recepción de cualquier autor de cierto impacto en una cultura determinada. Y es que se aprecian distintos grados de aprehensión de la literatura kafkiana. Junto a ecos de difícil verificación (como los sugeridos en España entre los años veinte y cuarenta), se hallan en la literatura española muestras genuinas de inspiración kafkiana, con un mayor o menor nivel de mediación, según los casos. A ellas hay que sumar la inclusión en algunos textos de alusiones a Kafka, las cuales, o bien dan lugar a un fructífero diálogo intertextual, o bien no generan apenas más efectos literarios que la creación de un referente de época. Y si, a veces, el homenaje voluntario o la huella palpable resultan evidentes, en otras ocasiones un análisis desde la óptica kafkiana no demuestra una deuda directa, pero alumbra significativamente ciertos aspectos de las obras comparadas.

Todavía en un plano conclusivo superficial se sitúa la reflexión en torno a los textos de Kafka que más interés han despertado entre los escritores españoles. Se ha

tendido a reducir su obra a escasos títulos emblemáticos —*La transformación, El proceso, El castillo*—, con frecuencia estereotipados, «hasta el extremo de imponer una mirada unívoca sobre un extenso corpus especialmente rico en la narrativa breve» (Sánchez Zapatero, 2016a: 2). Sin embargo, no estuvo del todo ausente la recepción productiva de los relatos de Kafka ni tampoco la de su otra novela, *El desaparecido*. Así lo muestra la seducción creativa que ejerció el Teatro de Oklahoma en Fernando Arrabal y Manuel Derqui, o la atención recibida por apólogos kafkianos como «Pequeña fábula». Si, en Hispanoamérica, la mediación de Jorge Luis Borges y la edición de volúmenes de cuentos como *La condena* y *La muralla china* espolearon la admiración hacia el género breve cultivado por Kafka, esta alcanzó también —cierto que en un grado mucho menor— a los autores españoles. Ahí está la repercusión de sus relatos y textos hiperbreves en la narrativa de Carlos Edmundo de Ory, Luis Martín-Santos o Alfonso Sastre. Tampoco hay que olvidar los escritos autobiográficos —sobre todo, la *Carta al padre* y los *Diarios*— como modelos para la literatura española, a partir del impacto que generaron en algunos creadores, si bien estas lecturas darían sus mejores frutos en una etapa posterior al periodo abordado en esta tesis doctoral.

Pero el objetivo que nos marcábamos al iniciar la presente investigación era otro. El camino recorrido permite confirmar la intuición de que la manera de incorporar a Kafka dentro de la propia obra sitúa a cada autor en alguna (o algunas) de las múltiples vías de acercamiento a la literatura kafkiana que han proliferado a lo largo de la historia de su recepción crítica internacional. Como ha quedado analizado, estas lecturas encontraron eco en distintos medios periodísticos y ensayísticos españoles e hispanoamericanos. Y pueden articularse en dos grandes corrientes, según sea su visión de la creación kafkiana: una que prioriza su condición artística y otra que la considera, ante todo, conectada a una realidad o cosmovisión extraliterarias.

La recepción productiva de la primera vertiente, que podemos denominar literaria o formalista, se manifiesta, ante todo, en la apropiación experimental de Kafka, continuadora de su concepción vanguardista. Esta se lleva a cabo, generalmente, mediante el cultivo de una estética antirrealista, alucinatoria, absurda e incluso fantástica. Pero la percepción literaria de Kafka también se aprecia en la asunción de nociones borgianas estructurales como el infinito, el laberinto y la postergación. Por su

parte, la focalización en la explicación extraliteraria de los textos se centra, o bien en el supuesto mensaje transmitido por Kafka —identificado con un sentido simbólico o alegórico de carácter metafísico-religioso, existencial o político-social—, o bien en la interpretación de sus prosas como expresión de la psicología y la biografía del autor. Estas tendencias —que vertebran la recepción española de Kafka, tanto en el interior de España como en el exilio— no son excluyentes, sino que a menudo coexisten dentro de la producción de un determinado escritor e incluso en el seno de la misma obra. Así sucede, habitualmente, con el uso formalmente innovador del absurdo de origen kafkiano, que suele traer aparejada una cosmovisión existencialista o una intención de denuncia político-social.

Dentro de España, el Kafka literato se impuso en la etapa previa a la Guerra Civil, sin apenas repercusión literaria. Se trataba, ante todo, de la imagen de un Kafka vanguardista, coincidente, en el campo de la recepción ensayística de aquel periodo, con el análisis ofrecido por Guillermo de Torre, así como con la concepción surrealista de Kafka que llegaba desde Francia. En este marco de lectura se inscribirían, mayoritariamente, las posibles huellas kafkianas, siempre cuestionables, que ha insinuado la crítica en autores de los años veinte y treinta, como Gómez de la Serna y Antonio Cano. Aquí se sitúa, también, la primera mención a Kafka dentro de una obra literaria española, en el libro *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), de Ernesto Giménez Caballero. Sin embargo, la inspiración kafkiana del libro es discutible. De hecho, la presencia de Kafka como estímulo literario fue tan limitada en esta fase que puede considerarse como prácticamente nula. Desde otra perspectiva, las afinidades que algunos observan entre Kafka y Unamuno (Amorós, 1966; García Jiménez, 1987; Fernández Huéscar, 1990) se deben al hecho de haber compartido ambos un mismo espíritu de época y una común admiración por Kierkegaard.

Ya en la posguerra, la vertiente formalista tuvo una línea de continuidad minoritaria gracias a los escritores relacionados con el postismo, como Carlos Edmundo de Ory, Francisco Nieva, Antonio Fernández Molina y Fernando Arrabal. Sin ser ajenos a la inquietud existencial, adoptaron a Kafka como estímulo experimental. Esta veta sería posteriormente explotada con mayor profusión al calor del experimentalismo narrativo

que —tras una serie de tentativas previas— tomó auténtica carta de naturaleza en los años sesenta y setenta, una vez generalizado el acceso a la literatura internacional.

Pero, durante la posguerra española, predominó, en consonancia con las circunstancias históricas, la consideración de un Kafka metafísico-religioso y existencial. Se asumía —tanto desde dentro de España como desde el exilio— la línea de las interpretaciones iniciadas, respectivamente, por Max Brod y por el existencialismo francés. Esta concepción metafísico-existencial de Kafka continuó en las décadas siguientes y se ha prolongado, de manera más o menos matizada, hasta la actualidad. No nos referimos a lecturas necesariamente apegadas literalmente a los postulados del existencialismo, sino a un modo más genérico de entender lo kafkiano como la expresión literaria de una serie de preocupaciones humanas de orden existencial, en contigüidad con interrogantes metafísicos y religiosos, asociados a la búsqueda de un sentido trascendente de la existencia o a la constatación de su ausencia.

Durante la década del cuarenta emergen, más que adopciones directas procedentes de la literatura kafkiana, afinidades derivadas de un común espíritu de época, manifestado literariamente en la novela existencial (Sobejano, 2005) y miserabilista (Calvo Carilla, 2005a). Posteriormente, esta vertiente quedaría encarnada en la obra de autores como José Luis Castillo Puche, Mario Lacruz, Enrique Cerdán Tato, José Vidal Cadellans, Ricardo Fernández de la Reguera, Vicente Risco o el grupo canario de los fetasianos. Aunque admite distintos moldes formales —incluidos el realismo, el experimentalismo y el absurdo—, la concepción trascendente de la literatura kafkiana fue asimilada especialmente desde el llamado *realismo simbólico* o *metafísico*. En cualquier caso, una perspectiva de fondo existencial es perceptible en buena parte de las relecturas de Kafka, no necesariamente simbólicas.

Otra de las manifestaciones estéticas más características del existencialismo fue la recreación literaria del absurdo. Y es que la invención de situaciones, personajes y argumentos que atentan contra la lógica del mundo visible pone en evidencia su sinsentido esencial. Al confluir con preocupaciones de orden existencial y, en ciertos casos, político-social, el empleo del absurdo de estirpe kafkiana permite aunar la tendencia receptiva formalista con la tendencia hermenéutica. Su uso para poner en evidencia determinadas estructuras que coartan las libertades y alienan al individuo fue

cultivado en el libro *Smith y Ramírez, S. A.* (1957), de Alonso Zamora Vicente, así como por dramaturgos como Fernando Arrabal —desde el exilio— y Carlos Muñiz —ya en los años sesenta, desde España—. También algunos narradores del llamado grupo del medio siglo acogieron a Kafka en sus críticas de tipo social, por medio de una estética no exclusivamente realista, sino también absurda, alucinatoria, maravillosa, inquietante e incluso cercana a lo fantástico. Encontramos aquí —junto a conexiones kafkianas más tardías de Rafael Sánchez Ferlosio— ciertas narraciones de Alfonso Sastre, Daniel Sueiro, Medardo Fraile y Carmen Martín Gaité.

Finalmente, fue en la década del sesenta cuando comenzó a percibirse de forma clara la asimilación de Franz Kafka a la literatura española, fundamentalmente en el marco del experimentalismo literario que cobraba fuerza por aquel entonces. Pervivieron —más o menos combinadas con la vocación estéticamente renovadora— las tendencias metafísico-existenciales y sociales de aprehensión de lo kafkiano. Tampoco otros moldes más tradicionales rehuyeron la invocación del nombre de Kafka. Pero la expansión de su recepción productiva se intensificó al convertirse en uno de los referentes fundamentales en la superación del realismo, junto a otros grandes modelos de la modernización literaria del siglo xx, como Faulkner, Joyce y la nueva narrativa procedente de Hispanoamérica y de Francia.

Al igual que ocurrió con la recepción crítica de Kafka, también en su recepción productiva se iba imponiendo la visión formalista de un Kafka literato. Esta no excluía su interpretación político-social ni existencial, subyacente temáticamente a muchos de los experimentos formales. Así ocurre en las siguientes obras, publicadas durante el primer lustro del decenio, que presentan una recepción creativa de lo kafkiano con pretensiones innovadoras, más o menos imbricadas con implicaciones de orden metafísico-existencial o social: *El tintero* (1961), de Carlos Muñiz; *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos; *Ballet para una infanta* (1963), de José Vidal Cadellans; *Espionaje* (1963), de Ricardo Fernández de la Reguera; *Una exhibición peligrosa* (1964), de Carlos Edmundo de Ory; *Trece veces trece* (1964), de Gonzalo Suárez; *Los conspiradores* (1964), de Daniel Sueiro, y *Las noches lúgubres* (1964), de Alfonso Sastre.

Los estudios comparados acometidos entre la literatura kafkiana y la obra completa de Francisco Ayala y Carmen Martín Gaité han permitido corroborar la

complejidad de la aprehensión creativa de lo kafkiano, confirmando que las distintas tendencias receptoras no suelen aparecer aisladas, pero al menos alguna de ellas puede distinguirse en la obra de cada autor que se ha confrontado literariamente con Kafka. Tanto Ayala como Martín Gaité combinan la concepción literaria de lo kafkiano —borgiana en el caso de Ayala, orientada a lo extraño y lo fantástico en Gaité— con una lectura parcialmente existencial y parcialmente sociopolítica —centrada, esta, respectivamente, en el concepto de poder y en la aplicación del referente kafkiano a la crítica de la sociedad española durante el franquismo—. Al no tratarse de figuras epigonales, sino de escritores con voz propia, se ha podido desentrañar cómo hicieron suyos los aspectos de la literatura de Kafka que más les interesaron, de acuerdo con sus intereses y propósitos creativos, integrándolos dentro de sus personales universos literarios.

Para concluir, esta investigación ha permitido demostrar que, si la recepción internacional de la literatura de Franz Kafka ha estado marcada por el contexto político, filosófico y cultural de cada momento, el caso español no ha constituido una excepción. La historia receptiva de Kafka ha estado jalonada por *lecturas presentistas*, es decir, condicionadas por parámetros propios del contexto espacio-temporal del lector. En España hemos podido encontrar, en distintos momentos, a un Kafka lúdico y vanguardista, a un Kafka angustiado por los horrores de la guerra o por un sistema alienante, a un Kafka que aspira a la trascendencia e, incluso, a un Kafka cristiano y anticomunista. Este fenómeno, hasta cierto punto inevitable —y loable en el caso de la recepción productiva—, condujo reiteradamente a fuertes anacronismos en la recepción crítica de Kafka, cuya fama eclosionó dos décadas después de su muerte.

En España habría que esperar otros veinte años para que su celebridad adquiriese una verdadera expansión. Y es que, aunque en pleno franquismo la lectura de Kafka fue más intensa de lo que podría sospecharse a priori —fundamentalmente a partir de los años cincuenta—, su explosión receptiva no se produjo hasta la renovación narrativa de los años sesenta y setenta. La incorporación creativa de Kafka a la literatura autóctona adquirió un grado inédito hasta entonces, al convertirse en una de las fuentes de inspiración de los experimentos literarios de moda. Esa experimentación formal convivió con distintas tendencias interpretativas: a la existencial y a la social, que ya

contaban con cierta tradición española, se sumaron aproximaciones en clave más claramente política y psicoanalítica, mientras escaseaban, significativamente, las lecturas religiosas.

El camino hacia la democracia coincidió, así, con un periodo en el que se fue recuperando el tiempo perdido con respecto a la asimilación de la obra de Kafka en España, desde una perspectiva literaria, pero también editorial, crítica y académica. Tras esta puesta al día, que rellenó muchos de los huecos padecidos hasta entonces por la cultura española, las diversas tendencias receptoras procedentes del pasado confluían con la integración de la herencia kafkiana en el ámbito de la llamada posmodernidad. Pero en este punto nos detenemos: la recepción posterior de Kafka en España es ya otra parte de la historia.

La recepción de la obra de
Franz Kafka en España (1925-1965)

CONCLUSIONES

Si contrastamos los objetivos que nos planteamos al inicio de esta investigación con su resultado final, creemos haber logrado ofrecer una historia reflexiva, crítica y contextualizada de la recepción de Kafka en España hasta el momento de su generalización. Para ello, se han alcanzado las siguientes metas parciales:

- La reunión, ordenación y valoración de la información relevante previamente disponible.
- La contextualización de la recepción española de Kafka en su marco internacional.
- El análisis de los motivos, internos y externos, que posibilitaron la canonización universal de Kafka. Esta indagación me ha conducido a la presentación de un concepto estético de lo kafkiano —la *estética del umbral* o del *devenir no consumado*— que trasciende su caracterización a través de tópicos y sirve de instrumento a la hora de acometer análisis comparados.
- La constatación de la presencia de Kafka en enciclopedias e historias literarias, como indicador de su proceso de canonización.
- El estudio de la recepción teatral de Kafka en España durante la época que nos ocupa, periodo desatendido hasta ahora.
- La consideración de los ensayos críticos extranjeros sobre Kafka publicados en España.
- El análisis detenido de la divulgación de Kafka al otro lado del Atlántico y sus vínculos con España, especialmente durante la amplia fase de generalización de su fama entre los años treinta y cincuenta, con Argentina como centro fundamental de dicha expansión.
- En relación con lo anterior, la reconstrucción de la historia receptiva de Kafka por parte de españoles emigrados y exiliados en Hispanoamérica —editores, críticos y escritores—, particularmente en el foco de difusión de Kafka que constituyó Buenos Aires.
- La clarificación del estado de la cuestión de ciertas polémicas relacionadas con algunas traducciones de Kafka difundidas en España.

- El vaciado bibliográfico de publicaciones periódicas no consideradas en investigaciones precedentes, el cual ha permitido contemplar aspectos ignorados con anterioridad, como la percepción política de Kafka como anticomunista.
- La confección de una lista exhaustiva con todos los textos de Kafka localizados, publicados en España entre los inicios de su recepción y la publicación de *La metamorfosis* de Alianza en 1966. A las traducciones ya conocidas, se han sumado una serie de prosas breves recogidas aisladamente dentro de publicaciones mayores.
- La ampliación de la bibliografía española sobre Kafka considerada por la crítica, añadiendo a la nómina, entre otros, textos relevantes de Máximo José Kahn, Ricardo Gullón, Guillermo de Torre, Pío Baroja, José María de Quinto, Isaac de Vega, Juan Guerrero Zamora, Manuel Ortiz Sánchez y Alfonso Álvarez Villar.
- La puesta al día el estado de la cuestión en torno a la recepción productiva de Kafka en España. A partir de ahí, se ha propuesto una lectura diacrónica de los modos creativos de aprehensión de lo kafkiano durante el periodo analizado y se ha validado la hipótesis de que las diferentes reescrituras creativas de lo kafkiano manifiestan literariamente uno o varios de los modos teóricos de entender su obra.
- Por último, he elaborado dos análisis comparados pormenorizados entre la literatura kafkiana y la obra completa de dos escritores seleccionados como ejemplos paradigmáticos de la recepción de Kafka, desde el exilio y desde España, respectivamente: Francisco Ayala y Carmen Martín Gaité. Para ello, he tenido en cuenta de qué modo y en qué medida integra cada uno de ellos sus lecturas de Kafka dentro de su propio universo literario y para sus propósitos estéticos particulares, a lo largo de toda su producción.

A través del cumplimiento de estos objetivos, ha quedado trazada la historia de la recepción española de la obra de Franz Kafka, desde las perspectivas editorial, crítica, cultural y literaria, durante el periodo comprendido entre sus inicios en los años veinte y su generalización en la década del sesenta. Y ello, articulando la información cualitativamente y no solo de un modo cuantitativo, esto es, analizando la evolución diacrónica de las distintas tendencias receptivas de Kafka. Se han sentado, así, las bases

del proceso histórico por el que Kafka se dio a conocer y fue finalmente integrado en la cultura española. De este modo, se ha contribuido a ampliar el horizonte tanto de la historia cultural y literaria de España como de la recepción y difusión de Franz Kafka en el mundo. Asimismo, se han aportado reflexiones teóricas sobre la literatura kafkiana y se ha profundizado en la producción literaria de los escritores estudiados en comparación con ella.

Kafka transformó el horizonte de expectativas del lector universal, abriendo las compuertas a la modernidad estética. Sin embargo, su obra tuvo que vencer no pocas resistencias, no solo desde un punto de vista estético-literario, sino también ideológico. Y España no fue una excepción a este proceso. Pese a la incompreensión de su primer reseñador español y al posterior dominio cultural católico y conservador del franquismo, a priori poco afín a su figura y a su literatura, el impacto de Kafka fue filtrándose por las rendijas de una cultura que, desde el poder, se pretendía monolítica y autosuficiente. Progresivamente, Kafka entró a formar parte de la memoria colectiva. Y, finalmente, en el periodo que actúa de límite cronológico de esta investigación, Kafka se convirtió —junto a otras voces renovadoras— en el hacha que logró romper la mar congelada de la cultura española.

La recepción de la obra de
Franz Kafka en España (1925-1965)

**DIE REZEPTION
DER WERKE KAFKAS
IN SPANIEN
(1925-1965)**

DIE KAFKA-REZEPTION IN SPANIEN IM INTERNATIONALEN KONTEXT²⁴¹

Um die Rezeption Kafkas in Spanien hinsichtlich Intensität, Orientierung, sowie Frühzeitigkeit oder Verzögerung in der jeweiligen Zeit entsprechend beurteilen zu können, ist eine Betrachtung der Entwicklung im internationalen Vergleich zwingend notwendig. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Kafka zu Lebzeiten nur eine Handvoll Texte seiner Autorschaft in Zeitschriften, Zeitungen, Almanachen und Anthologien sowie folgende Bücher veröffentlicht sah: *Betrachtung* (1913), *Das Urteil* (1913), *Der Heizer* (1913), *Die Verwandlung* (1915), *In der Strafkolonie* (1919) und *Ein Landarzt* (1920). Auf dem Sterbebett blieb ihm noch die Zeit, die Druckfahnen von *Ein Hungerkünstler* (1924) zu korrigieren. Sein Freund und Nachlassverwalter Max Brod begann daraufhin unverzüglich in intensiver und beharrlicher Arbeit, mit der Verbreitung eines Werkes, an deren Bedeutung er nie gezweifelt hatte und mit deren Veröffentlichung er bereits zu Lebzeiten Kafkas begonnen hatte. Es ist Brods Verdienst, dass 1925, 1926 und 1927 die längeren Romane erschienen, und zwar in folgender Reihenfolge: *Der Prozess*, *Das Schloss* und *Amerika*. 1931 brachte er den Prosaband *Beim Bau der chinesischen Mauer* heraus. Die Veröffentlichung der Gesamtausgabe *Gesammelte Werke* (1934-1937) musste aufgrund des nationalsozialistischen Antisemitismus unterbrochen werden und wurde nach Prag verlegt, wo die letzten beiden Bände herausgegeben wurden.

Gleichzeitig wurde bereits in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre mit der Übersetzung von Kafkas Werk in andere Sprachen begonnen. Doch es sollte noch bis 1928 dauern, nach der postumen Veröffentlichung der Romane, dass die Rezeption Kafkas in den wichtigsten Sprachen Europas (Englisch, Französisch und Italienisch) ihren Anfang nahm. Ab den dreißiger Jahren, doch vor allem ab den vierziger Jahren

²⁴¹ Se añade este capítulo de síntesis y conclusiones en lengua alemana con el doble objetivo de cumplir con los requerimientos para optar a la mención «Doctorado internacional» y favorecer el acceso al contenido de esta tesis a la germanística no hispanohablante.

verbreitete sich der Ruhm Kafkas in Ländern wie Frankreich, England und den Vereinigten Staaten, zum Teil dank der Emigranten, die vor dem Nationalsozialismus flohen. Zu diesem Zeitpunkt, um den Zweiten Weltkrieg herum, entwickelte sich der sogenannte Kafka-Boom: der Schriftsteller wurde als Klassiker der Moderne gefeiert und wurde zum Modeautor der westlichen Welt. Ohne Zweifel trug das Krisenbewusstsein, das den beiden Weltkriegen entsprang und den literarischen Existenzialismus hervorgerufen hatte, maßgeblich zur Berühmtheit Kafkas bei. In diesem Zusammenhang trafen sich der Verleger Salman Schocken und Max Brod im Exil in New York wieder, wo 1946 das Werk Kafkas in deutscher Sprache neu verlegt wurde; in fünf Bänden leicht erweitert, ohne die Tagebücher und die Briefe.

Obwohl in einem ersten Moment in der kritischen deutschsprachigen Rezeption Kafkas sehr scharfsinnig einige grundlegende Elemente seiner literarischen Kunst wahrgenommen wurden, wie z.B. Onirismus, Humor oder die Verarbeitung des Phantastischen, erzeugte die Verwunderung, die seine Schriften hervorriefen, eine Art Zwang, ihnen eine Bedeutung geben zu müssen. Angesichts der scheinbaren Notwendigkeit nach einer symbolischen Übersetzung, inspirierte Kafkas Werk über mehrere Jahrzehnte hinweg unterschiedliche, oft widersprüchliche und sich gegenseitig ausschließende Interpretationen, die auf verschiedenen theoretischen und ideologischen Annahmen beruhten. Die Texte Kafkas wurden meist als Rätsel betrachtet, die mit Hilfe eines verborgenen Schlüssels entziffert werden müssten. So entstanden zahllose allegorische Lesarten, die nicht so sehr den Aufbau der Prosa Kafkas offenlegten, sondern vielmehr die Interessen des jeweiligen Interpreten zeigten, oft in Verbindung zu einer Gruppe, Disziplin oder Strömung theologischer, philosophischer, psychologischer, soziologischer oder politischer Art.

Infolgedessen lassen sich zwei Hauptlinien in der Rezeption von Kafkas Werk unterscheiden: eine formalistische Tendenz, mit Augenmerk auf die literarische Kunst Kafkas, sowie eine vorherrschende, hermeneutische Tendenz, die sich in einer verblüffenden exegetischen Vielfalt manifestierte. Obwohl die verschiedenen Ansätze zu Kafkas Schriften sich in einem so genannten kritischen Chaos (Benson, 1958), einer „fast monströsen Ausbreitung von Exegese und Hypothese“ (Mallea, 1954: 90) oder einem „hermeneutischen Delirium“ (Torre, 1965), sich überschneiden, so markieren die

Generalisierung und Prävalenz jedes der Ansätze unterschiedliche Stadien. Obwohl sich die unterschiedlichen Lesarten von Beginn an herauskristallisierten und bis heute anhalten, kann man vereinfacht sagen, dass die religiösen und theologischen Interpretationen, deren Ursprung in der von Max Brod vorgegebenen Richtung zu finden sind, in einer ersten Phase dominierten. In der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg wurde Kafka als Surrealist verstanden, ganz besonders in Frankreich. Während des Krieges und in der Nachkriegszeit entwickelte sich der Kafka-Boom, meist existenzialistischer Natur, auch wenn es einige psychologische und soziopolitische Ansätze gab.

Schließlich riefen die allegorischen Lesarten in den fünfziger Jahren eine gewisse Müdigkeit hervor, verursacht von der überwältigenden Anzahl an Auslegungen. Als das Kafka-Fieber in Nordamerika bereits am abschwellen war, erschienen in Europa Studien mit eher philologischer Ausrichtung. Die Rezeption Kafkas trat so in eine neue Phase. Franz Kafka war bereits ein Schriftsteller, der in Deutschland zum Kanon zählte, und in Schule und Hochschule gelehrt und untersucht wurde. 1950 wurde damit begonnen, die elfbändige deutsche Ausgabe der *Gesammelten Werke* zu drucken (1950-1974), Quelle zahlreicher späterer Einzelausgaben. Diese Texte bildeten die Grundlage für die akademische Erfassung der Schriften Kafkas und ermöglichten, durch zahlreiche, zuvor unveröffentlichte Dokumente, einschließlich nur wenig bekannten autobiographischen Materials, ein kohärenteres Bild des Autors zu erhalten. Das Wissen über Kafka verbreitete sich und gewann an Tiefe, was zur Folge hatte, dass die eigenen Grundlagen hinterfragt wurden und nach strengeren analytischen und textbezogenen Maßstäben gesucht wurde.

Die allegorischen Auslegungen existierten weiterhin, allerdings neben zwei Gegenbewegungen: zum einen der positivistische Ansatz, dessen Methoden einen erneuten Blick auf die Biographie des Autors oder rein literarische sowie formale Aspekte richtete, und zum anderen die Annahme der Mehrdeutigkeit als ein wesentliches Merkmal in der Literatur Kafkas. Auf diese Weise wurde – wenn auch zunächst als Randphänomen und in Koexistenz mit den alten Parametern – allgemein gültig, worauf einige Stimmen schon seit Beginn der Kafka-Rezeption hingewiesen hatten: die Unmöglichkeit, seinen Texten eine feste Bedeutung zuzuweisen, einer der Aspekte dessen, was man als postmoderne Rezeption Kafkas bezeichnen könnte. Dieser

Aspekt impliziert andererseits die spätere Rolle Kafkas als Produkt der Konsumgesellschaft und seine Banalisierung, die in einem Zeitraum stattfand, die den Rahmen dieser Forschung sprengen würde. Daher war Kafka immer wieder Spiegel der Bestrebungen und Besonderheiten verschiedener historisch-kultureller Momente.

Nur unter Berücksichtigung dieses internationalen Kontextes war es möglich, den Prozess der spanischen Rezeption von Kafka in angemessenem Maße zu beurteilen, und zwar in chronologischer und quantitativer, aber auch qualitativer Hinsicht. Wenn man die Entwicklung der Rezeption Kafkas in der westlichen Welt und innerhalb Spaniens nebeneinander betrachtet, zeigt sich ein signifikanter Gegensatz in zwei unterschiedlichen Phasen. In einem ersten Moment, in den zwanziger Jahren, begann die Rezeption in Katalanisch und Spanisch zu einem auffallend frühen Zeitpunkt. Danach allerdings, während sich außerhalb Spaniens in den dreißiger Jahren der Bekanntheitsgrad Kafkas immer weiter erhöhte, er in den vierziger Jahren zum Klassiker der Moderne aufstieg und seine Werke in zahlreichen Sprachen verlegt und neu herausgegeben wurden, und in den fünfziger Jahren sich seine autobiographischen Schriften immer mehr verbreiteten, wurde in Spanien nur ein einziges Buch Kafkas gedruckt, neben einem knappen Dutzend vereinzelt kurzen oder sehr kurzen Prosastücken. Unter dem Titel *La metamorfosis* veröffentlichte der Verlag der Zeitschrift *Revista de Occidente* 1945 eine Sammlung der gleichen Erzählungen, die bereits in der Zeit von 1925 bis 1932 erschienen waren.

Erst 1966, im Rahmen von gesellschaftlichen Veränderungen, einer Modernisierung des Verlagswesens und einer gewissen Öffnung der Franco-Diktatur gegenüber dem Ausland, begann, mit der Taschenbuchausgabe *La metamorfosis* im Verlag Alianza, die ausgiebige Veröffentlichung der Texte Kafkas auf spanischem Boden. Zur gleichen Zeit, in den sechziger Jahren, entdeckten die spanischen Schriftsteller mit großem Interesse Kafka wieder und stellten ihn an die Seite von internationalen literarischen Stimmen wie Faulkner, Joyce oder Proust. Die Schnelligkeit, mit der die Verbreitung von Kafkas Werk vor sich ging, war maßgebend für das chronologische Vorgehen bei der vorliegenden Untersuchung, die zum Ziel hat, die Wege der Durchdringung und Verbreitung der Werke Kafkas in Spanien, von ihren Anfängen bis zur ihrer umfassenden Rezeption, zu rekonstruieren.

Kehrt man zu den Anfängen dieses Prozesses zurück und betrachtet man sie im Licht der Ereignisse in anderen Ländern, lässt sich feststellen, dass die ersten Texte Kafkas in Spanien zu einem sehr frühen Zeitpunkt erschienen. Und zwar im Dezember 1924, nur sechs Monate nachdem Kafka in einem Sanatorium im österreichischen Kierling, in dem er auch starb, seine erschütternden Worte an Doktor Klopstock richtete: „Töten Sie mich, sonst sind Sie ein Mörder“. Nachdem damit begonnen worden war, sein Werk ins Tschechische, Ungarische und – erstaunlicherweise – Norwegische zu übersetzen, veröffentlichte in Barcelona die Zeitschrift *La Mà Trencada*, mit der Übersetzung von „Ein Brudermord“ durch Carles Riba ins Katalanische, die erste Erzählung Kafkas auf spanischem Boden. Darüber hinaus erschien in der Zeitschrift *Revista de Occidente* 1925 in zwei aufeinanderfolgenden Nummern zum ersten Todesjahr Kafkas *Die Verwandlung (La metamorfosis)*. Spanien überholte somit, was die Rezeption Kafkas betraf, die restlichen wichtigen Sprachen Europas, denn die französischen, englischen und italienischen Übersetzungen sollten erst 1928 erscheinen.

Die Verbreitung der Literatur Kafkas in der *Revista de Occidente* wurde in den folgenden Jahren fortgesetzt, sowohl durch die Veröffentlichung von zwei weiteren Erzählungen – „Ein Hungerkünstler“ („Un artista del hambre“, 1927) und „Erstes Leid“ („Un artista del trapecio“, 1932) – als auch durch die erste in Spanien bekannte Kafka-Rezension auf Spanisch. Ramón María Tenreiro bezog sich im Juni 1927 auf das postume Erscheinen von Kafkas Romanen in deutscher Sprache. Drei Monate später informierte auch die Zeitschrift *La Gaceta Literaria* über die erste Veröffentlichung von *Das Schloss*, aus der Feder von Máximo José Kahn. Im Gegensatz zu den Schwierigkeiten Tenreiros, die Erzählungen Kafkas einzuordnen, zeigte Kahn – als in Deutschland geborener Jude – eine größere Sensibilität gegenüber der Bedeutung Kafkas innerhalb der Literaturgeschichte. Der deutsche Literaturkritiker widmete Kafka 1931 eine weitere Rezension, diesmal für die Zeitung *Crisol* in Madrid, in der er sich mit dem Prosaband *Beim Bau der chinesischen Mauer* befasst. Diese posthume Ausgaben finden ebenfalls Erwähnung in einem kleinen Eintrag über Kafka, erschienen im sechsten Band der *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1932). Bemerkenswert ist, dass keiner der Artikel den Roman *Amerika* erwähnt, der 1927 erschienen war.

Nach diesen Reaktionen auf die Veröffentlichung der Bücher in deutscher Sprache, gelangte Kafkas Werk vor allem über Frankreich nach Spanien, nachdem dort die französische Übersetzung vom *Prozess* (*Le Procès*, Paris, Gallimard, 1933) erschienen war. Die französische Annäherung an die Literatur Kafkas aus der surrealistischen Perspektive und vor allem aus einem späteren existenzialistischen Blickwinkel heraus, blieb in Spanien nicht unbemerkt. Die französischen Versionen führten dazu, dass das Werk Kafkas einem immer größer werdendes Publikum zugänglich wurde, wenn dies auch zunächst nur für die intellektuelle Elite galt. So war es Ricardo Gullón 1934 möglich, eine Rezension des Romans *Der Prozess* in der Zeitschrift *Ágora* aus Albacete zu veröffentlichen. Im selben Jahr erschien zum zehnten Todestag des Schriftstellers ein Artikel in dem von Guillermo de Torre betreuten Literaturteil „Correo literario“ in der Zeitung *Luz*. Damit wurde zum ersten Mal ein Artikel über Kafka in einer allgemeinen Tageszeitung veröffentlicht, in dem über die jüngste internationale Rezeption Kafkas berichtet wurde und zum ersten Mal ein Bild des Autors erschien.

Alles in allem wurden in etwas mehr als einem Jahrzehnt mehrere Erzählungen Kafkas übersetzt, der Autor stand im Mittelpunkt einer Handvoll Artikel und aus dem Ausland stießen sowohl die posthum von Max Brod veröffentlichten Werke als auch die französische Ausgabe des Romans *Der Prozess* auf eine gewisse Resonanz. Trotz der wegweisenden Anfänge verlangsamte sich die Veröffentlichung von Kafkas Texten in Spanien bereits vor dem Bürgerkrieg. Während seine Romane Kafkas Ruhm im Ausland in Gang gesetzt hatten, war Mitte der dreißiger Jahre nicht ein einziges Buch Kafkas auf Spanisch veröffentlicht worden, im Vergleich mit anderen Sprachgebieten ein Hinweis auf Stagnation. 1933 wurde *Der Prozess* nicht nur ins Französische, sondern auch ins Italienische übersetzt. Im gleichen Jahr erschien der Erzählband *Beim Bau der Chinesischen Mauer* im angelsächsischen Sprachraum (*The Great Wall of China*), übertragen von Willa und Edwin Nur, die bereits 1930 *Das Schloss* übersetzt hatten.

Das Prestige der Zeitschriften *Revista de Occidente* und *La Gaceta Literaria* lässt allerdings vermuten, dass der Name Kafkas zumindest der intellektuellen Elite Spaniens der zwanziger und dreißiger Jahren geläufig war. Weitere wichtige Medien für die Verbreitung von Kafkas Werk waren die von Nicolás María de Urgoiti gegründeten Zeitungen *El Sol*, *Crisol* und *Luz* sowie, außerhalb Madrids, Zeitschriften wie *La M*

Trencada und *Ágora*. Eine begrenzte Anzahl, wie auch die der Persönlichkeiten, die die Aufmerksamkeit auf Kafka richteten, alle mit Blick auf das Ausland: Ramón María Tenreiro, Máximo José Kahn, Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre und Ricardo Gullón.

Nahezu ohne biografische Informationen über Kafka erschienen die ersten kritischen Ansätze zur Literatur Kafkas in Spanien ausgehend von der anfänglichen Perplexität Tenreiros und der religiösen Lesart von Máximo José Kahn. Später wurden erste Einschätzungen zu den narrativen Aspekten in Kafkas Werk gemacht, wie zum Beispiel Humor (Gullón), der gewöhnliche Umgang mit dem Phantastischen (De Torre) oder seine Verbindungen zu Psychoanalyse, Surrealismus und Expressionismus (De Torre). Einige Zeit später, brachte auch Pío Baroja Kafka mit dem Surrealismus und der Psychoanalyse in Zusammenhang, allerdings aus einer wenig freundlichen Position heraus, in seinen *Bagatelas de otoño (Herbstbagatellen)*. Auch wenn diese erst 1949 erschienen, wurde das Fragment mit dem Titel „Kafka“ im Abschnitt „Gespräche in Paris im Jahr 39“ aufgenommen.

Diese frühen Kritiker legten ihr Augenmerk auf den rätselhaften Onirismus in Kafkas Werk, hervorgerufen durch einen besonderen und schwer zu übersetzenden Symbolismus, der einen Gegensatz zur Genauigkeit in den Beschreibungen und der idiomatischen Präzision Kafkas darstellt. Sie reflektierten auch den unvollendeten und unabgeschlossenen Zustand der Romane, die als unvermeidliche Folge ihrer unterbrochenen Entstehung (Tenreiro) oder als strukturelles Erzählmerkmal (Kahn, Gullón) gesehen wurden. Tenreiro schlug darüber hinaus noch eine Interpretation im politisch-soziologischen Sinne vor, da er die Romane Kafkas in einer oberflächlichen Lesart als „eindeutigen Spott über die langsamen und kasuistischen bürokratischen und juristischen Abläufe“ verstand.

Dieses vielversprechende Panorama, das die sich entwickelnden unterschiedlichen Ansätze zum Verständnis von Kafkas Werk in sich vereinte, wurde bald unterbrochen. Die Erfahrung des Bürgerkriegs und des Zweiten Weltkriegs sollte entgegen der Ansicht Tenreiros zeigen, dass das Leben so trüb, grausam und beschämend sein konnte, wie Kafka es sich vorgestellt hatte. So wurde eine neue

Vorstellung des Kafkaesquen geboren, die seinen Ruhm in der westlichen Welt festigen sollte und auch in Spanien an Aufwind gewann: die des existentiellen Kafka.

Ein Jahrzehnt lang, während des Bürgerkriegs und der ersten Nachkriegszeit, blieb es still um Kafka. Erst 1945 wurde die Veröffentlichung seiner Werke mit der Herausgabe der *Verwandlung (La metamorfosis)* wiederaufgenommen. Es handelt sich um den ersten und einzigen auf spanischem Boden gedruckten Titel der ersten vier Jahrzehnte der Kafka-Rezeption. Die Zeitschrift *Revista de Occidente* legte die drei Erzählungen wieder auf, die zuvor veröffentlicht worden waren, und zwar entsprechend der Kriterien der vergangenen Rezeptionsphase: der Band wurde in die Reihe „Novelas Extrañas“ („Seltsame Romane“) aufgenommen, und wies so eine Richtung vor, die eher in Übereinstimmung mit dem phantastischen und surrealistischen Ansatz der Vorkriegszeit stand, als mit der existentialistischen Interpretation, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Buches vorherrschend war. Diese Blickrichtung knüpfte an das Bild des fantastischen Kafka von Jorge Luis Borges auf der anderen Seite des Atlantiks an, ebenso wie an vereinzelte Ansätze in der spanischen Presse (Cagigal, 1943).

Ein weiterer Text Kafkas, der in dieser Zeit veröffentlicht wurde, war „Das Urteil“, erschienen 1948 in der Hochschulzeitung *Raíz*, in der Übersetzung des jungen Alfonso Sastre. Gleichzeitig entdeckte die spanische Literaturkritik Kafka wieder, diesmal von zwei hauptsächlichen Faktoren geprägt: die Ausbreitung des Existentialismus, die von Frankreich ausging, und die Veröffentlichungen von Kafkas Werk in Argentinien. Der Untersuchung der argentinischen Ausgaben und ihrem Bezug zu Spanien haben wir ein eigenes, unverzichtbares Kapitel dieser Forschung gewidmet, da die argentinischen Titel ab dieser Zeit bis zum Wiedererstarken und der Modernisierung des spanischen Verlagssektors in den sechziger Jahren, grundlegend zur Verbreitung Kafkas beigetragen haben. Diese Ausgaben sowie auch die existenzialistische Weltanschauung gelangten nach Spanien. Dies spiegelt sich in den beiden Rezensionen wider, die Ricardo Gullón den in Buenos Aires erschienenen Romanen von Kafka gewidmet hat: *Der Prozess* und *Amerika*. Mit diesen beiden Beiträgen, die Ende 1945 in der Zeitung *Alerta: Diario de Falange Tradicionalista y de las JONS* erschienen, führte Gullón die Verbreitung von Kafkas Werke fort. Die Änderung im Ton seiner Texte ist bemerkenswert, wenn auch verständlich: im Nachkriegs-Spanien gab es keine Spur mehr von den anerkennenden

Worten über Kafkas Humor und Verspieltheit, die der Autor nur ein Jahrzehnt vorher noch unterschrieben hatte. Ohne wichtige Aspekte von Kafkas narrativem Aufbau zu vernachlässigen, offenbarten seine Essays aus dem Jahr 1945 eine vorwiegend existentialistische und metaphysische Lektüre, die er auch später aufrecht erhält.

Der Existentialismus prägte auch die Anschauungen Guillermo de Torres vom Werk Kafkas. Von diesem Moment an betrachtete er ihn als den Autor, der die Vollendung des literarischen Ausdrucks der absurden Philosophie erreicht hatte. Diese Meinung vertrat er sowohl in seiner *Valoración literaria del existencialismo (Literarische Einschätzung des Existenzialismus, Buenos Aires, 1948)* als auch in der *Historia de las literaturas de vanguardia (Geschichte der avantgardistischen Literaturen, Madrid, 1965)*. Die entgegengesetzte Position vertrat Fernando Puig (1947) in einem frühen Artikel der Zeitschrift *Ínsula*, in dem er den literarischen Wert Kafkas betonte. So war sich ein Teil der Literaturkritik bereits in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre der Dichotomie von Kafka als Überbringer von Botschaften und Kafka als Literaten bewusst.

Ab 1950 – mit der Wiederaufnahme Beziehungen der spanischen Behörden mit dem Ausland – verbreitet sich der Name Kafkas im Vergleich zu den vorigen Jahrzehnten zunehmend, wenn auch nicht übermäßig stark. Diese Entwicklung zeigt sich sowohl in kritischen Fachkreisen als auch bei allgemeinen Veröffentlichungen. Tatsächlich wurden in den spanischen Tageszeitungen in diesem Zeitraum öfter gelegentliche Anspielungen auf Kafka gemacht, allerdings nach wie vor eher sporadisch und meist im Zusammenhang mit Bühnenadaptationen. Denn die Theaterbranche unternahm – nach einer einzigen früheren Aufführung – die ersten Schritte, um sich Kafka anzueignen. Andererseits war es nicht unüblich, dass spanische Schriftsteller auf die Frage nach ihren literarischen Vorbildern auf Kafka verwiesen.

Mitte des Jahrhunderts begann sich in den literarischen Nachschlagewerken die Nennung von Kafka zu häufen. Parallel zur internationalen – und spanischen – kritischen Kafka-Rezeption häuften sich dort symbolische Betrachtungen der Texte Kafka, von religiösen Interpretationen, die sich treu an die Vorgaben von Brod hielten, über die Zunahme an dem Existenzialismus geschuldeten Ansätzen bis gar sogar hin zur Beanstandung der Vermessenheit aller hermeneutischen Übersetzung. Es fehlte auch nicht an Erläuterungen zu Kafkas Literatur als Projektion seiner Persönlichkeit oder an

politisch-sozialen Lesarten. Was den Stil Kafkas betrifft, wurde er als dicht, ernsthaft, alptraumhaft und geheimnisvoll empfunden. Und mehr als einmal wurde der Kontrast zwischen deskriptivem Realismus und transzendentaler oder absurden Handlung hervorgehoben. Letztendlich legen die Einträge über Kafka in Enzyklopädien und literarischen Handbüchern einige der grundlegenden Tendenzen seiner Rezeption offen und beweisen seine fortschreitende Kanonisierung in Spanien als Figur der universellen Literaturgeschichte.

Trotz all dieser Fortschritte wurden in den fünfziger Jahren sehr wenige Texte von Kafka in Kulturzeitschriften veröffentlicht. 1952 wurden in Spanien zum ersten Mal die Prosatexte „Die Brücke“ und „Die Bäume“ („El puente“ und „Los árboles“, *Sigüenza*, Alicante) sowie die katalanische Version vom „Landarzt“ („Un metge de poble“, *Aplec*, Barcelona) herausgegeben. Im darauffolgenden Jahr erschien in der Zeitschrift *Cuadernos Hispanoamericanos* das Theaterfragment *Der Gruftwächter* (*El guardián de la tumba*), in der Übersetzung von José María de Quinto. Dieses Werk wurde in diesem Zeitraum zweimal auf die Bühne gebracht: einmal von der Laienspielgruppe Escena auf Spanisch und einmal vom Theaterensemble Jean-Marie Serreau auf Französisch, aufgeführt im Theater Candilejas in Barcelona.

Auf der anderen Seite wurde 1942 vom Hochschultheater der Universität Madrid *El ayunador* aufgeführt, die Bühnenadaptation des Italieners Enrico Fulchignoni von „Ein Hungerkünstler“. 1957 wurde das Stück vom Hochschultheater Murcia wiederaufgelegt. Eine weitere Hochschultheatergruppe, diesmal in San Sebastian, wagte 1960 eine Inszenierung der *Verwandlung*. Die Bühnenbearbeitung dieser Erzählung Kafkas durch Roberto Zerboni, die von José Méndez Herrera ins Spanische übersetzt wurde, war 1956 in der Zeitschrift *Teatro: Revista Internacional de la Escena* erschienen. Darüber hinaus fand der Name Kafkas im Theaterteil unterschiedlicher Tageszeitungen, in Fachzeitschriften und in einigen Büchern über Dramaturgie hier und da Erwähnung – ein Trend, der in den späten vierziger Jahren begann und sich in den folgenden Jahrzehnten noch ausprägen sollte. Dank der beginnenden Verbreitung von Bühnenbearbeitungen des Autors, wenn auch nur innerhalb eines kleinen Kreises, war es dem versierten Leser in Spanien schließlich möglich, den Namen Kafka mit dem

Theater zu assoziieren, eine Entwicklung, die ab den sechziger Jahren Fahrt aufnehmen sollte.

Eine ähnliche Entwicklung wie in den anderen Bereichen, machte die kritische Rezeption Kafkas im Spanien der fünfziger Jahre. Sie war immer noch selten, jedoch viel häufiger und vielfältiger als im vorangegangenen Zeitraum. Neben Kurzinformationen und Rezensionen über im Ausland erschienene Bücher (insbesondere der Biographie von Max Brod und die *Gespräche mit Kafka* von Gustav Janouch) regten die Schriften Kafkas Denker wie José Luis L. Aranguren (1951), José Luis Castillo-Puche (1955), Joan Fuster (1955), Isaac de Vega (1958) und aus theatralischer Sicht Enrique Sordo (1955a, 1955b) zum Nachdenken an.

Der mehr oder weniger implizite existenzialistische Ansatz (vertreten von Autoren wie Ángel Valbuena Prat, Ricardo Gullón, Gonzalo Sobejano, Elena Soriano, Joan Fuster und José Grañena) existierte neben den religiösen Interpretationen von Aranguren, Castillo-Puche und José María Souvirón. Trotz einer häufig symbolischen oder allegorischen Lesart, formale oder ästhetische Aspekte wurden nicht außer Acht gelassen. Literarische Analysen waren häufig von biographischen Elementen durchdrungen (wie in den Arbeiten von Wilfredo Dalmau, Jacques Mettra, Sobejano und Souvirón) und bisweilen sind auch Anspielungen auf phantastische Anteile im Werk Kafkas zu finden (wie z.B. im Fall von Mettra).

In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts ist eine Stagnation zu verzeichnen und die Beachtung Kafkas durch Kritiker auf der Iberischen Halbinsel sinkt, während zur gleichen Zeit damit begonnen wird, einflussreiche Essays aus dem Ausland zu übersetzen. So erschienen in diesem Zeitraum nacheinander *Conversaciones con Kafka (Gespräche mit Kafka, 1956)*, von Janouch; der dritte Band der *Literatura del siglo xx y cristianismo*, von Charles Moeller (*Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts und Christentum, 1957*); *La literatura y el mal (Die Literatur und das Böse, 1959)*, von Georges Bataille; *Franz Kafka (1964)*, von René Marill Albérès und Pierre de Boisdeffre, sowie *Kafka contra Kafka (Kafka gegen Kafka, 1965)*, von Michel Carrouges. Zusammen mit diesen beiden letzten Monographien wurden in den frühen sechziger Jahren mehrere Bücher übersetzt, welche die Texte Kafkas aus einer überwiegend philosophischen Perspektive betrachteten: *Panorama de la literatura del siglo XX (1961)* von André Rousseaux; *Fe y*

creación literaria (Dichtung und Glaube, 1961) von Wilhelm Grenzmann; *Prismas (Prismen, 1962)* von Theodor W. Adorno; *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl (Leid und Verwandlung: Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus, 1963)* von Walter Falk und *La literatura y lo espiritual (1963)* von André Blanchet.

Besonders zu erwähnen ist hierbei aufgrund seines Einflusses der Ansatz Adornos, der Kafkas Werk als eine Art unverschlüsselte Parabel verstanden wissen wollte. In ähnlicher Weise betrachteten Albérès und Boisdèffre das Werk Kafkas als die Allegorie eines Rätsels. Die Akzeptanz der Polysemie des kafkaschen Symbolismus durch die spanische Literaturkritik – von Stimmen wie Aranguren (1951), Mettra (1952), Ortiz (1961), Aranda (1963) und Marrero (1964) – führte in einem nächsten Schritt dazu, das Fehlen übersetzbarer Inhalte in der Literatur Kafkas aufzuzeigen und sich der mythischen Natur seiner Schriften bewusst zu werden. Diesen Schritt unternahmen Isaac de Vega (1958), Juan Guerrero Zamora (1961) und Mariano Baquero Goyanes (1963). In seiner Artikelsammlung *Proceso de la novela actual*, unterstrich Letzterer die Vielfältigkeit oder sogar das mögliche Fehlen von Sinnhaftigkeit in der Literatur Kafkas. Aus seiner philologischen Perspektive heraus, verkörpern seine scharfsinnigen Beobachtungen in gewisser Weise den Eintritt Kafkas in den spanischen Kanon der Literaturkritik.

In den sechziger Jahren setzte sich die Vielfalt der Tendenzen fort, die schon in den zehn Jahren davor beobachtet werden konnte. Die politisch-soziale Interpretation gewann an Bedeutung (González Alegre, 1960; Varela, 1964) und die vergleichende Perspektive auf Kafkas Literatur begann. Es wurden Verbindungen zu Alfred de Vigny (Serrano Plaja, 1961), zu Camus (Álvarez, 1962), zu Borges (Azancot, 1963) erörtert. Unter den spanischen Autoren wurden Bezüge zu Cervantes (Trujamán, 1963; Varela, 1964), Santa Teresa (Serrano Plaja, 1964; González Alegre, 1960) und Gabriel Miró (Fraile y Ponce, 1964) hergestellt.

Als Höhepunkt des literaturkritischen Interesses an Kafka erschienen zum ersten Mal in Spanien gleich zwei dem Autor gewidmeten Publikationen in öffentlichen Druckschriften: in der Wochenbeilage „Los domingos de *Arriba*“ (am 31. Mai 1964) und in der Zeitschrift *Índice* (Februar 1965). Es überrascht vielleicht zunächst, dass das

offizielle Zeitungsorgan des Regimes, die falangistische Zeitung *Arriba*, das erste Medium war, das Kafka zu seinem vierzigsten Todestag eine so große Aufmerksamkeit schenkte. Doch die Umstände, die im Rahmen dieser Untersuchung analysiert wurden, erklären dieses scheinbare Paradox. In der Franco-Ära war die Veröffentlichung von Kafkas Werken nicht explizit verboten, auch wenn Kirchenführer und konservative Intellektuelle nicht unbedingt Sympathien für ihn hegten. So wurde in der ersten Beilage zur *Guten und schlechten Lektüre in Hinblick auf Dogma und Moral (Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral)*, verfasst vom Jesuit Antonio Garmendia de Otaola, drauf hingewiesen, dass die Romane Kafkas ausschließlich von „vorsichtigen Lesern mit Urteilsvermögen“ (1950) gelesen werden sollten. Trotz dieser Art von Vorbehalten haben zwei Faktoren den Weg für die Aneignung Kafkas sowohl durch das religiöse als auch durch das politisch-konservativen Milieu geebnet. Der erste Faktor ist das Renommee, welches das Essay *Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts und Christentum* des Theologen Charles Moeller erlangt hatte und das Autoren wie Kafka aus einer christlichen Perspektive auf freundliche und verständnisvolle Weise begegnet. Als zweites erlaubte die allmähliche Akzeptanz Kafkas im Ostblock, nachdem er lange Zeit weitgehend abgelehnt wurde, der spanischen Presse, die fehlende Freiheit in diesen Ländern anzuprangern. Infolgedessen begann man, die von Kafka beschriebene bürokratische Entfremdung mit den Konsequenzen des Kommunismus zu identifizieren, was die Aneignung auch aus einer franquistischen Position heraus möglich machte.

Inmitten des vorherrschenden allegorischen und symbolischen Ansatzes von Kafkas Werken in der Spezialausgabe von *Arriba*, in der sich die exegetische Vielfalt der Kafka-Rezeption manifestierte, verwies Vicente Marrero auf die den Texten innewohnende Mehrdeutigkeit. Die Zeitschrift *Índice* veröffentlichte ihrerseits ein Fragment aus dem Roman *Das Schloss* und drei Artikel. Dort verwies der in Frankreich lebende spanische Schriftsteller Carlos Edmundo de Ory offen auf die Uneinigkeit der internationalen Kritik über die Einschätzung von Kafka vor allem als Vermittler eines symbolischen Inhalts oder seiner Betrachtung als rein literarischer Schöpfer. In dieser Linie sah sich Ory selbst, sowohl in diesem Beitrag als auch in einem zuvor im Sommer 1964 erschienenen Artikel, da er Kafka als einen Literaten verstand, der mit der Sprache

spielte, einen tiefen Sinn für Humor hatte und sich nicht damit beschäftigte, der Welt Botschaften mitzuteilen.

Orys Ansatz bedeutet einen qualitativen Sprung gegenüber den Tendenzen, die für gewöhnlich in der spanischen Bibliographie zu finden sind, eingeschlossen die Sonderausgabe von *Arriba* und auch die anderen beiden Arbeiten, die *Índice* in der gleichen Ausgabe veröffentlichte, die jeweils dem Artikelschreiber Romano García und dem Herausgeber der Zeitschrift, Juan Fernández Figueroa zuzuschreiben sind. Auch Guillermo de Torre, der für die Verbreitung von Kafkas Werken auf Spanisch eine ausschlaggebende Rolle in unterschiedlichen Medien spielte, verteidigte Kafkas literarischen Status, wenn auch unter eher existentialistischen Aspekten. So auch in seiner bedeutenden und lange erwarteten Literaturgeschichte der Avantgarde (*Historia de las literaturas de vanguardia*, 1965).

Die Aufsätze von Guillermo de Torre und Carlos Edmundo de Ory zeigen, wie die spanische Kafka-Kritik damit begann, über sich selbst zu reflektieren. Vorreiter dieser Entwicklung war Aranguren (1951). In der ersten Hälfte der sechziger Jahre habe sich auch Autoren wie José Luis Varela (1961) und Alfonso Álvarez Villar (1963) auf den Prozess der Rezeption Kafkas bezogen. Allerdings war Kafka als Literat auch schon vorher, zu den Hochzeiten des Existenzialismus, von Fernando Puig (1947) verteidigt worden, was von Kritikern wie Jacques Mettra (1952), Isaac de Vega (1958) oder Ramón González Alegre (1960) fortgesetzt wurde. Sowohl innerhalb als auch außerhalb Spaniens sind die besonders brillanten Ansätze hervorzuheben, die den zentralen Leitgedanken in der Erzählung Kafkas beleuchten und ihn als die unabänderliche Natur des Scheiterns (Mettra, 1952), die Suche nach dem unerreichbaren Ziel (Fuster, 1955) oder den Traum vom Hindernis (Zambrano, 1965) bezeichnen.

In den Jahren vor der Auflage des Buches *Die Verwandlung* (1966) im Verlag Alianza wurde das Terrain für das Aufblühen der kafkaschen Werke vorbereitet, das sich in diesem Zeitraum vollzog. Zu Beginn der sechziger Jahre wurde der Autor bereits als einer der bedeutendsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts gefeiert. Selbst gewisse konservative Stimmen, die der Ästhetik und Weltanschauung Kafkas keinen Beifall zollten, mussten seine Wirkung anerkennen. Der Name Kafkas war immer häufiger zu hören, ihm wurden Artikel gewidmet, es wurden Kafka-Aufsätze aus dem Ausland

übersetzt (einschließlich ganzer Monographien), er wurde in Stellungnahmen von Schriftstellern und Intellektuellen zitiert und er fand seinen Platz in verschiedenen Handbüchern der Literaturgeschichte. Die Presse begann, offen über ihn zu schreiben, und zwar nicht nur auf den Kulturseiten. In einigen Sonderausgaben von Zeitschriften war er sogar die zentrale Figur. Auf der anderen Seite besaß er schon über einen gewissen Bekanntheitsgrad in akademischen Kreisen und sein Name begann auch innerhalb der Theaterbranche zu zirkulieren. Ein Ereignis aber machte ihm in besonderem Maße einem breiteren Publikum bekannt: die Verfilmung von Kafkas *Der Prozess* unter der Regie von Orson Welles.

Das Erscheinen der Erzählungssammlung *Die Verwandlung* im Taschenbuchformat, die Jahr für Jahr neu aufgelegt werden sollte, leitete eine neue Phase in der Geschichte der Kafka-Rezeption in Spanien ein. Seine Schriften erreichten eine bis dahin beispiellose Popularität und waren schließlich der breiten Öffentlichkeit zugänglich. Ab 1971 erschienen die restlichen Schriften von Kafkas Werk und im gleichen Jahr gewann Kafka aufgrund der Inszenierungen von *Bericht für eine Akademie* durch José Luis Gómez und *Der Kafka-Prozess (Proceso a Kafka)* durch José Monleón an Bedeutung. Zu guter Letzt erschien Ende der siebziger Jahre die ersten eigenständigen Monographien über Kafka, von Hand des Dozenten der Universität Barcelona Luis Izquierdo. Die Kanonisierung Frank Kafkas in Spanien war somit abgeschlossen. Gleichzeitig verbreitete sich die produktive Rezeption vonseiten der spanischen Autorenschaft.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Wenn man die Ziele, die zu Beginn dieser Forschungsarbeit gesetzt wurden, mit dem Ergebnis kontrastiert, wird deutlich, dass eine reflektierte, kritische und kontextualisierte Rezeptionsgeschichte der Werke Kafkas in Spanien von den Anfängen bis zu seiner allgemeinen Verbreitung vorliegt. Um dies zu erreichen, wurden folgende Teilziele umgesetzt:

- Das Sammeln, Ordnen und Bewerten aller vorab vorliegenden relevanten Informationen.
- Die Kontextualisierung der Rezeption Kafkas in Spanien in ihrem internationalen Rahmen.
- Die Analyse der internen und externen Gründe, durch die eine allgemeine Kanonisierung der Literatur Kafkas möglich wurde. Durch diese Untersuchung konnte ein ästhetisches Konzept in den kafkaschen Texten herausgearbeitet werden, das die klischeehaften Charakterisierungen überwindet und der vergleichenden Analyse als Instrument dient: die *Ästhetik des Grenzgangs* oder des *unvollendeten Werdens*.
- Die Feststellung der Präsenz von Einträgen über Kafka in Enzyklopädien und Literaturgeschichten als Zeichen des Kanonisierungsprozesses.
- Die Untersuchung der bis zu diesem Zeitpunkt noch unerforschten Theaterrezeption der Werke Kafkas in Spanien innerhalb des für diese Forschung gewählten Zeitraumes.
- Die Einbeziehung der Kafka-Aufsätze aus dem Ausland, die in Spanien erschienen sind.
- Die umfassende Analyse der Verbreitung von Kafkas Werken in Lateinamerika und ihre Beziehungen zu Spanien, insbesondere in der Phase der breiten Aufmerksamkeit in den zwanziger Jahren bis zu den fünfziger Jahren, mit Argentinien als Zentrum der Ausdehnung seines Bekanntheitsgrades.

- Darauf aufbauend die Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte von Kafkas Werk durch spanische Emigranten und Exilierte in den lateinamerikanischen Ländern (Verleger, Kritiker und Schriftsteller), mit besonderem Augenmerk auf Buenos Aires als Fokus der Verbreitung.
- Erläuterungen zum Forschungsstand über die Kontroversen, die mit einigen in Spanien verbreiteten Kafka-Übersetzungen in Zusammenhang stehen.
- Die Erhebung bibliographischer Daten aus Tageszeitungen und Zeitschriften, die in vorherigen Forschungen unbeachtet blieben. Dadurch konnten bisher unbeachtete Aspekte mit einbezogen werden, so z. B. die politische Einschätzung Kafkas als Gegner des Kommunismus.
- Die Aufstellung einer detaillierten Liste mit allen ermittelten Texten Kafkas, die in Spanien von Beginn der Rezeption bis zum Erscheinen des Buches *Die Verwandlung* im Verlag Alianza 1966 veröffentlicht wurden. Die bereits bekannten Übersetzungen wurden um eine Reihe von kurzen Prosatexten ergänzt.
- Die Ergänzung der spanischen Bibliographie der Literaturkritik zu Kafka um relevante Texte u.a. von Máximo José Kahn, Ricardo Gullón, Guillermo de Torre, Pío Baroja, José María de Quinto, Isaac de Vega, Juan Guerrero Zamora, Manuel Ortiz Sánchez und Alfonso Álvarez Villar.
- Die Aktualisierung des Forschungsstandes zur produktiven Rezeption der Werke Kafkas in Spanien. Ausgehend davon wurde eine diachronische Lektüre der kreativen Aneignung Kafkas innerhalb des untersuchten Zeitraumes vorgenommen. Es konnte die Hypothese bestätigt werden, dass die unterschiedlichen kafkaesken Neuschöpfungen eine oder mehrere der theoretischen Interpretationsansätze aufweisen.
- Schließlich wurden zwei detaillierte vergleichende Analysen der Literatur Kafkas und dem Gesamtwerk zweier Autoren durchgeführt, die als paradigmatisches Beispiel für die Kafka-Rezeption im Exil und in Spanien ausgewählt wurden: Francisco Ayala bzw. Carmen Martín Gaité. Dabei wurde berücksichtigt, wie und in welchem Ausmaß jeder seine Kafka-Lektüre im eigenen literarischen Universum einbringt und sie sich für die eigenen ästhetischen Zwecke aneignet.

Mit der Umsetzung der Ziele in der vorliegenden Forschungsarbeit, wurde der Verlauf der spanischen Kafka-Rezeption in der Zeit von den Anfängen in den zwanziger Jahren bis zu seiner allgemeinen Verbreitung in den sechziger Jahren aus verlegerischer, kritischer, kultureller und literarischer Perspektive nachgezeichnet. Und dies nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativer Hinsicht, und zwar anhand der Analyse der diachronen Entwicklung der unterschiedlichen Tendenzen in der Kafka-Rezeption. Diese Untersuchung bildet die Basis für das Verständnis des historischen Prozesses, durch den Kafka bekannt wurde und sein Werk schließlich in der spanischen Kultur aufgehen konnte.

Insofern versteht sich die vorliegende Forschungsarbeit als ein Beitrag zur Erweiterung von Spaniens kultur- und literaturgeschichtlichem Horizont sowie der Kenntnisse über die internationale Rezeption und Aneignung von Kafkas Werk. Ebenso wurden theoretische Überlegungen zur Literatur Kafkas angestellt und die literarische Produktion der untersuchten Schriftsteller wurde im Vergleich zu den Schriften Kafkas näher betrachtet.

Kafka veränderte den Erwartungshorizont des allgemeinen Lesers, indem er ihm das Tor zur ästhetischen Moderne öffnete. Dennoch stieß sein Werk auf nicht geringen Widerstand, nicht nur aus ästhetisch-literarischen Gesichtspunkten, sondern auch in ideologischer Hinsicht. Und Spanien stellte innerhalb dieses Prozesses keinesfalls eine Ausnahme dar. Trotz des anfänglichen Unverständnisses seines ersten spanischen Literaturkritikers und der späteren katholischen und konservativen Kulturherrschaft des Franco-Regimes, das im Prinzip wenig mit seiner Person und Literatur gemein hatte, sickerte der Einfluss Kafkas nach und nach durch die Bruchstellen einer Kultur, die aus einer Position der Macht heraus vorgab, aus einem Guss zu sein und sich selbst zu genügen. Sukzessiv wurde Kafka Teil des kollektiven Gedächtnisses. Innerhalb der zeitlichen Grenzen der vorliegenden Untersuchung wurde Kafka neben anderen neuen Stimmen zur Axt, die das gefrorene Meer der spanischen Kultur zu durchbrechen wusste.

La recepción de la obra de
Franz Kafka en España (1925-1965)

BIBLIOGRAFÍA

TRADUCCIONES DE KAFKA EN ESPAÑA Y EN ESPAÑOL HASTA 1965

El siguiente listado, ordenado cronológicamente, reúne los datos bibliográficos de todos los textos localizados de Kafka que se publicaron en España con anterioridad a la edición de *La metamorfosis* por la editorial Alianza en 1966. Se incluyen, además, las ediciones hispanoamericanas más difundidas durante la misma época (fechadas con el año de su primera impresión), así como algunas traducciones relevantes al español recogidas en revistas y antologías fuera de España.

- «Un fratricidi», trad. Carles Ribá, *La Mà Trencada*, Barcelona, n.º 4, diciembre de 1924, pp. 10-12.
- «La metamorfosis», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 24, junio de 1925, pp. 273-306, y n.º 25, julio de 1925, pp. 33-79.
- «Un artista del hambre», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 47, mayo de 1927, pp. 204-219.
- «La sentencia», trad. Arqueles Vela, *Imán*, París, n.º 1, abril de 1931, pp. 104-115.
- «Un artista del trapecio», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 113, noviembre de 1932, pp. 209-213.
- «Fragmentos de Franz Kafka», trad. y ed. Eduardo Mallea, *Sur*, Buenos Aires, n.º 18, marzo de 1936, pp. 20-28. [Contiene: «Pequeña fábula», «Sobre parábolas», «La verdad sobre Sancho Panza», «El llamado a la puerta del castillo» y «Aforismos».]
- *La metamorfosis*, trad. y prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Losada, colección La Pajarita de Papel, 1938. [Contiene: «La metamorfosis», «La edificación de la muralla china», «Un artista del hambre», «Un artista del trapecio», «Una cruz», «El buitre», «El escudo de la ciudad», «Prometeo» y «Una confusión cotidiana». El libro se incluiría posteriormente dentro de la colección Biblioteca Contemporánea (1943), después llamada Biblioteca Clásica y Contemporánea].
- *El proceso*, trad. Vicente Mendivil, Buenos Aires, Losada, colección Las Grandes Novelas de Nuestra Época, 1939. [El nombre de la colección se modificaría ligeramente en los años siguientes de manera sucesiva a Los Grandes Novelistas de Nuestra Época y Novelistas de Nuestra Época].
- «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones» y «Ante la ley», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940.

- *América*, trad. David J. Vogelmann, Buenos Aires, Emecé, colección La Quimera, 1943. [Reediciones a partir de 1950 en la colección Grandes Novelistas].
- *Informe para una academia*, trad. María Rosa Oliver, Buenos Aires, Emecé, Cuadernos de la Quimera, 1945.
- *La metamorfosis*, Madrid, Revista de Occidente, colección Novelas Extrañas, 1945.
- «El veredicto», trad. Alfonso Sastre, *Raíz: Facultad de Filosofía y Letras*, Madrid, n.º 1, mayo de 1948, pp. 18-21.
- *El castillo*, trad. David J. Vogelmann, Buenos Aires, Emecé, colección Grandes Novelistas, 1949.
- «El médico rural», *Babel*, Santiago de Chile, n.º 53, 1950, pp. 42-47.
- *La condena*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Buenos Aires, Emecé, colección Grandes Novelistas, 1952.
- «Un metge de poble», *Aplec*, Barcelona, n.º 1, abril de 1952, pp. 3-5.
- «Dos parábolas»: «El puente» y «Los árboles», *Sigüenza*, Alicante, II época, n.º 1, noviembre de 1952, p. 8.
- *Diarios: 1910-1923*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Buenos Aires, Emecé, 1953.
- *La muralla china: cuentos, relatos y otros escritos*, trad. Alfredo Pippig y Alejandro Ruiz Guiñazú, Buenos Aires, Emecé, colección Grandes Novelistas, 1953.
- «El guardián de la tumba», trad. José María de Quinto, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 38, febrero de 1953, pp. 174-183.
- *La colonia carcelaria, seguida de Un artista del hambre, Un artista del trapecio, Un solterón*, trad. H. Y. Muscio, Buenos Aires, Ediciones La Rreja, 1954.
- *Cartas a Milena*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- *Carta a mi padre y otros escritos*, trad. Carlos Félix Haeberle, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- *Carta a su padre*, trad. y «Nota preliminar» de Eduardo Nohl, precedida por el ensayo «La lectura de Kafka» de Maurice Blanchot, Buenos Aires, Alpe, 1955.
- *La carta al padre*, trad. David J. Vogelmann, Buenos Aires, Jacobo Muchnik, 1955.
- «El silencio de las sirenas», «La verdad sobre Sancho Panza» y «Cuatro reflexiones», en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (eds.), *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Raigal, 1955.
- «Carta al padre», trad. Fernando Chaves, en Fernando Chaves, *Obscuridad y extrañeza: a propósito de Franz Kafka*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.
- *Los aeroplanos en Brescia*, Buenos Aires, Solomar, 1956.
- «Un animal soñado por Kafka» y «Odradek», en Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- *La metamorfosis*, trad. Margarita E. de la Sota, Buenos Aires, Dintel, 1958.

- *Obras completas: Novelas*, vol. I, trad. David J. Vogelmann y Alberto Luis Bixio, prólogo de Carmen Gándara, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- *Obras completas: Cuentos, relatos y otros escritos*, vol. II, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Alfredo Pippig, Alejandro Ruiz Guiñazú y Carlos Félix Haerberle, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- «Los cuervos y el cielo», en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (eds.), *Libro del cielo y del infierno*, Buenos Aires, Sur, 1960.
- «Pequeña fábula», en Carmen Martín Gaité, *Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1960, p. 8.
- «Fabulilla» y «Deseo de ser piel roja», trad. Alejandro Ruiz Guiñazú y Juan Rodolfo Wilcock, en Manuel Ortiz Sánchez, «El sentido renovador de Kafka», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 218, 1 de junio de 1961, p. 14.
- «La verdad sobre Sancho Panza», trad. Alejandro Ruiz Guiñazú, en El Trujamán del Retablo, «Kafka, último hijo de Cervantes», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 272-273, agosto de 1963, p. 63.
- «Fabulilla», en Pedro de Lorenzo, *Fray Luis de León*, Madrid, Nuevas Editoriales Unidas, 1964.
- «La verdad sobre Sancho Panza», trad. Alejandro Ruiz Guiñazú, en José Luis Varela, «Kafka y Sancho», *ABC*, Madrid, 28 de agosto de 1964, p. 3.
- «El final de *El castillo*», trad. L. A., *Índice*, Madrid, n.º 194, febrero de 1965, p. 22.

BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA SOBRE KAFKA HASTA 1965

A continuación se presenta, en orden cronológico, la bibliografía crítica específica sobre Kafka elaborada originalmente en castellano y publicada en España hasta finales de 1965. Se recoge, además, un artículo localizado en catalán. Quedan excluidos tanto los trabajos que se refieren tangencialmente a Kafka como las traducciones desde otros idiomas, que se han comentado en el cuerpo de la tesis. Subdividimos esta bibliografía en dos apartados: «Ensayos» (que incluye reseñas, artículos, entradas de manuales literarios, capítulos de libros, etc.) y «Crónicas teatrales, cinematográficas y políticas». Finalmente, ocupan una sección aparte los textos firmados por autores españoles y publicados en Hispanoamérica.

ENSAYOS

- Ramón María Tenreiro, «Franz Kafka. *Der Prozess*. Verlag Die Schmiede. Berlín, 1925. *Das Schloss*. Kurt Wolff Verlag. München, 1926», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 48, junio de 1927, pp. 385-389.
- Máximo José Kahn, «Franz Kafka: *El Castillo*. Kurt Wolff Verlag; München; 8 Mark», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 17, 1 de septiembre de 1927, p. 4.
- Máximo José Kahn, «La herencia de Kafka», *Crisol*, Madrid, 16 de octubre de 1931, p. 2.
- «Kafka (Francisco)», *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana: Apéndice*, tomo VI, Bilbao-Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1932, p. 660.
- Ricardo Gullón, «Presencia de espíritu», *Ágora*, Albacete, n.º 2, primavera de 1934, pp. 18-21.
- Guillermo de Torre, «Conmemoración del extraño Franz Kafka», *Luz*, Madrid, 27 de julio de 1934, pp. 8-9.
- Ricardo Gullón, «El proceso», *Alerta: Diario de Falange Tradicionalista y de las JONS*, Santander, 2 diciembre de 1945, p. 3.
- Ricardo Gullón, «América», *Alerta: Diario de Falange Tradicionalista y de las JONS*, Santander, 9 de diciembre de 1945, pp. 3-4.
- Fernando Puig, «Salvamento de Kafka», *Ínsula*, Madrid, n.º 18, junio de 1947, p. 3.

- Pío Baroja, «Kafka», *Bagatelas de otoño*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, pp. 209-211; también en *Obras completas*, tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 1312.
- Ricardo Gullón, «Un nuevo Kafka», *Ínsula*, n.º 62, febrero de 1951, p. 8.
- Ricardo Gullón, «Un nuevo Kafka», *Ínsula*, n.º 69, septiembre de 1951, p. 8.
- José Luis L. Aranguren, «Franz Kafka», *Arbor*, Madrid, n.º 71, noviembre de 1951, pp. 222-233.
- Wilfredo Dalmau Castañón, «El caso clínico de Kafka en *La metamorfosis*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 27, marzo de 1952, pp. 385-388.
- Jacques Mettra, «Franz Kafka», *Aplec*, Barcelona, n.º 1, abril de 1952, p. 3.
- Ricardo Gullón, «Recuerdos de Kafka», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 29, mayo de 1952, pp. 215-217.
- Gonzalo Sobejano, «La profesión en los personajes de Kafka», *Alcalá: Revista Universitaria Española*, Madrid, n.º 11, 25 de junio de 1952, pp. 10-11.
- José María de Quinto, «Kafka y el teatro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 38, febrero de 1953, pp. 173-174.
- Ricardo Gullón, «Conversaciones con Kafka», *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*, Barcelona, n.º 58, 21-27 de mayo de 1953, p. 11.
- José Luis Castillo-Puche, «Kafka, *in statu naturae lapsae*», *Ateneo*, Madrid, n.º 73-76, enero de 1955, p. 75.
- Enrique Sordo, «¿Hay un teatro de Franz Kafka?», *Revista de Actualidades, Arte y Letras*, Barcelona, n.º 143, 6-12 de enero de 1955, p. 16.
- Javier Muguerza, «Conversaciones con Kafka», *Ínsula*, Madrid, n.º 111, 15 de marzo de 1955, suplemento, p. 2.
- Enrique Sordo, «Un teatro nuevo: Kafka, Beckett, Ionesco», *Teatro: Revista Internacional de la Escena*, Madrid, n.º 16, mayo-agosto de 1955, pp. 10-12.
- Joan Fuster, «Singularidad de Kafka», *Levante-El Mercantil Valenciano*, Valencia, noviembre de 1955.
- Isaac de Vega, «Franz Kafka», *Gaceta Semanal de las Artes, La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de febrero de 1958.
- Ramón González Alegre, «Kafka y Santa Teresa de Jesús: divagaciones sobre una geografía del alma», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 189, 15 de marzo de 1960, pp. 3 y 23.
- Ramón Gómez de la Serna, «Kafka», *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 777-789.
- Juan Guerrero Zamora, «La imagen libertada», *Historia del teatro contemporáneo*, vol. II, Barcelona, Juan Flors, 1961, pp. 115-122.
- José Luis Varela, «Franz Kafka», en Florentino Pérez-Embido (dir.), *Forjadores del mundo contemporáneo*, tomo IV, Barcelona, Planeta, 1961, pp. 409-416.

- Manuel Ortiz Sánchez, «El sentido renovador de Kafka», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 218, 1 de junio de 1961, p. 14.
- Arturo Serrano Plaja, «De Vigny a Kafka: el Doctor Negro pronostica *El Proceso*», *Papeles de Son Armadans*, Mallorca, tomo XXI, n.º 63, junio de 1961, pp. 250-264.
- Carlos Luis Álvarez, «Kafka y Camus: la renuncia a los valores objetivos», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 239, 15 de abril de 1962, p. 3.
- Leopoldo Azancot, «Borges y Kafka», *Índice de Artes y Letras*, n.º 170, marzo de 1963, p. 6.
- José María Souvirón, «Personas: Franz Kafka», *ABC*, Madrid, 28 de julio de 1963, p. 21.
- El Trujamán del Retablo, «Kafka, último hijo de Cervantes», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 272-273, agosto de 1963, p. 63.
- Dámaso Santos, «Kafka, ¿era kafkiano?», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 284, 1 de febrero de 1964, p. 31.
- Jorge Uscatescu, «El mundo de Kafka», *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1964, pp. 38-40.
- Gonzalo Torrente Ballester, «Kafka, o la literatura significativa», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, pp. 17-18.
- Juan Van-Halen, «Kafka, vigía permanente», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 18.
- Alfonso Lindo, «Kafka, más allá de la realidad», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 18.
- Jesús Torre Franco, «Castillos kafkianos», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 18.
- Vicente Marrero, «Kafka y la ambigüedad de hoy», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, pp. 19-20.
- Emiliano Aguado, «Adivinación, alucinación», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 19.
- Luis Gómez Mesa, «Un cine alucinante en la obra de Kafka», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 20.
- Paulino Posada, «El profetismo de Kafka», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 20.
- Eugenia Serrano, «Kafka y las mujeres...», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 21.
- Mariano Luis Domínguez, «Kafka, o la angustia de la condenación», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 21.
- Carlos Edmundo de Ory, «Veinte años de Kafka en Francia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 175-176, julio-agosto de 1964, pp. 195-202.
- Medardo Fraile y Luis Ponce de León, «¿Son comparables Franz Kafka y Gabriel Miró?», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 298, 15 de agosto de 1964, p. 10.
- José María Rincón, «Y otra sobre Franz Kafka», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 298, 15 de agosto de 1964, p. 11.

- José Luis Varela, «Kafka y Sancho», *ABC*, Madrid, 28 de agosto de 1964, p. 3.
- Arturo Serrano Plaja, «Una noche toledana: del castillo interior al castillo fugitivo. Santa Teresa, Kafka y el Greco», *Papeles de Son Armadans*, Mallorca, tomo xxv, n.º 105, diciembre de 1964, pp. 262-302.
- Carlos Edmundo de Ory, «El “nuevo testamento” de la risa: Kafka, obras completas», *Índice*, Madrid, n.º 194, febrero de 1965, pp. 20-21.
- Romano García, «Metamorfosis de la angustia», *Índice*, Madrid, n.º 194, febrero de 1965, p. 23.
- Juan Fernández Figueroa, «El delito de Kafka», *Índice*, Madrid, n.º 194, febrero de 1965, p. 23.
- José María Rincón, «R. M. Albérès y P. de Boisdeffre: *Franz Kafka*. Fontanella. Barcelona, 1964. 145 páginas. 17 x 17. 50 ptas.», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 312, febrero de 1965, p. 13.
- Guillermo de Torre, «Kafka y el absurdo verosímil», en *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 710-714.

CRÓNICAS TEATRALES, CINEMATOGRAFICAS Y POLÍTICAS

- Jacinto Miquelarena, «Naufragio de Kafka en Londres», *ABC*, Madrid, 26 de abril de 1950, p. 22.
- «Se estrena en París una adaptación de *El castillo*, de Kafka», *Informaciones*, Madrid, 31 de julio de 1953.
- José Antonio Bayona, «*El guardián de tumbas* y *Ligazón*, en “Escena”», *ABC*, Madrid, 17 de noviembre de 1956, p. 85.
- Nicolás González Ruiz, «Primera sesión del teatro de ensayo Escena», *Ya*, Madrid, 18 de noviembre de 1956.
- Gonzalo Torrente Ballester, «Kafka y Valle Inclán, en el teatro de ensayo “Escena”», *Arriba*, Madrid, 18 de noviembre de 1956.
- Elías Gómez Picazo, «Así va la escena: Teatro de Ensayo Escena: *El guardián de tumbas*, de Kafka, y dos obras en un acto de Valle-Inclán», *Madrid*, Madrid, 19 de noviembre de 1956, p. 15.
- P., «Kafka y Valle-Inclán, por el Teatro Ensayo Escena», *Informaciones*, Madrid, 20 de noviembre de 1956.
- José Antonio Bayona, «*El guardián de tumbas* y *Ligazón*, en “Escena”», *ABC*, Madrid, 17 de noviembre de 1956, p. 85.
- José Antonio Bayona, «Comentario a un estreno de Kafka», *La Vanguardia*, Barcelona, 23 de noviembre de 1956, p. 15.

- Gondomar, «Los rusos “rehabilitan” a Franz Kafka», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 102, 29 de junio de 1957, p.3.
- José Grañena, «Kafka, en el cine», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 113, 25 de enero de 1958, p. 11.
- «De Kafka a Molotov», *ABC*, Sevilla, 11 de noviembre de 1961, p. 29.
- Domingo Paniagua, «Kafka al cine», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 243, junio de 1962, p. 2.
- José Francisco Aranda, «*El proceso*, de Kafka, visto por Orson Welles», *Ínsula*, Madrid, n.º 196, marzo de 1963, p. 16.
- Gabriel García Espina, «Estreno de la película *El proceso* en el Palacio de la Música», *ABC*, Madrid, 9 de mayo de 1963, edición de la mañana, p. 65.
- A. S., «Estreno de la película *El proceso*, en San Fernando», *ABC*, Sevilla, 5 de junio de 1963, p. 43.
- Alfonso Álvarez Villar, «Franz Kafka en el cine de Orson Welles: las verdades del *Proceso*», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 267, 8 de junio de 1963, pp. 8-9.
- Federico Oliván, «Franz Kafka de actualidad: la novela *El proceso*, convertida en ópera y en película», *ABC*, Madrid, 7 de julio de 1963, pp. 34-35.
- «Kafka visto por los rusos», *Blanco y Negro*, Madrid, 8 de febrero de 1964, p. 48.
- «*América*, una ópera de Kafka», sección «La Torre de Babel», *Blanco y Negro*, Madrid, 28 de noviembre de 1964, pp. 54-55.
- «Alemania Oriental permite la lectura de Kafka», *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de junio de 1965, p. 14.

ENSAYOS PUBLICADOS EN HISPANOAMÉRICA

- Antonio Marichalar, «Kafka», *La Nación*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1938.
- José Herrera Petere, «Ternura inhumana», *Romance*, México D. F., n.º 2, 15 de febrero de 1940, p. 18.
- María Zambrano, «Franz Kafka, mártir de la miseria humana», *Espuela de Plata: Cuaderno Trimestral de Arte y Poesía*, La Habana, agosto de 1941, pp. 3-8.
- Francisco Ayala, «Carmen R. L. De Gándara: *Kafka o el pájaro y la jaula* (“El Ateneo”, Buenos Aires, 1944)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 116, junio de 1944, pp. 84-86.
- Ramón Gómez de la Serna, «Kafka», en *Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945, pp. 231-244.
- Ramón Gómez de la Serna, «¡Pobre Kafka!», *Revista de América*, Bogotá, vol. IV, n.º 10, octubre de 1945, pp. 24-32.

- María Zambrano, «Franz Kafka, un mártir de la lucidez», *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, vol. III, n.º 1, enero-marzo de 1947, pp. 5-17.
- Arturo Serrano Plaja, «Kafka y la segunda consulta al Doctor Negro», *Sur*, Buenos Aires, n.º 173, marzo de 1949, pp. 79-87.
- Guillermo de Torre, «Rebrote europeo de Kafka y Henry James», *Pro Arte*, Santiago de Chile, n.º 94, 8 de junio de 1950, p. 1.
- Eduardo González Lanuza, «Franz Kafka: *La muralla china* (Emecé, Buenos Aires, 1952)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 224, septiembre-octubre de 1953, pp. 153-157.
- Antonio Rodríguez Huéscar, «Problemática de la novela», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, n.º 43, julio-septiembre de 1963, pp. 57-110.
- María Zambrano, *El sueño creador*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A. C. (1963), «“Vivimos un momento pleno de esperanza”. “España debe entrar en la Comunidad del Mercado Común por la puerta de honor”. M. Edmond Michelet habla para ABC», *ABC*, edición de Andalucía, Sevilla, 9 de noviembre, p. 27.
- A. F. M. (1957), «Murcia. Semana universitaria, teatro universitario», *Primer Acto*, Madrid, n.º 2, p. 61.
- A. S. (1963), «Estreno de la película *El proceso*, en San Fernando», *ABC*, edición de Andalucía, Sevilla, 5 de junio, p. 43.
- Abellán, Manuel L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- Acosta, Luis (1998), «Introducción», en Franz Kafka, *El castillo*, Madrid, Cátedra, pp. 7-118.
- (2000), «Introducción», en Franz Kafka, *El desaparecido [América]*, Madrid, Cátedra, pp. 7-126.
- Adorno, Theodor W. (1962), «Apuntes sobre Kafka», en *Prismas*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, pp. 260-292.
- Aira, César (2003), «Prólogo», en Franz Kafka, *La transformación y otros relatos*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 9-26.
- Aizenberg, Edna (1982), «Kafka, Borges and Contemporary Latin-American Fiction», *Newsletter of the Kafka Society of America*, n.º 6: 1-2, junio-diciembre, pp. 4-13.
- (1985), «Kafka, Moyano, Piglia and the Semiotics of Antiauthoritarianism», *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, n.º 2, pp. 421- 430.
- Albérès, René Marill y Pierre de Boisdeffre (1964), *Franz Kafka*, trad. Juan Bris, Barcelona, Fontanella.
- Alcalá, Manuel (1963), «La VIII Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos», *ABC*, edición de Andalucía, Sevilla, 21 de abril de 1963, p. 85.
- Aleman, Luis (1975), «La narrativa canaria de posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, n.º 303, septiembre, pp. 609-633.
- Alonso Montero, Xesús (1994), «Cincuentenario de *Correo Literario* (Buenos Aires, 1943-1945): prólogo a edición facsímil (1994) con “Apéndice para argentinos”», en *Edición facsímil do xornal Correo Literario*, La Coruña, Edicións do Castro, pp. 7-11.
- Alvar, Manuel (1955), «Literatura del siglo xx y cristianismo (I)», *Ínsula*, Madrid, n.º 116, p. 8.
- Álvarez, Carlos Luis (1962), «Kafka y Camus: la renuncia a los valores objetivos», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 239, 15 de abril, p. 3.
- (1964), «Una exhibición peligrosa, por Carlos Edmundo de Ory», *Blanco y Negro*, Madrid, 26 de septiembre, p. 96.

- Álvarez Villar, Alfonso (1963), «Franz Kafka en el cine de Orson Welles: las verdades del *Proceso*», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 267, 8 de junio, pp. 8-9.
- Álvaro, Francisco (1963), «La Semana de Cine Religioso y Valores Humanos en Valladolid», *ABC*, Madrid, edición de la mañana, 30 de abril, pp. 81-82.
- Amat, Nuria (1993), *Todos somos Kafka*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- Amo, Javier del (1982), *Mente y emotividad en la creación poética*, Madrid, Treceatorce-dieciséiete.
- Amorós, Andrés (1966), *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya.
- (1969), «Prólogo», en Francisco Ayala, *Obras narrativas completas*, México D. F., Aguilar, pp. 7-96.
- (1973), *Bibliografía de Francisco Ayala*, Madrid, Centro de Estudios Hispánicos.
- (1978), «Prólogo», en Francisco Ayala, *Los usurpadores. La cabeza del cordero*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-26.
- Anders, Günther (1951), *Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*, Múnich, C. H. Beck.
- Anderson Imbert, Enrique (1953), «Kafka en el cine», *Sur*, Buenos Aires, n.º 224, septiembre-octubre, p. 120.
- Anónimo (1937), «El universo desesperado de Franz Kafka», *Sur*, Buenos Aires, n.º 34, julio, pp. 96-97.
- (1938), «La inverosímil persecución», *Sur*, Buenos Aires, n.º 50, noviembre, pp. 91-92.
- (1946), «Edite usted, si puede», *Destino*, Barcelona, 5 de octubre, p. 13.
- (1953), «Se estrena en París una adaptación de *El castillo*, de Kafka», *Informaciones*, Madrid, 31 de julio.
- (1957), «El telón de acero se agita», *ABC*, Sevilla, 2 de noviembre, p. 12.
- (1959), «*No soy Stiller*—. Max Frisch— Biblioteca Breve Editorial Seix y Barral Barcelona», *Inquietud Artística*, Vich, octubre, p. 20.
- (1961), «De Kafka a Molotov», *ABC*, Sevilla, 11 de noviembre, p. 29.
- (1964), «Kafka visto por los rusos», *Blanco y Negro*, Madrid, 8 de febrero, p. 48.
- (1965), «Alemania Oriental permite la lectura de Kafka», *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de junio, p. 14.
- (2015), «Nota de los editores», en Rafael Sánchez Ferlosio, *El escudo de Jotán: cuentos reunidos*, Barcelona, Debolsillo, 2015.
- Anz, Thomas (1989), *Franz Kafka*, Múnich, Beck.
- Aranda, José Francisco (1963), «*El proceso*, de Kafka, visto por Orson Welles», *Ínsula*, Madrid, n.º 196, marzo, p. 16.
- Aranguren, José Luis L[ópez] (1951), «Franz Kafka», *Arbor*, Madrid, n.º 71, noviembre, pp. 222-233.

- Arendt, Hannah (1944), «Franz Kafka: A Revaluation (On the occasion of the twentieth anniversary of his death)», *Partisan Review*, vol. 11, n.º 4, pp. 412-422.
- Arrabal, Fernando (1958), «Antecrítica de *Los hombres de triciclo*», *ABC*, Madrid, 29 de enero, p. 51.
- (1965), *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, colección Primer Acto, Madrid, Taurus, 1965.
- (1983), *Pic-nic. El triciclo. El laberinto*, 5.ª ed., Ángel Berenguer (ed.), Madrid, Cátedra.
- (2000), *La piedra de la locura*, Francisco Torres Monreal (ed.), Zaragoza, Libros del Innombrable.
- (2007), *Diccionario pánico*, Raúl Herrero (ed.), Zaragoza, Libros del Innombrable.
- (2010), «Fernando Arrabal, Claire Legendre and three Nobel Prize-winners ...Prague ...“Heresy and Rebellion” ...» [entrevista realizada por Claire Legendre], en *La Règle du Jeu: Littérature, Philosophie, Politique, Arts* [en línea], 8 de junio, disponible en <<https://laregledujeu.org/arrabal/2010/06/08/580/fernando-arrabal-claire-legendre-and-three-nobel-prize-winners-prague-%E2%80%99Cheresy-and-rebellion%E2%80%9D/>> [consulta: 25/05/2018].
- Astorga, Antonio (1999), «Escritores consagrados acusan a los jóvenes autores de ser pequeñoburgueses y autobiográficos», *ABC*, Madrid, 6 de diciembre, p. 46.
- Aub, Max (1949), «Una carta», *Cuadernos Americanos*, México D. F., año VI, n.º 2, marzo-abril, pp. 53-61.
- (1979), «*El arquitecto y el emperador de Asiria* de Arrabal», en Ángel y Joan Berenguer (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, pp. 235-240.
- Ayala, Francisco (1927a), «Hora muerta», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 47, mayo, pp. 151-164.
- (1927b), «André Gide. *Journal des Faux-Monnayeurs*. (N.R.F., París)», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 48, junio, pp. 392-395.
- (1944), «Carmen R. L. de Gándara: *Kafka o el pájaro y la jaula* (“El Ateneo”, Buenos Aires, 1944)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 116, junio, pp. 84-86.
- (1959), «Sobre el realismo en literatura con referencia a Galdós», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, n.º 26, abril-junio, pp. 91-121.
- (1960), *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus.
- (1965a), *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos.
- (1965b), *Problemas de la traducción*, Madrid, Taurus.
- (1969), *Obras narrativas completas*, México D. F., Aguilar.
- (1972), *Confrontaciones*, Barcelona, Seix Barral.
- (1978), *Los usurpadores. La cabeza del cordero*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1988), *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza.

- (1990), *Contra el poder y otros ensayos*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Sociedad Estatal Quinto Centenario.
 - (1991a), *Muertes de perro. El fondo del vaso*, Madrid, Espasa-Calpe.
 - (1991b), *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza.
 - (1992), *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza.
 - (1995), *Historia de macacos*, Carolyn Richmond (ed.), Madrid, Castalia.
 - (1998a), *De mis pasos en la tierra*, Madrid, Alfaguara.
 - (1998b), *La cabeza del cordero*, Rosario Hiriart (ed.), Madrid, Cátedra.
 - (2007a), *Obras completas: Estudios literarios*, vol. 3, Carolyn Richmond (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 - (2007b), «Soy el mismo que se ríe de sí mismo» [entrevista realizada por Juan Cruz], *El País* [en línea], 16 de marzo, disponible en <http://elpais.com/diario/2007/03/16/cultura/1173999604_850215.html> [consulta: 11/10/2016].
 - (2012), *Obras completas: Narrativa*, vol. 1, Carolyn Richmond (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 - (2013), *Obras completas: De vuelta en casa: Colaboraciones en prensa, 1976-2005*, vol. 6, Carolyn Richmond (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Ayala, Francisco y Miguel Fernández-Braso (2016), *Una conversación literaria (Madrid, 1970)*, Granada, Fundación Francisco Ayala, Universidad de Granada.
- Ayala, Juan Antonio (1958), «Ramón Sender, *Los Cinco Libros de Ariadna*, Ediciones Ibérica, New York, 1957, 584 páginas», *Armas y Letras: Revista de la Universidad de Nuevo León*, Monterrey, n.º 3, julio-septiembre, pp. 96-97.
- Azancot, Leopoldo (1963), «Borges y Kafka», *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 170, p. 6.
- Azpeitua, Antonio [Javier Bueno] (1916), «ABC en Berlín: conociendo a Alemania», *ABC*, Madrid, 22 de mayo, pp. 3-4.
- Azúa, Félix de (1998), «Tres novelas que cambiaron el mundo. Franz Kafka», en *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Ana Dexeus (ed.), Barcelona, Anagrama, pp. 85-103.
- Bada, Ricardo (2005), «Carta de Alemania: Don Quijote, Golo Mann, Kafka», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 660, pp. 121-124.
- Baroja, Pío (1949), *Bagatelas de otoño*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Bajtín, Mijail M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- (2004), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Bak, Huan-Dok (1997), «Jüdisch-kabbalistische Bewußtseins-elemente als Folie für die Kafka-Rezeption in Korea», en Wolfgang Kraus y Norbert Winkler (eds.), *Das Phänomen Franz Kafka*, Praga, Vitalis, pp. 41-49.

- Balint, Benjamin (2018), *Kafka's Last Trial: The Case of a Literary Legacy*, Nueva York, W. W. Norton & Company.
- Ballester Escalas, Rafael (1961), *Literatura universal*, Barcelona, Gassó, Colección Enciclopedias de Gassó.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963), *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp.
- (1991), «Prólogo», en Francisco Ayala, *Muertes de perro. El fondo del vaso*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 11-45.
- Basanta, Ángel (2005), «Los conspiradores», *El Cultural* [en línea], 1 de diciembre, disponible en <www.elcultural.com/revista/letras/Los-conspiradores/16002> [consulta 12/08/2018].
- Bascompte, Ramiro (1963), «5 años del teatro Candilejas», *Primer Acto*, Madrid, n.º 45, pp. 30-37.
- Bataille, Georges (1971), *La literatura y el mal*, 2.ª ed., Madrid, Taurus.
- Bayona, José Antonio (1956a), «*El guardián de tumbas* y *Ligazón*, en “Escena”», *ABC*, Madrid, 17 de noviembre, p. 85.
- (1956b), «Comentario a un estreno de Kafka», *La Vanguardia*, Barcelona, 23 de noviembre, p. 15.
- Beccacece, Hugo (2007), «La identidad como motor del cambio», *La Nación: Suplemento Cultura* [en línea], 5 de agosto, disponible en <<https://www.lanacion.com.ar/931547-la-identidad-como-motor-del-cambio>> [consulta: 16/03/2018].
- Behn, Manfred (1994), «Auf dem Weg zum Leser. Kafka in der DDR», *Text + Kritik. Sonderband. Franz Kafka*, n.º VII/94, pp. 317-332.
- Beicken, Peter U. (1974), *Franz Kafka: eine kritische Einführung in die Forschung*, Fráncfort del Meno, Athenaiion.
- (1979a), «Vereinigete Staaten von Amerika», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 776-786.
- (1979b), «Typologie der Kafka-Forschung», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 787-824.
- (1985), «Kafka heute: Aspekte seiner Aktualität», en Wilhelm Emrich y Bernd Goldmann (eds.), *Franz Kafka Symposium 1983*, Mainz, Hase & Koehler, pp. 159-199.
- Beltrán Almería, Luis (2002), *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos.
- (2007), «Simbolismo, modernismo y hermetismo», en *Hermetismo: aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 93-110.
- (2008), *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, Bellcaire d'Empordà, Vitel.la.

- (2015), *Simbolismo y Modernidad*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán.
- Benet, Juan (1969), «De Canudos a Macondo», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 70, enero, pp. 49-57.
- (1997), *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro.
- Beneyto, Antonio (2017), «Antonio Fernández Molina: De campesino a escritor», en Ester Fernández Echeverría (ed.), *Hablando de A. F. Molina*, Zaragoza, Libros del Innombrable, pp. 175-180.
- Benito Olalla, Pilar (2016), «Nota sobre la traducción», en Franz Kafka, *La transformación*, Gerona, Atalanta, pp. 59-66.
- Benjamin, Walter (1971), *Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus.
- (2009), *Obras: Ensayos estéticos y literarios (cont.). Fragmentos estéticos. Conferencias y discursos. Artículos de enciclopedia. Artículos de política cultural*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada.
- Benson, Ann Thornton (1958), *The American Criticism of Kafka, 1930-1948*, tesis doctoral, University of Tennessee, 1958.
- Berenguer, Ángel (1979), «Entrevista con Arrabal (Saratoga Springs, 1976)», en Ángel y Joan Berenguer (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, pp. 31-89.
- (1983), «Introducción», *Pic-nic. El triciclo. El laberinto*, Ángel Berenguer (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 11-121.
- Berenguer, Ángel y Joan Berenguer (eds.) (1979), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos.
- Bértolo Cadenas, Constantino (1984), «Apéndice», en Mario Lacruz, *El inocente*, Madrid, Anaya, pp. 203-230.
- Bibliographisches Institut GmbH (2016), *Duden* [en línea], disponible en <http://www.duden.de/rechtschreibung/Hund> [consulta: 18/10/2016].
- Binder, Hartmut (ed.) (1979a), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner.
- (1979b), «Gustav Janouchs „Gespräche mit Kafka“», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 554-562.
- (1979c), «Frühphasen der Kritik», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 583-624.
- Bioy Casares, Adolfo (1940), «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-15.
- (2006), *Borges*, Daniel Martino (ed.), Barcelona, Destino.
- Blanchet, André (1963), «Franz Kafka o la obsesión de lo divino», *La literatura y lo espiritual II: La noche de fuego*, Madrid, Editorial Razón y Fe, pp. 93-114.
- Blanco Amor, José (1960), «*Miau como justificación de la modernidad de Galdós*», *Sur*, Buenos Aires, n.º 265, julio-agosto, pp. 60-68.

- Bloom, Harold (2009), *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, Javier Alcoriza y Antonio Lastra (trad.), Madrid, Trotta.
- (2011), *Anatomía de la influencia: la literatura como modo de vida*, Madrid, Taurus.
- Bock, Werner (1955), «Algunos aspectos de la literatura alemana actual», *Sur*, Buenos Aires, n.º 236, septiembre-octubre, pp. 62-72.
- Boegeman, Margaret Byrd (1977), *Paradox Gained: Kafka's Reception in English from 1930 to 1949 and His Influence on the Early Fiction of Borges, Beckett and Nabokov*, Dissertation-Abstracts-International, University of California, Los Ángeles.
- (1987), «From Amhoretz to Exegete: The Swerve from Kafka by Borges», en Jaime Alazaraki (ed.), *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston, Hall, pp. 173-191.
- Bolín, Guillermo (1963), «El festival de Mar del Plata: entrega de premios y balance final», *ABC*, Madrid, 4 de abril, pp. 22-23.
- Bollnow, F. (1963), «Rilke, poeta del (problema del) hombre», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, n.º 41, enero-marzo, pp. 11-35.
- Borges, Jorge Luis (1938a), «Prefacio», en Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Losada, pp. 7-11.
- (1938b), «Letras alemanas. Una exposición afligente», *Sur*, Buenos Aires, n.º 49, octubre, pp. 66-67.
- (1939), «Los avatares de la tortuga», *Sur*, Buenos Aires, n.º 63, diciembre, pp. 18-23.
- (1941), «Un film abrumador», *Sur*, Buenos Aires, n.º 83, agosto, pp. 88-89.
- (1942), «Michael Sadleir: *Fanny by Gaslight* (Constable, Londres, 1941)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 95, agosto, pp. 72-73.
- (1944), «Francisco Ayala: *El Hechizado* (Cuadernos de la Quimera, Emecé, Buenos Aires, 1944)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 122, diciembre, pp. 58-59.
- (1946), «Nuestro pobre individualismo», *Sur*, Buenos Aires, n.º 141, julio, pp. 82-84.
- (1947), «Nota sobre el Quijote», *Realidad: Revista de Ideas*, Buenos Aires, n.º 5, septiembre-octubre, pp. 234-236.
- (1965), «Prólogo», en Franz Kafka, *La metamorfosis*, 5.ª ed., Buenos Aires, Losada, pp. 9-11.
- (1982), «Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka», en Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. Nélica Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Orión, pp. 5-28.
- (1983), «Un sueño eterno», *El País: 1883-1983: Centenario del nacimiento de Franz Kafka*, 3 de julio, pp. 1-3.
- (1985), «Prólogo», en Franz Kafka, *El buitre*, Jorge Luis Borges (ed.), pp. 9-14.
- (1987a), «Autobiographical Essay», en Jaime Alazaraki, *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston, Hall, pp. 20-55.

- (1987b), *Libro de sueños*, Madrid, Siruela.
- (1989a), *Obras completas: 1923-1949*, Barcelona, Emecé.
- (1989b), *Obras completas: 1952-1972*, Barcelona, Emecé.
- (1996), *Obras completas: 1975-1988*, Barcelona, Emecé.
- (1997a), *Textos recobrados: 1919-1929*, Sara Luisa del Carril (ed.), Barcelona, Emecé.
- (1997b), *Obras completas en colaboración*, 4ª ed., Barcelona, Emecé.
- (1999), *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*, Barcelona, Emecé.
- (2000), *Borges en El Hogar: 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé.
- (2002), *Textos recobrados: 1931-1955*, Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi (eds.), Barcelona, Emecé.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1955), *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Raigal.
- (1960), *Libro del cielo y del infierno*, Buenos Aires, Sur.
- Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari (1992), *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero (1957), *Manual de zoología fantástica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- (1967), *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Kier.
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Born, Jürgen (1990), *Kafkas Bibliothek: ein beschreibendes Verzeichnis*, Fráncfort del Meno, S. Fischer.
- (1994), «Kafka und die Prager deutsche Literatur», en Kurt Krolop y Hans Dieter Zimmermann (eds.), *Kafka und Prag*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 1-9.
- Born, Jürgen, Herbert Mühlfeit y Friedmann Spicker (eds.) (1979), *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten: 1912-1924*, Fráncfort del Meno, S. Fischer.
- Born, Jürgen, Elke Koch, Herbert Mühlfeit y Mercedes Treckmann (eds.) (1983), *Franz Kafka, Kritik und Rezeption: 1924-1938*, Fráncfort del Meno, S. Fischer.
- Botros, Atef (2009), *Kafka: ein jüdischer Schriftsteller aus arabischer Sicht*, Wiesbaden, Reichert.
- Bourdieu, Pierre (1990), «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método» [en línea], trad. Desiderio Navarro, *Criterios*, n.º 25-28, pp. 1-26, disponible en <http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf> [consulta: 21/09/2016].
- (2002), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, 3.ª ed., Barcelona, Anagrama.
- Bravo, María-Elena (1985), *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Nexos.

- Breton, André (1937), «Cabezas de tormenta», *Sur*, Buenos Aires, n.º 32, mayo, pp. 7-40.
- Brod, Max (1982), *Kafka*, Madrid, Alianza.
- (1996), «Nachworte des Herausgebers», en Franz Kafka, *Das Schloss*, Fischer, Fráncfort del Meno, pp. 347-358.
- Brown, Joan Lipman (1983), «Martín Gaité's Short Stories, 1953-1974: the Writer's Workshop», en Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 37-48.
- Cabanellas, Ana María (2006), «El mundo de la edición en Argentina», en Antonio Lago Carballo y Nicanor Gómez Villegas, *Un viaje de ida y vuelta: la edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Madrid, Siruela, pp. 89-102.
- Cabrera Infante, Guillermo (1983), «K. va al cine», en *El País: 1883-1983: Centenario del nacimiento de Franz Kafka*, 3 de julio, pp. 8-9.
- Caeiro, Oscar (1976), «Prólogo», en Franz Kafka, *Un informe para una academia y Josefina, la cantora o El pueblo de los ratones*, Buenos Aires, Goncourt, pp. 7-17.
- (1979), «Hispania», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 704-721.
- (2003), *Kafka y sus consecuencias*, Córdoba, Alción.
- Cagigal, Augusto (1943), «La novela y sus problemas. (Origen poético de la novelística contemporánea. La autobiografía en marcha)», *Destino*, Barcelona, n.º 335, 18 de diciembre, p. 10.
- Călinescu, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- Calvi, Maria Vittoria (2007), «Introducción», en Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, pp. 9-84.
- Calvo, Luis (1952), «ABC en París: se han pasado de moda Sartre y el existencialismo», *ABC*, Sevilla, 5 de julio, pp. 13-14.
- (1965), «Cómo se hizo, de la noche a la mañana, la subversión pacífica de los rumanos contra Rusia», *ABC*, Madrid, 29 de enero, p. 49.
- Calvo Carilla, José Luis (2000), «La recepción de Kafka en la novela española de la posguerra», en VV.AA., *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, vol. 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 277-288.
- (2001), «Carlos Edmundo de Ory, un prosista postista», en Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.), *Carlos Edmundo de Ory: textos críticos sobre su obra*, Cádiz, Diputación de Cádiz, pp. 213-239.
- (2005a), *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*, Madrid, Mare Nostrum.
- (2005b), «Nieva narrador: Las complicidades postistas», en Jesús María Barraión (dir.), *Francisco Nieva*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 3-35.

- (2009), *La vanguardia emocional: la literatura española ante la Europa de entreguerras, 1918-1936*, Zaragoza, Eclipsados.
- (2012), «Ory en su mundo ficcional», *Ínsula*, Madrid, n.º 789, pp. 31-34.
- (2015), «Carlos Edmundo de Ory novelista: *Méphiboseth en Onou* (1973)», *Campo de Agramante: Revista de Literatura*, Jerez de la Frontera, n.º 23, otoño-invierno, pp. 105-113.
- (2016), «Kafka y la narrativa española de la posguerra», en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas. «Kafka en España»*, n.º 839, noviembre, pp. 9-14.
- (2017), «La obra literaria de Antonio Fernández Molina», en Ester Fernández Echeverría (ed.), *Hablando de A. F. Molina*, Zaragoza, Libros del Innombrable, pp. 187-207.
- Camargo, Ángeles y Bernd Kretzschmar (2011), «Introducción», en Franz Kafka, *La transformación y otros relatos*, Madrid, Cátedra, pp. 7-144.
- Camus, Albert (1966), *Le mythe de Sisyphe*, París, Gallimard.
- Canto, Estela (1950), «Consideraciones sobre Poe», *Sur*, Buenos Aires, n.º 184, febrero, pp. 58-61.
- Caputo-Mayr, Maria Luise (1978), «Vorwort als einführende Bemerkungen zu dieser Aufsatzsammlung», en Maria Luise Caputo-Mayr (ed.), *Franz Kafka: eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Philadelphia*, Berlín/Darmstadt, Agora.
- (2005), «Kafka and Romance Languages: A Preliminary Survey», *Journal of the Kafka Society of America*, Nueva York, n.º 27: 1-2, junio-diciembre de 2003, pp. 4-20.
- Caputo-Mayr, Maria Luise y Julius Michael Herz (2000), *Franz Kafka: Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur. International Bibliography of Primary and Secondary Literature*, 2 vols., Múnich, K.G. Saur.
- Carabantes de las Heras, Isabel (2008a), «Manuel Derqui, un escritor de calado», en Manuel Derqui, *Todos los cuentos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Instituto de Estudios Turolenses, Depto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, pp. VII-XCVI.
- (2008b), «La mirada de Manuel Derqui», *Heraldo de Aragón: Artes y Letras*, Zaragoza, 24 de enero, pp. 4-5.
- (2010), *Meterra, la historia de una novela, la novela de una ciudad*, Zaragoza, Diputación Provincial.
- Carbayo Abengózar, Mercedes (1998), *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Carpeaux, Otto Maria (1948), «La tragedia del realismo», *Realidad: Revista de Ideas*, Buenos Aires, n.º 11, septiembre-octubre, pp. 173-186.
- (1949), «Arte y ciencia de Ayala», *Cuadernos Americanos*, México D. F., vol. XLVI, n.º 4, julio-agosto, pp. 285-287.
- Carrillo Romero, María Coronada (2010), *La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

- Carrouges, Michel (1965), *Kafka contra Kafka*, trad. M. T. Vernet, Barcelona, Eler.
- Casona, Alejandro (1964), «Alejandro Casona frente a su teatro», *Primer Acto*, Madrid, n.º 49, pp. 16-19.
- Casorrán Marín, María José (2006), *Estudio crítico de El cuarto de atrás*, Zaragoza, Mira.
- Castillo, Rubén (1961), «Uruguay: impresiones de un director uruguayo sobre *El tintero* de Carlos Muñiz», *Primer Acto*, Madrid, n.º 26, p. 49.
- Castillo-Puche, José Luis (2002), *Trilogía de Hécula*, Murcia, Editora Regional.
- (1955), «Kafka, *in statu naturae lapsae*», *Ateneo*, Madrid, n.º 73-76, enero, p. 75.
- Castro, Cristóbal de (1942), «Español. Teatro Universitario. Función extraordinaria del SEU», *Madrid*, Madrid, 7 de mayo.
- Čermák, Josef (2008), *Franz Kafka: ficciones y mistificaciones*, Buenos Aires, Emecé.
- Chonez, Claudine (1957), «Barrault sigue siendo un cómico errante», *Blanco y Negro*, Madrid, 2 de noviembre, p. 84.
- Cibreiro, Estrella (1995), «Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en *El cuarto de atrás*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Lincoln, n.º 20 (1-2), pp. 29-46.
- Ciplijauskaitė, Biruté (2000), *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1988), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Conte, Rafael (1971), «Georges Bataille: Una ceremonia expiatoria», en Georges Bataille, *La literatura y el mal*, 2.ª ed., Madrid, Taurus, pp. 9-16.
- Cosío Villegas, Daniel (1949), «España contra América en la industria editorial», *Cuadernos Americanos*, México D. F., vol. 43, n.º 1, enero-febrero, pp. 59-71.
- Costa, René de (1999), *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra.
- Crespo, César (1942), «Función extraordinaria por el Teatro Español Universitario», *Arriba*, Madrid, 7 de mayo.
- Cuenca, Luis Alberto de (2010), «Prólogo», en Carmen Martín Gaité, *El balneario*, Madrid, Siruela, pp. 9-13.
- Daemmrich, Horst S. e Ingrid Daemmrich (1987), *Themes & Motifs in Western Literature*, Tubinga, Francke.
- Dalmau Castañón, Wilfredo (1952), «El caso clínico de Kafka en *La metamorfosis*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 27, marzo, pp. 385-388.
- David, Claude (1980), «Vorwort», en Claude David (ed.), *Franz Kafka: Themen und Probleme*, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 5-7.
- David, Yasha y Jean-Pierre Morel (1984), *Le siècle de Kafka*, París, Centre Georges Pompidou.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1983), *Kafka: Por una literatura menor*, México D. F., Era.

- Delibes, Miguel (1963), «La novela española contemporánea», *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 173, junio, pp. 9-10.
- (2004), *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino.
- (2008), *Obras completas. El novelista, III: 1966-1978*, Ramón García Domínguez (dir.), vol. III, Barcelona, Destino/Círculo de Lectores.
- Derqui Martos, Manuel (1974), *Meterra*, Barcelona, Planeta.
- (2008), *Todos los cuentos*, Isabel Carabantes (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Instituto de Estudios Turoleses, Depto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- Diamante, Julio (1961), «Mi dirección de *El Tintero*», *Primer Acto*, Madrid, n.º 20, febrero, pp. 8-15.
- Díaz Navarro, Epicteto (2013), «Kafka en España: unas notas sobre Carmen Martín Gaité y Enrique Vila-Matas», en Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano y Juan Felipe Villar Dégano (eds.), *Literatura, pasión sagrada: homenaje al profesor Antonio García Berrio*, Madrid, Departamento de Lengua Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Complutense de Madrid, pp. 279-294.
- Dieste, Rafael (1985), *Historia e invenciones de Félix Muriel*, Estelle Irizarry (ed.), Madrid, Cátedra.
- Dietz, Ludwig (1979), «Der Text», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 3-15.
- (1990), *Franz Kafka*, 2.ª ed., Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Doménech, Ricardo (1959), «Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo», *Primer Acto*, Madrid, n.º 11, pp. 3-8.
- (1961), «*Final de horizonte* de Fernando Martín Hiniesta: Premio Tirso de Molina», *Primer Acto*, Madrid, n.º 20, pp. 48-49.
- (1963a), «*Espionaje*, de Ricardo Fernández de la Reguera», *Triunfo*, Madrid, n.º 64, 24 de agosto, p. 63.
- (1963b), «Para una visión dialéctica del teatro contemporáneo», *Primer Acto*, Madrid, n.º 48, diciembre, pp. 15-20.
- (1964), «Luis Martín Santos», *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, n.º 208, marzo, p. 4.
- Domingo, José (1969), «Carmen Martín Gaité * Ignacio Aldecoa * Lauro Olmo», *Ínsula: Revista Bibliográfica de ciencias y Letras*, Madrid, n.º 267, febrero, p. 5.
- (1972), «Por el camino de Kafka», *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, n.º 305, abril, p. 7.
- (1973a), *La novela española del siglo xx: de la generación del 98 a la guerra civil*, vol. 1, Barcelona, Labor.
- (1973b), *La novela española del siglo xx: de la postguerra a nuestros días*, vol. 2, Barcelona, Labor.

- Domínguez Lasierra, Juan (2007), «La filosofía de don Tancredo», *Turia*, Teruel, n.º 83, junio-octubre, pp. 261-263.
- Donald, «Mostra del Cine en Venecia: Una desgraciada película argentina», *ABC*, Madrid, 31 de agosto de 1962, p. 39.
- Dürrenmatt, Friedrich (1963), «Dürrenmatt habla de sí mismo», *Primer Acto*, Madrid, n.º 47, pp. 16-17.
- E. A. (1963), «Tenerife», *Primer Acto*, Madrid, n.º 42, pp. 64-66.
- Echevarría, Ignacio (2017), «Kafka en España (1)», *El Cultural* [en línea], Madrid, 3 de marzo, disponible en <<http://www.elcultural.com/revista/opinion/Kafka-en-Espana-1/39310>> [consulta: 5/6/2018].
- Eco, Umberto (2000), *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen.
- Egido, Aurora (1994), «Mefistófeles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité», *Salina*, Tarragona, n.º 8, diciembre, pp. 59-66.
- Enciclopedia universal Herder* (1954), Barcelona, Herder.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana: Apéndice* (1932), vol. VI, Bilbao/Madrid/Barcelona, Espasa-Calpe.
- Espinoza, Enrique: *vid.* Glusberg, Samuel.
- Espósito, Fabio (2010), «Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938)», en Carlos Altamirano (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina: II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo xx*, Buenos Aires/Madrid, Katz, pp. 515-536.
- Esslin, Martin (1997), «Kafka und das Theater», en Wolfgang Kraus y Norbert Winkler (eds.), *Das Phänomen Franz Kafka*, Prag, Vitalis, pp. 85-93.
- (2014), *The Theatre of the Absurd*, Londres, Bloomsbury.
- Estades, Héctor (1958), «La conciencia culpable. A propósito de *The Wrong Man*», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, n.º 21, enero-marzo, pp. 117-130.
- Etkind, Efim (1980), «Kafka in sowjetischer Sicht», en Claude David (ed.), *Franz Kafka: Themen und Probleme*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 229-237.
- Falk, Walter (1963), *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*, trad. Mario Bueno Heimerle, Madrid, Guadarrama.
- Fernández Almagro, Melchor (1960), «A la luz cambian las cosas por Medardo Fraile», *ABC*, Madrid, 10 de septiembre, p. 13.
- Fernández Figueroa, Juan (1953a), «Cáscaras de nuez», *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 67, 30 de septiembre, p. 7.
- (1953b), «Faulkner, ¿claro o confuso?», *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 67, 30 de septiembre, p. 7.

- Fernández Huéscar, Eva María (1990), *Consideraciones en torno a la recepción de Franz Kafka en España*, tesis doctoral inédita, Eustaquio Barjau Riu (dir.), Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Alemana.
- Fernández Insuela, Antonio (2005), «*La Tragicomedia del serenísimo Príncipe Don Carlos: una desmitificación ejemplar de la historia*», en Carlos Muñiz, Teatro escogido, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 425-432.
- Fernández Prieto, Celia (2004), «La voz insomne de los días: *Diario* de Carlos Edmundo de Ory», *Campo de Agramante: Revista de Literatura*, Jerez de la Frontera, n.º 4, otoño, pp. 119-128.
- Ferrer, Jesús (2016), «Cirlot, sin censuras», *La Razón* [en línea], disponible en <<https://www.larazon.es/cultura/libros/cirlot-sin-censuras-MA12301973>> [consulta: 07/08/2018].
- Fingerhut, Karlheinz (1985), «Produktive Kafka-Rezeption in der DDR», en Wilhelm Emrich y Bernd Goldmann (eds.), *Franz Kafka Symposium 1983*, Mainz, Hase & Koehler, pp. 277-328.
- Fló, Juan (2013), «Jorge Luis Borges traductor de *Die Verwandlung* (Fechas, textos, conjeturas)», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, pp. 215-240.
- Flores, Ángel (1955), «Magical Realism in Latin American Fiction», *Hispania*, vol. 38, n.º 2, pp. 187-192.
- Flores, Ángel y Homer Swander (1958), *Franz Kafka Today*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Foix, Juan Carlos (1961), «Lo corporal en Kafka», *Sur*, Buenos Aires, n.º 269, marzo-abril, pp. 19-28.
- Fokkema, Douwe W. (1998), «La literatura comparada y el nuevo paradigma», en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 100-113.
- Fraile, Medardo (2004), *Escritura y verdad: cuentos completos*, Ángel Zapata (ed.), Madrid, Páginas de Espuma.
- Fraile, Medardo, y Luis Ponce de León (1964), «¿Son comparables Franz Kafka y Gabriel Miró?», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 298, 15 de agosto, p. 10.
- Frank, Waldo (1931), «El mundo atlántico», *Sur*, Buenos Aires, n.º 4, primavera, pp. 7-82.
- Frenzel, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- Fullat, Octavio (1963), *La moral atea de Albert Camus*, presentación de Charles Moeller, Barcelona, Pubul.
- Fuster, Joan (1995), *Llegint i escrivint: articles periodístics en Levante-EMV (1952-1957)*, Antoni Furió (ed.), Valencia, Prensa Ibérica.

- Galán, Diego (2015), «La militancia permanente», *El País* [en línea], 10 de agosto, disponible en <https://elpais.com/cultura/2015/08/09/actualidad/1439147937_148320.html>, [consulta: 20/10/2017].
- Gállego, Vicente (1964), «La rebelión de los satélites», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de marzo, pp. 7-12.
- Gándara, Carmen [Rodríguez Larreta de] (1943), *Kafka o El pájaro y la jaula*, Buenos Aires, El Ateneo.
- (1960), «Prólogo», en Franz Kafka, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 11-25.
- Gándara, Consuelo de la, y Ángel Álvarez de Miranda (1951), *Historia de la literatura universal en cuadros esquemáticos*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, S. A.
- Garavito, Julián (1971), «Kafka et quelques écrivains de langue espagnole», *L'Europe*, n.º 511-512, pp. 179-184.
- Garbisu Buesa, Margarita (2009), «Letras españolas, letras extranjeras (VIII). La primera recepción de Kafka en España», *Rinconete* [en línea], 19 de noviembre, disponible en <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_09/19112009_01.htm> [consulta: 9/10/2017].
- García, Carlos (2006), «Borges y Kafka», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 301, junio, pp. 33-43.
- García, Romano (1965), «Metamorfosis de la angustia», *Índice*, Madrid, n.º 194, febrero, p. 23.
- García Espina, Gabriel (1963), «Estreno de la película *El proceso* en el Palacio de la Música», *ABC*, Madrid, 9 de mayo, edición de la mañana, p. 65.
- García Gil, José Manuel (2017), «Introducción», en Carlos Edmundo de Ory, *Cuentos sin hadas*, José Manuel García Gil (ed.), Madrid, Cátedra.
- (2018), *Prender con keroseno el pasado: una biografía de Carlos Edmundo de Ory*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- García Jiménez, Salvador (1987), *Franz Kafka y la literatura española*, Murcia, Myrtia.
- García Montero, Luis (2006), «Francisco Ayala», en *Francisco Ayala: el escritor en su siglo*, [Madrid], Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 33-260.
- García Pascual, Raquel (2006), «La mirada del bufón de corte: *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 24, pp. 95-116.
- García Pavón, Francisco (1962), *Teatro social en España*, Madrid, Taurus.
- García Ros, Beatriz (2017), «Samsa transformado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 799, enero, pp. 120-122.

- García Yebra, Vicente (1957), «Prólogo a la traducción española», en Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo. III. La esperanza humana. Malraux – Kafka – Vercors – Sholajov – Maulnier – Bombard – Françoise Sagan – Ladislao Reymont*, Madrid, Gredos, pp. 7-10.
- G[arciasol], R[amón] de (1955), «Martín Gaité, Carmen.—*El balneario*.—Premio “Café Gijón 1954”.—Madrid, 1955», *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, n.º 116, 15 de agosto, pp. 6-7.
- Gargatagli, Marietta (2014), «¿Y si *La metamorfosis* de Borges fuera de Borges?», *El Trujamán: Revista Diaria de Traducción* [en línea], disponible en <cv.cervantes.es/trujaman>, 10 de enero, 24 de enero, 10 de febrero, 24 de febrero y 17 de marzo [consulta: 23/08/2017].
- Garmendia de Otaola, Antonio (1950), *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise (1983), «Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York», en Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 25-33.
- Gide, André (1954), *Journal 1939-1949. Souvenirs*, París, Gallimard.
- Giménez Caballero, Ernesto (1928), «La etapa alemana», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 42, 15 de septiembre, p. 7.
- (1975), *Yo, inspector de alcantarillas*, Madrid, Turner.
- (1980), «Prólogo», *La Gaceta Literaria Ibérica-Americana-Internacional: Letras-Arte-Ciencia*, vol. I, Vaduz/Madrid, Topos/Turner.
- [Glusberg, Samuel] Enrique Espinoza (1950), «Kafka en castellano», *Babel: Revista de Arte y Crítica*, Santiago de Chile, n.º 53, primer trimestre de 1950, pp. 7-10.
- [195-], *El ángel y el león*, Santiago de Chile, Babel.
- Goldstein, Philip y James L. Machor (eds.) (2008), *New Directions in American Reception Study*, Nueva York, Oxford University Press.
- Goldstücker, Eduard (1980), «Kafkas Eckermann? Zu Gustav Janouchs „Gespräche mit Kafka“», en Claude David (ed.), *Franz Kafka: Themen und Probleme*, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 238-255.
- (1984), «Zur Ost-West-Auseinandersetzung über Franz Kafka», en Miklós Almási et al., *Franz Kafka: Nachwirkungen eines Dichters*, Múnich, Pfeiffer, pp. 47-61.
- Gombrowicz, Witold (1947), *Ferdydurke*, Buenos Aires, Argos.
- Gómez, Carlos Alberto (1954), «El hombre Kafka», *Sur*, Buenos Aires, n.º 227, marzo-abril, pp. 23-30.
- Gómez de la Serna, Ramón (1945), «Kafka», en *Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 231-244.
- (1957), *El incongruente*, Madrid, Taurus.

- Gómez Mesa, Luis (1964), «Un cine alucinante en la obra de Kafka», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo de 1964, p. 20.
- Gómez Picazo, Elías (1956), «Así va la escena: Teatro de Ensayo Escena: *El guardián de tumbas*, de Kafka, y dos obras en un acto de Valle-Inclán», *Madrid*, Madrid, 19 de noviembre, p. 15.
- Gondomar (1957), «Los rusos “rehabilitan” a Franz Kafka», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 102, 29 de junio, p.3.
- González, Olga, y Patricia Taravilla (1992), «Franz Kafka: Eco de su I Centenario en España», *Humboldtiana: Recepción de literatura y cultura alemanas en España. Anuario 1983-1985*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 143-144.
- González Alegre, Ramón (1960), «Kafka y Santa Teresa de Jesús: divagaciones sobre una geografía del alma», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 189, 15 de marzo, pp. 3 y 2
- González Fuentes, Juan A. (2005), «El inicio de la aventura editorial del Robinson Manuel Arce: la revista *La Isla de los Ratones* (1948-1955)», en Manuel J. Ramos Ortega (ed.), *Revistas literarias españolas del siglo xx (1919-1975). Volumen II (1939-1959)*, Madrid, Ollero & Ramos, pp. 137-155.
- González Lanuza, Eduardo (1953), «Franz Kafka: *La muralla china* (Emecé, Buenos Aires, 1952)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 224, septiembre-octubre, pp. 153-157.
- González-Ruano, César (1958), «Pasternak: el Nobel, Rusia y el mundo», *Blanco y Negro*, Madrid, 8 de noviembre, pp. 30-33.
- González Ruiz, Nicolás (1956), «Primera sesión del teatro de ensayo Escena», *Ya*, Madrid, 18 de noviembre.
- Gopegui, Belén (2001), «Prólogo: el redondel de luz», en Carmen Martín Gaité, *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, pp. 7-22.
- Goth, Maja (1956), *Franz Kafka et les lettres françaises (1928-1955)*, París, Librairie José Corti.
- Goytisolo, Juan (2005), *Obras completas: Novelas y ensayo (1954-1959)*, vol. 1, ed. del autor al cuidado de Antoni Munné, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas (2011), *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad: 1939- 2010*, vol. 7, Barcelona, Crítica.
- Grañena, José (1958), «Kafka, en el cine», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 113, 25 de enero, p. 11.
- Gray Díaz, Nancy (1984), *Metamorphosis from Human to Animal Form in Five Modern Latin American Narratives*, Nuevo Brunswick, Rutgers University/University Microfilms International.
- Grazzini, Serena (2001), «Das „Blumfeld“-Fragment: Vom Unglück verwirklichter Hoffnung: Noch einmal zur Frage der Komik bei Franz Kafka», *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, n.º 120: 2, pp.
- Grenzmann, Wilhelm (1961), «Franz Kafka: en la frontera del no-ser y ser», en *Fe y creación literaria: problemas y figuras de la actual literatura alemana*, Madrid, Rialp, pp. 125-142.

- Grimm, Gunter (1993), «Campos especiales de la historia de la recepción», en Dietrich Rall (ed.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 291-312.
- Guerrero Zamora, Juan (1955), *La imagen activa y el expresionismo dramático*, Madrid, Ateneo.
- (1961), *Historia del teatro contemporáneo*, vol. II, Barcelona, Juan Flors.
- Guillén, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- Gullón, Germán (1977), «Degradación y dictadura en “Muertes de perro”, de Francisco Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 329-330, noviembre-diciembre, pp. 1-8.
- Gullón, Ricardo (1934), «Presencia de espíritu», *Ágora*, Albacete, primavera, n.º 2, pp. 18-21.
- (1945a), «El proceso», *Alerta: Diario de Falange Tradicionalista y de las JONS*, Santander, 2 diciembre de 1945, p. 3.
- (1945b), «América», *Alerta: Diario de Falange Tradicionalista y de las JONS*, Santander, 9 de diciembre, pp. 3-4.
- (1947), «El misterioso William Faulkner», *Cuadernos de Literatura: Revista General de las Letras*, Madrid, tomo II, n.º 5, septiembre-octubre, pp. 249-270.
- (1948), «Guillermo de Torre: Valoración literaria del existencialismo. Edit. Ollantay, Buenos Aires, 1948», *Ínsula*, Madrid, n.º 36, 15 de diciembre, pp. 4-5.
- (1949), «Francisco Ayala: “Los usurpadores.” Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1949. 244 págs. 6 pesos», *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, n.º 48, año IV, pp. 4 y 5.
- (1950), «Francisco Ayala: *La cabeza del cordero*. Editorial Losada, Buenos Aires. 208 páginas. 9 pesos», *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, n.º 51, año V, p. 4.
- (1951a), «Un nuevo Kafka», *Ínsula*, Madrid, febrero de 1951, n.º 62, p. 8.
- (1951b), «Un nuevo Kafka», *Ínsula*, Madrid, septiembre de 1951, n.º 69, p. 8.
- (1952), «Recuerdos de Kafka», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 29, mayo, pp. 215-217.
- (1953), «Conversaciones con Kafka», *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*, Barcelona, n.º 58, 21-27 de mayo, p. 11.
- (1961), *Balance del surrealismo*, Santander, La Isla de los Ratones.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2005), «Un solo de saxofón y Miserere para medio fraile», en Carlos Muñiz, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 577-584.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1959), *En torno a la literatura alemana contemporánea*, Madrid, Taurus.
- Irizarry, Estelle (1971), *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos.

- (1992), *Estudios sobre Rafael Dieste*, Barcelona, Anthropos / La Coruña, Ayuntamiento.
- Halfmann, Roman (2008), «Das Kafka-Problem — Wenn Autoren Kafka lesen», Nadine A. Chmura (ed.), *Kafka: Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft*, vol. 2, Bonn, Bernstein, pp. 63-81.
- Hamburger, Michael (1966), «Kafka in England», en *Zwischen den Sprachen. Essays und Gedichte*, Fráncfort del Meno, Fischer, pp. 121-136.
- Hart, Patricia (1987), *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*, Rutherford/Madison/Teaneck/London/Toronto, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses.
- Hauser, Arnold (1957), *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., Madrid, Guadarrama.
- Henel, Ingeborg C. (1973), «Die Deutbarkeit von Kafkas Werken», en Heinz Politzer (ed.), *Franz Kafka*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 159-161.
- [Henschke, Alfred] Klabund (1937), *Historia de la literatura*, trad. y notas de Ernesto Martínez Ferrando, Juan Viñoly y José María Quiroga, Barcelona, Labor.
- Henschke, Alfred [s. a.], *Historia de la literatura: maravillosa síntesis de la literatura universal*, trad. y notas de Ernesto Martínez Ferrando, Juan Viñoly y José María Quiroga, 2.ª ed., Barcelona, Labor.
- Hermisdorf, Klaus (1978), *Kafka. Weltbild und Roman*, Berlín, Rütten & Loening.
- Hernández, Isabel (2015), «Tocar a un clásico», en «Traducir a Kafka: *La metamorfosis o La transformación?*», Babelia, El País [en línea], disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/22/babelia/1429701387_466414.html>, 15 de abril [consulta: 26/08/2017].
- Hernández Aguirre, Mario (1957), «El misterio de las puertas en la literatura de Franz Kafka», *Atenea: Revista Trimestral de Ciencias, Letras y Artes*, Universidad de Concepción, Chile, n.º 375, tomo CCXXVII, abril-mayo-junio, pp. 83-86.
- Herrera Petere, José (1940), «Ternura inhumana», *Romance*, México D. F., n.º 2, 15 de febrero, p. 18.
- Herrero Senés, Juan y Domingo Ródenas de Moya (2017), «Antonio Marichalar, un mediador en la encrucijada de la modernidad», en Antonio Marichalar, *Entre tiempos y espacios: crónicas literarias en The Criterion (1923-1938) y La Nación (1936-1943)*, Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas de Moya (eds.), Sevilla, Renacimiento, pp. 7-44.
- Hiriart, Rosario H. (1972), *Las alusiones literarias en la obra de Francisco Ayala*, Nueva York, Eliseo Torres.
- (1982), *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1998), «Introducción», en Francisco Ayala, *La cabeza del cordero*, Madrid, Cátedra, pp. 9-53.

- Hösle, Johannes (1979), «Italien», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 722-732.
- Hoz, Adriana de la (2014), «Estética del devenir adverso en la narrativa de Franz Kafka», *Ciencias Sociales y Educación*, vol. 3, n.º 5, enero-junio, pp. 169-181.
- Hughes, Kenneth (1977), «The Marxist Debate, 1963», en Ángel Flores (ed.), *The Kafka Debate: New Perspectives For Our Time*, Nueva York, Gordian Press, pp. 51-59.
- I. N. (1960), «Logroño», *Primer Acto*, n.º 13, p. 62.
- International Astronomical Union (2016), *Minor Planet Center* [en línea], disponible en <http://www.minorplanetcenter.net/db_search/show_object?object_id=3412> [consulta: 11/01/2017].
- «Isidro» (1962), «Madrid al día», *ABC*, Madrid, 11 de octubre, edición de la mañana, p. 73.
- Izquierdo, Luis (1983), «¿Kafka es padre o hijo de Borges?», *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 21 de abril, p. 41.
- J. G. S. (1961), «Escuela de Arte Dramático Adrià Gual (FAD)», *Primer Acto*, Madrid, n.º 21, pp. 55-56.
- J. S. (1936), «Cano, Antonio: *El hombre que no tuvo ángel de la guarda*. Colección Centauro. Madrid, 1936. 3,5 pesetas», *El Sol*, Madrid, 15 de abril, p. 2.
- Jakob, Dieter (1970), «Das Kafka-Bild in England. Zur Aufnahme des Werkes in der journalistischen Kritik 1928-1966», *Oxford German Studies*, n.º 5, pp. 90-143.
- (1979), «England», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 667-678.
- Janouch, Gustav (1969), *Conversaciones con Kafka*, Barcelona, Fontanella.
- (1998), *Conversaciones con Kafka*, Barcelona, Destino.
- Järv, Harry (1961), *Die Kafka-Literatur: Eine Bibliography*, Malmö, Bo Cavefors.
- (1979), «Ostblock», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 762-776.
- Jung, Carl Gustav (1993), *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós.
- Jurado Morales, José (2001), *Del testimonio al intimismo: los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Juristo, Juan Ángel (2007), «Una exhibición peligrosa, Carlos Edmundo de Ory», *ABC Cultural*, Madrid, 29 de diciembre, p. 28.
- Kafka, Franz (1924), «Un fratricidi», trad. Carles Riba, *La Mà Trencada*, Barcelona, n.º 4, diciembre, pp. 10-12.
- (1927), «Un artista del hambre», *Revista de Occidente*, n.º 47, mayo, pp. 204-219.
- (1952), *La condena*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Buenos Aires, Emecé, colección Grandes Novelistas.
- (1953), *Diarios: 1910-1923*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Buenos Aires, Emecé.

- (1957), *El proceso*, trad. Vicente Mendivil, 5.ª ed., Buenos Aires, Emecé.
 - (1962), *El castillo*, trad. D. J. Vogelmann, 1.ª ed., 7.ª impresión, Buenos Aires, Emecé.
 - (1965), *La metamorfosis*, trad. Jorge Luis Borges, 5.ª ed., Buenos Aires, Losada.
 - (1968a), *El buitre*, trad. Jorge Luis Borges, ilustr. Luis Seoane, Buenos Aires, Esquema xx, 1968.
 - (1968b), *Una confusión cotidiana*, trad. Jorge Luis Borges, ilustr. Luis Seoane, Buenos Aires, Esquema xx, 1968.
 - (1975), *Briefe 1902-1924*, Frankfurt am Main, Fischer, 1975.
 - (1985), *El buitre*, La Biblioteca de Babel, Madrid, Siruela.
 - (1998), *Cartas a Milena*, Madrid, Alianza.
 - (1999), *Obras completas: Novelas: El desaparecido. El proceso. El castillo*, vol. 1, Jordi Llovet (dir.), Miguel Sáenz (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 - (2000), *Obras completas: Diarios. Carta al padre*, vol. 2, Jordi Llovet (dir.), Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 - (2003), *Obras completas: Narraciones y otros escritos*, vol. 3, Jordi Llovet (dir.), Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Kahn, Máximo José (1927a), «Franz Kafka: *El Castillo*. Kurt Wolff Verlag; München; 8 Mark», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de septiembre, n.º 17, p. 4.
- (1927b), «Postales alemanas. Jakob Schaffner», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de septiembre, n.º 17, p. 5.
 - (1928), «El libro alemán contemporáneo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 33, 1 de mayo, p. 2.
 - (1930), «Actualidad literaria en el extranjero», *El Sol*, Madrid, 9 de noviembre, p. 2.
 - (1931a), «Literatura extranjera», *Crisol*, Madrid, 11 de junio, p. 4.
 - (1931b), «La herencia de Kafka», *Crisol*, Madrid, 16 de octubre, p. 2.
 - (1933), «Una comedia», *Luz*, Madrid, 18 de agosto, p. 11.
- Klabund (1937): *vid.* Henschke.
- Kowal, Michael (1966), «Kafka and the Emigrés: A Chapter in the History of Kafka Criticism», *The Germanic Review*, n.º XLI, noviembre, pp. 291-301.
- Kristal, Efraín (2002), *Invisible Work: Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt UP.
- Kristeva, Julia (1978), *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos.
- Krusche, Dietrich (1979), «Deutschland. Einfluss auf die Literatur», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 646-666.

- Kundera, Milan (1987), *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
- Kurz, Gerhard (1980), *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, Metzler.
- La Rubia de Prado, Leopoldo (2002), *Kafka: el maestro absoluto*, Granada, Universidad de Granada.
- Lacruz, Mario (1953), *El inocente*, Barcelona, Luis de Caralt.
- Ladra, David (1964), «Reflexión, aquí y ahora, sobre el teatro español comprometido», *Primer Acto*, Madrid, n.º 51, pp. 18-24.
- Lago Carballo, Antonio, y Nicanor Gómez Villegas (2006), «Prólogo: Una pedagogía secreta de la libertad», en *Un viaje de ida y vuelta: la edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Madrid, Siruela, pp. 11-14.
- Lancelotti, Mario A. (1950a), *El universo de Kafka*, Buenos Aires, Argos.
- (1950b), «Franz Kafka: *El Castillo* (Emecé, Buenos Aires, 1949)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 187, mayo, pp. 92-96.
- (1950c), «A propósito de *El Proceso* en la versión de André Gide y J. L. Barrault», *Sur*, Buenos Aires, n.º 192-194, octubre-diciembre, pp. 324-329.
- (1951), «Max Brod: *Kafka* (Emecé, Buenos Aires, 1951)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 205, noviembre, pp. 66-68.
- (1952), «Franz Kafka: *La condena* (Emecé, Buenos Aires, 1952)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 211-212, mayo-junio, pp. 125-126.
- (1954a), «Precrítica de una versión cinematográfica de *La metamorfosis* de Kafka», *Sur*, Buenos Aires, n.º 227, marzo-abril, pp. 73-76.
- (1954b), «Franz Kafka: *Diarios 1910-1923* (Emecé, Buenos Aires, 1953)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 228, mayo-junio, pp. 105-106.
- (1956), «Dino Buzzati: *El derrumbe* (Emecé, Buenos Aires, 1955)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 238, enero-febrero, pp. 91-92.
- (1961), «Franz Kafka: *Obras completas* (Emecé, Buenos Aires, 1959)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 268, enero-febrero, pp. 127-130.
- Larraz, Fernando (2010), *Una historia transatlántica del libro: relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*, Gijón, Trea.
- (2014), *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea.
- Lauterbach, Dorothea (2006), «„Unbewaffnet ins Gefecht“ — Kafka im Kontext der Existenzphilosophie», en Manfred Engel y Dieter Lamping (eds.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 305-325.
- Lavalette, Robert (1957), *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Destino.
- Lázaro Serrano, Jesús (1985), *Historia y antología de escritores de Cantabria*, Santander, Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander/ Ediciones de Librería Estudio.
- Llovet, Jordi (1999), «Notas», en Franz Kafka, *Obras completas. Novelas: El desaparecido. El proceso. El castillo*, vol. 1, Jordi Llovet (dir.), Miguel Sáenz (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 1021-1074.

- (2003), «Prólogo», «Notas» y «Tablas», en Franz Kafka, *Obras completas. Narraciones y otros escritos*, vol. 3, Jordi Llovet (dir.), Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. XIX-XLIX y 951-1218.
- Lluch Villalba, María de los Ángeles (2000), *Los cuentos de Carmen Martín Gaité: temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S. A.
- López Calahorro, Inmaculada (2009), «Laberintos de tiempo y arena. Francisco Ayala, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar», *Amaltea: Revista de Mitocrítica* [en línea], vol. 1, pp. 157-171, disponible en <<http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0909110157A/20568>> [consulta: 01/11/2016].
- López Campillo, Evelyne (1972), *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus.
- López Ibor, Juan José (1959), «Conferencia del profesor López Ibor en el Instituto Municipal de Educación», *ABC*, Madrid, 2 de diciembre, pp. 51-52.
- Lorda Alaiz, F. M. (1962), «El ala británica del teatro del absurdo: Harold Pinter, Ann Jellicoe y N. F. Simpson», *Primer Acto*, Madrid, n.º 29-30, diciembre de 1961-enero de 1962, pp. 41-46.
- Lorenzo, Pedro de (1970), *Fray Luis de León*, Madrid, Magisterio Español.
- Lukács, Georg (1963), *Significación actual del realismo crítico*, María Teresa Toral (trad.), México D. F., Era.
- Madern, José María (1965), «Escenarios del mundo: París. Teatro en blanco y negro», *Yorick*, Barcelona, n.º 2, abril, pp. 14-15.
- Magny, Claude-Edmonde (1941), «Kafka o la escritura objetiva de lo absurdo», *Sur*, Buenos Aires, n.º 79, abril, pp. 15-38.
- Mainer, José-Carlos (2005), *Tramas, libros, nombres para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- Malé, Jordi (2006), *Carles Riba i la traducció*, Lleida, Punctum & Trilcat.
- Mallea, Eduardo (1936), «Fragmentos de Franz Kafka», *Sur*, Buenos Aires, n.º 18, marzo, pp. 20-28.
- (1937), «Introducción al mundo de Franz Kafka», *Sur*, Buenos Aires, n.º 39, diciembre, pp. 7-37.
- (1938), «Sentido de la inteligencia de nuestro tiempo», *Sur*, Buenos Aires, n.º 46, pp. 18-37.
- (1941), *El sayal y la púrpura*, Buenos Aires, Losada.
- (1954), *Notas de un novelista*, Buenos Aires, Emecé.
- Manegat, Julio (1958), «Le Théâtre d'aujourd'hui de Paris», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 128, 10 de mayo, p. 14.

- Marichalar, Antonio (2002), *Ensayos literarios*, Domingo Ródenas de Moya (ed.), Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
- (2017), *Entre tiempos y espacios: crónicas literarias en The Criterion (1923-1938) y La Nación (1936-1943)*, Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas de Moya (eds.), Sevilla, Renacimiento.
- Marina, José Antonio (2006), «Mi biblioteca de cristianismo», *El Ciervo*, n.º 660, marzo, pp. 40-41.
- Marion, Denis (1938), «*La Métamorphose*, par Franz Kafka, traduction d'A. Vialatte (N. R. F.)», *La Nouvelle Revue Française*, n.º 297, 1 de junio, pp. 1034-1037.
- Marquerie, Alfredo (1942), «Actuación del TEU con tres magníficas obras en un acto», *Informaciones*, Madrid, 7 de mayo, p. 2.
- (1960), «El teatro y su doble misión», *Primer Acto*, Madrid, n.º 12, p. 6.
- (1961), «Estreno de *El tintero*, de Carlos Muñiz, en el Recoletos», *ABC*, Madrid, 16 de febrero, p. 53.
- (1962), «Contra el arte irracional», *ABC*, Madrid, 16 de enero de 1962, p. 3.
- Marra-López, José Ramón (1963), *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama.
- Marrast, Roger (1962), «París: Roger Planchon en el *Théâtre des Champs-Élysées*», *Primer Acto*, Madrid, n.º 29-30, pp. 80-82.
- Martí Monterde, Antoni (2005), «Literatura comparada», en Jordi Llovet (ed.), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, pp. 333-406.
- Martín Gaité, Carmen (1960), *Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1960.
- (1963), *Ritmo lento*, Barcelona, Seix Barral.
- (1971), «Prólogo», en Jesús Fernández Santos, *Los bravos*, Barcelona, Salvat, pp. 7-11.
- (1973), *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo.
- (1981), *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino.
- (1982), *El balneario*, Barcelona, Bruguera.
- (1983), «Cara y cruz de la soledad», en *El País: 1883-1983: Centenario del nacimiento de Franz Kafka*, 3 de julio, p. 6.
- (1988a), *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama.
- (1988b), *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*, Barcelona, Anagrama.
- (1992a), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1992b), *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- (1993), *Agua pasada: artículos, prólogos y discursos*, Barcelona, Anagrama.
- (1994), *Esperando el porvenir: homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela.

- (1995), *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Círculo de Lectores.
 - (1996), *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama.
 - (1998), *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama.
 - (2001), *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama.
 - (2002a), *Cuadernos de todo*, Barcelona, Círculo de Lectores.
 - (2002b), *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama.
 - (2005), *Visión de Nueva York*, Madrid/Barcelona, Siruela/Círculo de Lectores.
 - (2006), *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, José Teruel (ed.), Madrid, Siruela.
 - (2010), *Obras completas: Narrativa breve, poesía y teatro*, vol. 3, José Teruel (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 - (2017), *Obras completas: Ensayos III: Artículos, conferencias y ensayos breves*, vol. 6, José Teruel (ed.), Madrid/Barcelona, Espasa/Círculo de Lectores.
- Martín Garzo, Gustavo (2001), «Carmen Martín Gaité y la búsqueda del secreto», *Babelia, El País*, n.º 489, 7 de abril, p. 4.
- Martín Gijón, Mario (2012), *La patria imaginada de Máximo José Kahn: vida y obra de un escritor de tres exilios*, Valencia, Pre-Textos/Fundación Amado Alonso.
- Martín-Santos, Luis (1974), *Tiempo de silencio*, 10.ª ed., Barcelona, Seix-Barral.
- Martinell, Emma (1992), «Prólogo», en Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-21.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1944), «El pájaro y la jaula», *Correo Literario*, Buenos Aires, n.º 12, 1 de mayo, p. 6.
- (1947), *Nietzsche*, Buenos Aires, Emecé.
 - (1950), «Acepción literal del mito en Kafka», *Babel*, Santiago de Chile, n.º 53, pp. 25-60.
 - (1967), *En torno a Kafka y otros escritos*, Barcelona, Seix Barral.
- Martínez Salazar, Elisa (2007), «Kafka, precursor de Borges: la recepción borgiana de la obra de Franz Kafka», en Antonio César Morón y José Manuel Ruiz (coords.), *En Teoría, hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph, Granada, 3-7 de abril de 2006*, Granada, Dauro, 2007, pp. 191-197.
- (2008a), «Borges und seine Vorläufer: Borges' Kafka-Rezeption und ihre literarische Tradierung im spanischen Sprachraum», *Kafka: Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft*, Bonn, n.º 2, pp. 141-161.
 - (2008b), «¿Hay que quemar a Kafka? La recepción española de Franz Kafka en su contexto internacional», en María Cecilia Trujillo (coord.), *Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 357-364.
 - (2008c), «Kafka in Spain at the Beginning of the 21st Century», *Journal of the Kafka Society of America*, Nueva York, n.º 1-2, junio-diciembre de 2005, pp. 37-43.

- (2013), «Lecturas de Kafka en la novela española de la Transición», en José Luis Calvo, Carmen Peña, María Ángeles Naval, Juan Carlos Ara y Antonio Ansón (eds.), *El relato de la Transición/ La Transición como relato*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 195-216.
- (2016), «Nuestra pequeña luz: recepción y lecturas de Franz Kafka en la España de la democracia», *Ínsula: Kafka en España*, Madrid, n.º 839, noviembre, pp. 15-19.
- Martínez Salazar, Elisa y Julieta Yelin (eds.) (2013), *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Martini, Fritz (1964), *Historia de la literatura alemana*, trad. Gabriel Ferrater, Barcelona, Labor.
- Masoliver, Juan Ramón (1965), «Dos novelas “diferentes”: del castillo al proceso», *La Vanguardia Española*, 16 de septiembre, p. 48.
- Mastronardi, Carlos (1955), «Paul Valéry: *Miradas al mundo actual* y *La idea fija* (Losada, Buenos Aires, 1954)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 233, marzo-abril, pp. 89-93.
- Matamoro, Blas (1979), «Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 351, septiembre, pp. 581-605.
- (1983), «El laberinto kafkiano», *Nueva Estafeta*, Madrid, n.º 55, junio, pp. 77-80.
- Melero, Nina (2006), «Los traductores de *La Metamorfosis*», *Hieronymus Complutensis*, n.º 12, 2005-2006, pp. 87-92.
- Mermall, Thomas (1984), *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos.
- Mettra, Jacques (1952), «Franz Kafka», *Aplec*, Barcelona, n.º 1, abril, p. 3.
- Miquelarena, Jacinto (1950), «Naufragio de Kafka en Londres», *ABC*, 26 de abril, p. 22.
- Modern, Rodolfo E. (1958), «Kafka y su concepción de lo femenino», *Sur*, Buenos Aires, n.º 255, pp. 44-52.
- (1961), *Historia de la literatura alemana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- (1963), «Introducción a Kafka», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, n.º 44, octubre-diciembre, pp. 11-26.
- (1972), *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Eudeba.
- (1975), *Estudios de literatura alemana*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1986), *Autores alemanes de los siglos XVII, XVIII y XX*, Buenos Aires, Fraternal.
- (1993), *Franz Kafka: una búsqueda sin salida*, Buenos Aires, Almagesto.
- Moeller, Charles (1957), *Literatura del siglo XX cristianismo. III. La esperanza humana. Malraux – Kafka – Vercors – Sholajov – Maulnier – Bombard – Françoise Sagan – Ladislao Reymont*, Madrid, Gredos.
- (1960a), *Literatura del siglo XX y cristianismo. III. La esperanza humana. Malraux – Kafka – Vercors – Sholajov – Maulnier – Bombard – Françoise Sagan – Ladislao Reymont*, 2.ª ed. revisada y aumentada, Madrid, Gredos.

- (1960b), *Literatura del siglo XX y cristianismo. IV. La esperanza en Dios nuestro Padre. Ana Frank – Unamuno – Ch. du Bos – G. Marcel – Hochwälder – Péguy*, Madrid, Gredos.
 - (1961), *Literatura del siglo XX y cristianismo. II. La fe en Jesucristo. Jean-Paul Sartre – Henry James – Roger Martin du Gard – Joseph Malègue*, trad. José Pérez Riesco y Valentín García Yebra, 5.ª ed. ampliada, Madrid, Gredos.
 - (1995), *Literatura del siglo XX y cristianismo. VI. Exilio y regreso. Marguerite Duras – Ingmar Bergman – Valery Larbaud – François Mauriac – Sigrid Undset – Gertrud von le Fort*, Madrid, Gredos.
- Molas, Joaquín (1961), «Apéndice: La literatura desde 1914 hasta nuestros días», en Samuel Gili Gaya, *Iniciación en la historia literaria universal*, 7.ª ed., Barcelona, Teide, pp. 195-217.
- Monleón, José (1961), «Doce meses de teatro difícil en Madrid», *Primer Acto*, Madrid, n.º 29- 30, diciembre de 1961-enero de 1962, p. 20.
- (1962), «Nuestra generación realista», *Primer Acto*, Madrid, n.º 32, marzo, pp. 1-3.
 - (1964), «*La sonata de los espectros*, de Strindberg», *Primer Acto*, Madrid, n.º 52, pp. 55-56.
 - (2005), «El tintero español», en Carlos Muñiz, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 261-270.
- Monterroso, Augusto (2004), *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara.
- Montes, Jorge Roberto (1955), «La ausencia de autores locales en Buenos Aires», *Teatro: Revista Internacional de la Escena*, Madrid, n.º 17, septiembre-diciembre, pp. 33-37.
- Morales, Ángel Luis (1958), «S. Serrano Poncela, *La venda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956, 274 pp.», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, n.º 21, enero-marzo, pp. 201-207.
- Moret, Xavier (2006), «Sesión inaugural», en Antonio Lago Carballo y Nicanor Gómez Villegas, *Un viaje de ida y vuelta: la edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Madrid, Siruela, pp. 36-44.
- Morón Espinosa, Antonio César (2004), «De la oquedad como eje constitutivo. “El mensaje”, de Francisco Ayala», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 13, Madrid, pp. 546-558.
- Mounier, Emmanuel (1949), *Introducción a los existencialismos*, trad. Daniel D. Montserrat y Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente.
- Moya Huertas, Miguel (1947a), «ABC en París: el perfil de las horas», *ABC*, Madrid, 2 de noviembre, p. 17.
- (1947b), «ABC en París», *ABC*, Madrid, 9 de noviembre, pp. 19-20.
- Muguerza, Javier (1955), «Conversaciones con Kafka», *Ínsula*, Madrid, n.º 111, 15 de marzo, suplemento, p. 2.
- Müller, Michael (1994), «So viele Meinungen! Ausdruck der Verzweiflung?», *Text + Kritik. Sonderband. Franz Kafka*, n.º VII/94, pp. 8-41.

- Muñiz, Carlos (1961a), «El Tintero», *Primer Acto*, Madrid, n.º 20, febrero, pp. 18-44.
- (1961b), «Encuesta», *Primer Acto*, Madrid, n.º 29-30, diciembre de 1961-enero de 1962, p. 9.
- (1963), *El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles*, Madrid, Taurus.
- (2005), *Teatro escogido*, Gregorio Torres Nebrera (coord.), Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Muñoz, Juan José (1962), «Teatro en Cartagena», *Primer Acto*, Madrid, n.º 36, pp. 55-56.
- Nagel, Bert (1979), «Deutschland. Wirkung auf Kritik und Wissenschaft», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 624-646.
- (1983), *Kafka und die Weltliteratur*, Múnich, Winkler.
- Navales, Ana María (1976), «Trayectoria literaria y obra inédita de Manuel Derqui», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, n.º extraordinario, 12 de octubre.
- Neff, Kurt (1979), «Kafkas Schatten. Eine Dokumentation zur Breitenwirkung», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 872-910.
- Nerva, Sergio (1961), «Carlos Muñiz de la generación contra el tedio», *Primer Acto*, Madrid, n.º 20, febrero, pp. 4-5.
- Nieto, Ramón (1957), «Nuevos derroteros de la imaginación creadora», *Arriba*, Madrid, 8 de agosto, p. 8.
- Nieva, Francisco (2002), *Las cosas como fueron: memorias*, Madrid, Espasa Calpe.
- Nora, Eugenio G[arcía] de (1962a), *La novela española contemporánea (1927-1960)*, tomo II, vol. I, Madrid, Gredos.
- (1962b), *La novela española contemporánea (1927-1960)*, tomo II, vol. II, Madrid, Gredos.
- Ocampo, Victoria (1931), «Carta a Waldo Frank», *Sur*, Buenos Aires, n.º 1, verano, pp. 7-18.
- (1967), «Vida de la revista *Sur*: treinta y cinco años de una labor», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 47, febrero, pp. 129-150.
- Oliart, Alberto (1969), «Viaje a Región», *Revista de Occidente*, Madrid, n.º 80, 1969, pp. 224-234.
- Oliva, César (1979), *Disidentes de la generación realista: introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda*, Murcia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia.
- (2002), *Teatro español del siglo xx*, Madrid, Síntesis.
- Oliván, Federico (1963), «Franz Kafka de actualidad: la novela *El proceso*, convertida en ópera y en película», *ABC*, Madrid, 7 de julio, pp. 34-35.

- Oliver, María Rosa (1939), «Dibujo y poesía», *Sur*, Buenos Aires, n.º 52, enero, pp. 74-75.
- Olsen, Lance (1986), «Diagnosing Fantastic Autism: Kafka, Borges, Robbe-Grillet», *Modern Language Studies*, 16 (3), pp. 35-43.
- Ortega, José (1973), «Antonio Martínez-Menchén, novelista de la soledad», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 273, marzo, pp. 462-481.
- Ortiz Sánchez, Manuel (1961), «El sentido renovador de Kafka», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 218, 1 de junio, p. 14.
- Ory, Carlos Edmundo (1964a), *Una exhibición peligrosa*, Madrid, Taurus.
- (1964b), «Veinte años de Kafka en Francia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 175-176, julio-agosto, pp. 195-202.
- (1965a), «Aerolitos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 181, enero, pp. 43-53.
- (1965b), «El “nuevo testamento” de la risa: Kafka, obras completas», *Índice*, Madrid, n.º 194, febrero, pp. 20-21.
- (1965c), «Las ratas en la poesía expresionista alemana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 185, mayo, pp. 273-299.
- (1969), «Aerolitos 2», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 230, febrero, pp. 308-310.
- (1971), *Técnica y llanto*, Barcelona, Llibres de Sinera.
- (1975), *Diario*, vol. I, Barcelona, Barral.
- (1985), «Carta única a mi padre», *Fin de siglo: Revista de Literatura*, Jerez de la Frontera, n.º 11, marzo, pp. 11-14.
- (1991), *Iconografías y estelas*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz.
- (1995), *Nuevos aerolitos*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- (1999), *Cuentos sin hadas*, 2 vols., Cádiz, Fundación Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz.
- (2004a), *Diario (1944-1955)*, vol. I, Jesús Fernández Palacios (ed.), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.
- (2004b), *Diario (1955-1975)*, vol. II, Jesús Fernández Palacios (ed.), Cádiz, Diputación de Cádiz.
- (2004c), *Diario (1976-2000)*, vol. III, Jesús Fernández Palacios (ed.), Cádiz, Diputación de Cádiz.
- (2005), *Los aerolitos*, Madrid, Calambur.
- Oviedo, José Miguel (1962), «Perú: El “old vic” y los bufones velazqueños», *Primer Acto*, Madrid, n.º 35, pp. 55-56.
- P., «Kafka y Valle-Inclán, por el Teatro Ensayo Escena», *Informaciones*, Madrid, 20 de noviembre de 1956.

- Palomo, María del Pilar (2000), «Introducción», en Medardo Fraile, *Cuentos de verdad*, María del Pilar Palomo (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 11-106.
- Paniagua, Domingo (1962), «Kafka al cine», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 243, p. 2.
- Papini, Giovanni (1956), *La logia de los bustos: escritos sobre hombres de genio, de ingenio, de corazón*, Madrid, Taurus.
- (1957a), *Obras I: Autobiografía/Narraciones/Poesía/Varia*, José Miguel Velloso (ed.), Madrid, Aguilar.
- (1957b), *Obras III: Crítica/Apologías*, José Miguel Velloso (ed.), Madrid, Aguilar.
- (1963), *El diablo*, trad. Pablo Uriarte, Barcelona, AHR.
- (1964), *Obras V: Ficción/Autobiografía*, José Miguel Velloso (ed.), Madrid, Aguilar.
- Palley, Julian (1983), «Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité», en Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 107-116.
- Parrot, Louis (1935), «El año literario en el extranjero: Francia», en Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Ernesto Salazar y Chapela (eds.), *Almanaque Literario 1935*, Madrid, Plutarco, pp. 229-232.
- Pasley, Malcolm (1984), «Des manuscrits à l'édition critique», en Yasha David y Jean-Pierre Morel, *Le siècle de Kafka*, París, Centre Georges Pompidou, pp. 274-278.
- Pasternac, Nora (2002), *Sur, una revista en la tormenta: los años de formación, 1931-1944*, Buenos Aires, Paradiso.
- Payá Beltrán, José (2015), *Alfonso Paso y el teatro español durante el franquismo*, tesis doctoral, Juan Antonio Ríos Carratalá (dir.), Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres (2000), *Manual de literatura española. Posguerra: narradores*, vol. XIII, Pamplona, Cénlit.
- Peñuelas, Marcelino C. (1969), *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Editorial Magisterio Español, S. A.
- Peralta, Delfor (1957a), «Carta de Suiza», *Primer Acto*, Madrid, n.º 2, mayo, p. 64.
- (1957b), «Cita con Jean Louis Barrault», *Primer Acto*, Madrid, n.º 5, noviembre-diciembre, p. 55.
- Perednik, Gustavo Daniel (2012), *Kafkania: un recorrido por el mundo de Kafka*, Montevideo, Universidad ORT Uruguay.
- Pérez, Manuel (2005), «Teoría y práctica de una estética», en Carlos Muñiz, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 537-542.
- Pérez Bowie, José Antonio (2006), *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, Pontevedra, Mirabel.
- Pérez Casaux, Manuel (1965), «Cádiz: Una libra de carne», *Primer Acto*, Madrid, n.º 62, pp. 62-63.

- Pérez de la Cruz, Mariola (2000), *Carlos Muñiz: vida y obra de un dramaturgo realista de la posguerra española*, tesis doctoral inédita, Ángel Berenguer Castellary (dir.), Universidad de Alcalá, Departamento de Filología.
- Pérez Gállego, Cándido (1978), «Prólogo», en Manuel Derqui, *Cuentos*, Zaragoza, Librería General, pp. 9-20.
- Pestaña Castro, Cristina (1997), «Intertextualidad de F. Kafka en J. L. Borges», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 7, noviembre de 1997–febrero de 1998.
- (1999), «¿Quién tradujo por primera vez *La metamorfosis* de Franz Kafka al castellano?», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 11, marzo-junio.
- Petr, Pavel (1992), *Kafkas Spiele: Selbststilisierung und literarische Komik*, Heidelberg, Winter.
- Petriconi, Hellmuth (1928), «La nueva literatura alemana», *La Gaceta Literaria*, Madrid, n.º 33, 1 de mayo, p. 3.
- Pichler, Georg (2016), «Franz Kafka in Spanien», en *Kafka Atlas* [en línea], disponible en <http://www.kafka-atlas.org/src/docs/beitraege/bb15d_Kafka%20in%20Spanien.pdf> [consulta: 17/10/2017].
- Pineda Cachero, Antonio (2000), «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1ª parte): literatura versus propaganda», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 16, 1 de noviembre.
- (2001a), «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 17, 3 de marzo.
- (2001b), «Pretensiones, tensiones, desilusiones: representaciones del poder en “El Hechizado”, de Francisco Ayala», en Antonio Sánchez Trigueros y Manuel A. Vázquez Medel (eds.), *Francisco Ayala, escritor universal*, Sevilla, Alfar, pp. 161-171.
- Piñera, Virgilio (1945), «El secreto de Kafka», *Orígenes: Revista de Arte y Literatura*, La Habana, n.º 8, invierno, pp. 42-45.
- Podlubne, Judith (2005), «Lecturas cruzadas en la revista *Sur*: Mallea y Borges sobre Kafka y Chesterton», *Anclajes*, n.º 9, diciembre, pp. 119-139.
- Politzer, Heinz (1965), *Franz Kafka, der Künstler*, Fráncfort, S. Fischer.
- (1973), «Einleitung» y «Zur Kafka-Philologie», en Heinz Politzer (ed.), *Franz Kafka*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 1-32 y 159-161.
- Polo de Bernabé, José Manuel (1979), «Arrabal y los límites del teatro», en Ángel y Joan Berenguer (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, pp. 129-145.
- Pont, Jaume (1993), «Iconografías y estelas, de Carlos Edmundo de Ory», *Ínsula*, Madrid, n.º 558, pp. 15-17.
- (2012), «Ory», *Ínsula*, Madrid, n.º 789, pp. 2-4.

- Pozo Martínez, Alberto del (2007), «Actualidad del hermetismo», en Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 67-77.
- Pradera, Javier (2006), «La edición iberoamericana de libros en español», en Antonio Lago Carballo y Nicanor Gómez Villegas, *Un viaje de ida y vuelta: la edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Madrid, Siruela, pp. 172-180.
- Priestley, J. B. (1960), *Literatura y hombre occidental*, trad. Ángel Guillén, Madrid, Guadarrama.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2016), «Las sílabas del mal», *Babelia, El País* [en línea], 18 de agosto, disponible en <https://elpais.com/cultura/2016/08/18/babelia/1471510880_209533.html> [consulta: 07/08/2018].
- Propp, Vladimir (1971), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Puente Samaniego, Pilar de la (1994), *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones.
- Puig, Fernando (1947), «Salvamento de Kafka», *Ínsula*, Madrid, n.º 18, junio, p. 3.
- Punte, María Luisa (1974), «La literatura alemana y su difusión en Latinoamérica a través de las traducciones al castellano», en *Acta: IV. Lateinamerikanischer Germanistenkongress – IV Congreso Latino-Americano de Estudios Germanísticos*, São Paulo, Universidade de São Paulo, pp. 355-369.
- (1983), «Franz Kafka: bibliografía en castellano», en *Franz Kafka: homenaje en su centenario (1883-1924)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Germánicos, pp. 215-232.
- Punte, María Luisa, Virginia Courrèges y Regula Rohland de Langbehn (1994), «Franz Kafka: Spanish Bibliography», *Journal of the Kafka Society of America*, n.º 18: 2, diciembre, pp. 23-26.
- Quintero Álvarez, Alberto (1939), «La fatalidad en Kafka», *Taller*, México D. F., n.º 2, abril, pp. 37-39.
- Quinto, José María de (1953), «Kafka y el teatro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 38, febrero, pp. 173-174.
- (1957), «Tragedia y culpa», *Primer Acto*, Madrid, n.º 5, pp. 3-6.
- (1959), «Réquiem por el teatro», *Primer Acto*, Madrid, n.º 9, julio-agosto, pp. 1-3.
- (1962), *La tragedia y el hombre*, Barcelona, Seix Barral.
- Ramírez, María (2008), «La biblioteca europea, del colapso al cierre», *El Mundo*, Madrid, 22 de noviembre, p. 47, pp. 355-369
- Rangel Guerra, Alfonso (1958), «Para una Bibliografía de Franz Kafka», *Armas y Letras: Revista de la Universidad de Nuevo León*, Monterrey, n.º 1-2, pp. 73-79.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española*, 22.ª ed., Madrid, Espasa.

- (2008), Banco de datos (CREA) [en línea], *Corpus de referencia del español actual*, disponible en <<http://www.rae.es>> [consulta: 22/09/2016].
 - (2014), *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., Barcelona, Espasa.
 - (2015), Banco de datos (CREA: Versión anotada) [en línea], *Corpus de referencia del español actual*, disponible en <<http://www.rae.es>> [consulta: 22/09/2016].
 - (2016a), Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>> [consulta: 19/09/2016].
 - (2016b), Banco de datos (CORPES XXI) [en línea], *Corpus del Español del Siglo XXI*, <<http://www.rae.es>> [consulta: 19/09/2016].
- Realidad: Revista de Ideas (1948), «Kafka contado por sus amigos», *Realidad: Revista de Ideas*, Buenos Aires, n.º 8, marzo-abril, p. 287.
- Rebello, Luis Francisco (1963), «Un teatro de ruptura», *Primer Acto*, Madrid, n.º 39, pp. 14-19.
- Reid, Alastair (1983), «Kafka: The Writer's Writer. Conversation with a Writer», *Journal of the Kafka Society of America*, n.º 7: 2, diciembre, pp. 20-27.
- Reiss, H. S. (1962), «Recent Kafka Criticism (1944-1955) - A survey», en Ronald Grey (ed.), *Kafka: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, pp. 163-177.
- Remak, Henry H. H. (1998), «La literatura comparada: definición y función», en María José Vega y Neus Carbonell (ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 89-99.
- Revol, Enrique Luis (1944), «Introducción al Mundo de Kafka», *Correo Literario*, Buenos Aires, n.º 15, 15 de junio, p. 4.
- (1969), «La tradición fantástica en la literatura argentina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 233, pp. 423-439.
- Rey Briones, Antonio del (1998), «Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna», en Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España: arte y literatura*, Toulouse, Cric & Ophrys, pp. 227-250.
- Richmond, Carolyn (2012), «Prólogo: el arte narrativo de Francisco Ayala» y «Apéndice», en Francisco Ayala, *Obras completas: Narrativa*, vol. 1, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 15-51 y 1511-1520.
- Rincón, José María (1964), «Y otra sobre Franz Kafka», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 298, 15 de agosto, p. 11.
- (1965), «R. M. Albérès y P. de Boisdeffre: *Franz Kafka*. Fontanella. Barcelona, 1964. 145 páginas. 17 x 17. 50 ptas.», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 312, p. 13.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2005), «*El grillo*: Introducción», en Carlos Muñoz, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 117-121.
- Riquer, Martín de, y José María Valverde (1959), *Historia de la literatura universal: Del Romanticismo a nuestros días*, vol. III, Barcelona, Noguer.

- Roas, David (2008), «De camino a lo real: las mentiras verdaderas de Rafael Sánchez Ferlosio», en Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, David Roas (ed.), Barcelona, Crítica, pp. 7-66.
- (2011), *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Robbe-Grillet, Alain (1973), *Pour un nouveau roman*, París, Les Éditions de Minuit.
- Robert, Marthe (1961), «Kafka en France», *Mercure de France*, n.º 1174, junio, pp. 241-255.
- (1973), *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus.
- (1979), «Frankreich. Wirkung auf Kritik und Wissenschaft», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 678-693.
- (1984), «Kafka en France», en Yasha David y Jean-Pierre Morel, *Le siècle de Kafka*, París, Centre Georges Pompidou, pp. 14-20.
- (1985), «Kafka de tout temps», en Barbara Elling (ed.), *Kafka-Studien*, Nueva York, Peter Lang, pp. 121-135.
- (2006), *Lo antiguo y lo nuevo: de don Quijote a Kafka*, Madrid, Trifaldi.
- Rocha, Luis (1965), «Carlos Edmundo de Ory: Una exhibición peligrosa. Narraciones. Ediciones Taurus. Madrid, 1964», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 181, enero, pp. 191-194.
- Ródenas de Moya, Domingo (2016), «Ángel Flores, kafkista: un recordatorio», *Ínsula: Kafka en España*, Madrid, n.º 839, noviembre, pp. 4-9.
- Rodrigo Echalecu, Ana María (2016), *La política del libro durante el primer franquismo*, memoria para optar al grado de doctor, dir. Jesús Antonio Martínez Martín, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Alcalde, Leopoldo (1959), *Hora actual de la novela en el mundo*, Madrid, Taurus.
- Rodríguez González, Olivia (1993), *La obra narrativa de Vicente Risco*, tesis doctoral, José Luis Varela Iglesias (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Huéscar, Antonio (1963), «Problemática de la novela», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, n.º 43, julio-septiembre, pp. 57-110.
- Rodríguez Monegal, Emir (1982), *Borges: una biografía literaria*, Milán, Feltrinelli.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1984), «Prólogo», en Isaac de Vega, *Fetasa*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, pp. 7-52.
- Roger, Sarah (2017), *Borges and Kafka: Sons and Writers*, Oxford, Oxford University Press.
- Rojas, Carlos (1965), *Adolfo Hitler está en mi casa*, Barcelona, Ediciones Rondas.

- Romo, Fernando (2007), «Tres calas en el simbolismo hispánico del siglo xx: Valle y Baroja, Castellet, Gamoneda», en Luis Beltrán y José Luis Rodríguez (coords.), *Hermetismo: aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 113-122.
- Rousseaux, André (1961), «Sobre una novela de Kafka», en *Panorama de la literatura del siglo xx*, trad., prólogo y apéndices de Antonio Vilanova, Madrid, Guadarrama, pp. 429-434.
- Rovira, José Carlos (1984), «Breve historia de búsquedas», en Enrique Cerdán Tato, *El paseante y otras apariciones*, Gijón, Ediciones Noega, pp. 7-15.
- Rubio García, Luis (1959), «Ideas sobre la novela», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, tomo LXVII: 2, julio-diciembre, pp. 733-754.
- Rubio Jiménez, Jesús y Patricia Almárcegui Elduayen (1999), «El teatro universitario en Zaragoza (1955-1965)», en Jesús Rubio Jiménez (coord.), *Teatro universitario en Zaragoza: 1939-1999*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 43-123.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2006), «“La melancolía del orangután”. El origen de los estudios A en B: Menéndez Pelayo y su *Horacio en España* (1877)», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Berna, Peter Lang, pp. 407-417.
- Ruiz Ramón, Francisco (1978), *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra.
- (1981), *Historia del teatro español: siglo xx*, 5.ª ed., Madrid, Cátedra.
- Sábato, Ernesto (1945), «Los relatos de Jorge Luis Borges», *Sur*, Buenos Aires, n.º 125, pp. 69-75.
- Sainz de Robles, Federico Carlos (1960), «La fe perdida», *ABC*, Madrid, 31 de marzo, p. 13.
- Salcedo, Emilio (1960), *Literatura salmantina del siglo xx*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- Sánchez Ferlosio, Rafael (1998), «La forja de un plumífero», *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, n.º 31, pp. 71-89.
- (2015a), *Campo de retamas: pecios reunidos*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2015b), *El escudo de Jotán: cuentos reunidos*, Ignacio Echevarría (ed.), Barcelona, Debolsillo.
- Sánchez Lobato, Jesús (1998), «Introducción biográfica y crítica», en Alonso Zamora Vicente, *Narraciones*, Madrid, Castalia, pp. 7-96.
- Sánchez Zapatero, Javier (2016a), «Una relación kafkiana», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas. «Kafka en España»*, n.º 839, noviembre, pp. 2-3.
- (2016b), «Kafka y la literatura española contemporánea: encuesta a escritores», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas. «Kafka en España»*, n.º 839, noviembre, pp. 39-43.
- Sandberg, Beatrice (1979), «Nordeuropa», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 743-62.

- Sandelín, Carlos (1944), «Kafka y el misterio de las puertas», *Correo Literario*, Buenos Aires, n.º 6, 1 de febrero, pp. 3-4.
- Santa Cecilia, Carlos G. (1997), *La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Santos, Dámaso (1964), «Kafka, ¿era kafkiano?», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 284, 1 de febrero, p. 31.
- Sanz Barajas, Jorge (2016), «La armadura de Juan Eduardo Cirlot», *Artes y Letras, Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de diciembre, p. 3.
- Sanz Villanueva, Santos (1972), *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- (1980), *Historia de la novela social española (1942-75)*, vol. II, Madrid, Alhambra.
- (2006), «El escritor de domingo», *El Mundo*, Madrid, 15 de marzo, p. 53.
- (2010), *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos.
- Sarrias, Cristóbal (1986), «Charles Moeller o la serenidad del diálogo», *El País*, Madrid, 14 de mayo, pp. 11-12.
- Sastre, Alfonso (1961a), «Problemas dentro y fuera del *Tintero*», *Primer Acto*, Madrid, n.º 20, febrero, pp. 3-4.
- (1961b), «Tragedia y esperpento», *Primer Acto*, Madrid, n.º 28, pp. 12-16.
- (1964), «De teatro y dialéctica», *Primer Acto*, Madrid, n.º 55, pp. 4-12.
- (1965), *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral.
- (1973), *Las noches lúgubres*, Madrid, Júcar.
- Sastre, Alfonso y José María de Quinto (1960), «Declaración del GTR (Grupo de Teatro Realista)», *Primer Acto*, Madrid, n.º 16, septiembre-octubre, p. 45.
- Sastre, Luis (1961), «¿Cuáles son las diez mejores novelas del siglo XX?», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 230, pp. 8-9.
- Savage, D. S. (1947), «Franz Kafka: fe y vocación», *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, vol. III, n.º 2, abril-junio, pp. 9-24.
- Schifres, Alain (1969), *Entretiens avec Arrabal*, París, Pierre Belfond.
- Schlocker, Georges (1979), «Frankreich. Einfluss auf die Literatur», en Hartmut Binder (ed.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Alfred Kröner, pp. 693-704.
- Sebald, W. G. (2005), «El país por descubrir: sobre la estructura de motivos de *El castillo* de Kafka», en *Pútrida patria: ensayos sobre literatura*, Barcelona, Anagrama, pp. 42-60.
- Segura Covarsí, Enrique (1952), *Índice de la Revista de Occidente*, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes.

- Sempere, Antonio (2006), «El mundo de la edición en Argentina», en Antonio Lago Carballo y Nicanor Gómez Villegas, *Un viaje de ida y vuelta: la edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Madrid, Siruela, pp. 108-113.
- Senabre, Ricardo (1992), «Teoría y práctica de la novela en Francisco Ayala», en Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala: teórico y crítico literario*, Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 391-403.
- Sender, Ramón J. (1967), *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas*, México D. F., Editores Mexicanos Unidos.
- (1977), *Obra completa: Jubileo en el Zócalo; Carolus Rex; Las gallinas de Cervantes; La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, vol. II, Barcelona, Destino.
- Seoane, M.^a Cruz (2007), «La Historia y las historias en la obra de Carmen Martín Gaité», *Turia*, Teruel, n.º 83, junio-octubre, pp. 214-222.
- Serrano Plaja, Arturo (1949), «Kafka y la segunda consulta al Doctor Negro», *Sur*, Buenos Aires, n.º 173, marzo, pp. 79-87.
- (1961), «De Vigny a Kafka: el Doctor Negro pronostica *El Proceso*», *Papeles de Son Armadans*, Mallorca, tomo XXI, n.º 63, junio, pp. 250-264.
- (1964), «Una noche toledana: del castillo interior al castillo fugitivo. Santa Teresa, Kafka y el Greco», *Papeles de Son Armadans*, Mallorca, tomo XXV, n.º 105, diciembre, pp. 262-302.
- Serrano Poncela, Segundo (1950), «El *Dasein* heideggeriano en la generación del 98», *Sur*, Buenos Aires, n.º 184, febrero, pp. 35-37.
- (1953), «La novela española contemporánea», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, n.º 2, abril-junio, pp. 105-128.
- Serreau, Geneviève (1963), «*Oración*, de Arrabal», *Primer Acto*, Madrid, n.º 39, pp. 44-45.
- Sferrazza, Maria (1977), «Ernesto Giménez Caballero en la Literatura española: de la Dictadura a la República», en Lucy Tandy y Maria Sferrazza, *Giménez Caballero y La Gaceta Literaria*, Madrid, Turner, pp. 73-170.
- Sitman, Rosalie (2003), *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*, Buenos Aires, Lumière.
- Sobejano, Gonzalo (1952), «La profesión en los personajes de Kafka», *Alcalá: Revista Universitaria Española*, Madrid, n.º 11, 25 de junio, pp. 10-11.
- (1975), *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.
- (2005), *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Mare Nostrum.
- Soler Serrano, Joaquín (1981), «Carmen Martín Gaité a fondo», en *A fondo*, Radiotelevisión Española, 6 de abril.
- Solero, Francisco J. (1950), «Mario A. Lancelotti: *El universo de Kafka* (Argos, Buenos Aires, 1950)», *Sur*, Buenos Aires, n.º 192-194, octubre-diciembre, pp. 292-294.

- Soldevila Durante, Ignacio (1963), «Vida en obra de Francisco Ayala», *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico*, n.º 42, abril-junio, pp. 69-106.
- (1980), *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- Sontag, Susan (1969), *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral.
- Sordo, Enrique (1955a), «¿Hay un teatro de Franz Kafka?», *Revista de Actualidades, Arte y Letras*, Barcelona, n.º 143, 6-12 de enero, p. 16.
- (1955b), «Un teatro nuevo: Kafka, Beckett, Ionesco», *Teatro: Revista Internacional de la Escena*, Madrid, n.º 16, mayo-agosto, pp. 10-12.
- Soriano, Elena (1953), «La angustia en la novela moderna», *Índice*, Madrid, n.º 64, junio, pp. 7-8.
- Soriano, Juan Carlos (2007), «Ana María Martín Gaité: “nadie, ni siquiera yo, conoció del todo a Carmiña”», *Turia*, Teruel, n.º 83, junio-octubre, pp. 267-279.
- Sorrentino, Fernando (1998), «El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 10, noviembre de 1998-febrero de 1999.
- (1999), «Borges y *Die Verwandlung*: algunas precisiones adicionales», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 12, julio-octubre.
- Souvirón, José María (1959a), *Compromiso y deserción: el hombre actual y las artes*, Madrid, Taurus.
- (1959b), «Henry James y el misterio», *ABC*, Madrid, 19 de julio, p. 3.
- (1963), «Personas: Franz Kafka», *ABC*, Madrid, 28 de julio, p. 21.
- Spires, Robert C. (1983), «Intertextuality in *El cuarto de atrás*», en Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 139-148.
- Stach, Reiner (2016), *Kafka: Los primeros años. Los años de las decisiones. Los años del conocimiento*, trad. Carlos Fortea Gil, Barcelona, Acantilado.
- Steiner, George (2003), *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- Straub, Veronika y Günter Gorschenek (1984), «Vorwort», en Miklós Almási *et al.*, *Franz Kafka: Nachwirkungen eines Dichters*, Múnich, Pfeiffer, pp. 7-8.
- Sueiro, Daniel (1961), «*El Tintero*, polémica», *Primer Acto*, Madrid, n.º 20, febrero, pp. 6-7.
- (1964), *Los conspiradores*, Madrid, Taurus.
- Tabery, Françoise (1991), *Kafka en France. Essai de bibliographie annotée*, París, Lettres Modernes.

- Tasis, Rafael (1953), «La literatura de hoy (1941-1952)», en Paul van Tieghem, *Historia de la literatura universal*, trad. y ampliación de Rafael Tasis, Barcelona, Miguel Arimany, pp. 563-576.
- Tenreiro, Ramón María (1927), «Franz Kafka. *Der Prozess*. Verlag Die Schmiede. Berlín, 1925. *Das Schloss*. Kurt Wolff Verlag. München, 1926», *Revista de Occidente*, n.º 48, junio, pp. 385-389.
- Tierno Galván, Enrique (1964), *Acotaciones a la historia de la cultura occidental en la Edad Moderna: desde el fin de la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Tecnos.
- Todorov, Tzvetan (2005), *Introducción a la literatura fantástica*, México D. F., Coyoacán.
- Toro, Alfonso del (2007), «Jorge Luis Borges o la literatura del deseo: descentración-simulación del canon y estrategias postmodernas», en Alfonso de Toro (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Hildesheim/Zürich/Nueva York, Goerg Olms, pp. 19-39.
- Torre, Guillermo de (1934), «Conmemoración del extraño Franz Kafka», *Luz*, Madrid, 27 de julio, pp. 8-9.
- (1936a), «Homenaje a Freud: y II: Psicoanálisis y creación artística», *El Sol*, Madrid, 20 de mayo, p. 2.
- (1936b), «Homenaje a Freud», *Sur*, Buenos Aires, n.º 21, junio, pp. 99-110.
- (1948a), *Valoración literaria del existencialismo*, Buenos Aires, Ollantay.
- (1948b), «Cervantes across the centuries. A quadricentennial edited by Ángel Flores and M. J. Benardete. The Dryden Press. New York, 1947», en *Realidad: Revista de Ideas*, Buenos Aires, n.º 10, julio-agosto, pp. 118-119.
- (1950a), «Balance crítico de la novela europea en este medio siglo», *Pro Arte*, Santiago de Chile, n.º 25, 5 de enero, p. 13.
- (1950b), «Variaciones sobre Apollinaire y la literatura influyente», *Pro Arte*, Santiago de Chile, n.º 90, 11 de mayo, p. 5.
- (1950c), «Rebote europeo de Kafka y Henry James», *Pro Arte*, Santiago de Chile, n.º 94, 8 de junio, p. 1.
- (1957), «Literatura y crisis», *Papeles de Son Armadans*, Mallorca, n.º 12, marzo, pp. 273-284.
- (1958), *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada.
- (1965), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.
- (1967), *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada.
- (1970), *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1956a), *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- (1956b), «Kafka y Valle Inclán, en el teatro de ensayo “Escena”», *Arriba*, Madrid, 18 de noviembre, p. 32.
- (1964), «Kafka, o la literatura significativa», *Arriba*, Madrid, 31 de mayo, pp. 17-18.

- Torres Monreal, Francisco (1997), «Introducción» y «Apéndice», en Fernando Arrabal, *Teatro completo, Francisco Torres Monreal (ed.)*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, pp. 1-118 y 2103-2197.
- (2000), «Prólogo», en Fernando Arrabal, *La piedra de la locura*, Francisco Torres Monreal (ed.), Zaragoza, Libros del Innombrable.
- Torres Nebrera, Gregorio (1986), «Construcción y sentido del teatro de Carlos Muñiz», *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º IX, pp. 295-316.
- (2002), «El teatro español entre 1961-1965», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975): 1961-1965*, vol. V, Madrid, Fundamentos, pp. 11-153.
- (2004), «El teatro español entre 1966 y 1970», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975): 1966-1970*, vol. VI, Madrid, Fundamentos, pp. 11-167.
- (2005), «Carlos Muñiz: entre la rebeldía y la insatisfacción», en Carlos Muñiz, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 9-38.
- Trujamán del Retablo, El (1963), «Kafka, último hijo de Cervantes», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 272-273, agosto, p. 63.
- Tunk, Eduard von (1964), *Historia universal de la literatura. Tomo III: La literatura desde el Romanticismo a nuestros días*, trad. Dolores Sánchez de Aleu, Madrid, Revista de Occidente.
- Ubieto Artur, María Clara (1999), «La recepción de Franz Kafka en España», en María Clara Ubieto Artur y Daniel F. Hübner (eds.), *Benno Hübner, filósofo y amigo: itinerario de un pensamiento*, Zaragoza, Anubar, pp. 87-103.
- Unsel, Joachim (1989), *Franz Kafka: una vida de escritor*, trad. José M. Mínguez, Barcelona, Anagrama.
- Uscatescu, Jorge (1964), «El mundo de Kafka», *ABC*, Madrid, 18 de marzo, pp. 38-40.
- Utrera Macías, Rafael (2017), «El proceso: el absurdo más allá del derecho», *Criticalia.com* [en línea], disponible en <<https://www.criticalia.com/pelicula/el-proceso>> [consulta: 20/10/2017]
- Valbuena Prat, Ángel (1950), *Historia de la literatura española*, 3.ª ed., corregida y aumentada, vol. III, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1968), *Historia de la literatura española*, 8.ª ed., corregida y ampliada, vol. IV, Barcelona, Gustavo Gili.
- Valcárcel, Carmen (2010), «Prólogo: Carmen Martín Gaité: La mirada ética», en *Obras completas: Narrativa breve, poesía y teatro*, vol. 3, José Teruel (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 9-44.
- Valls, Fernando (1993), «El renacimiento del cuento en España (1975-1993)», en Fernando Valls (ed.), *Son cuentos: antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-78.
- (2005), «Los ‘cuentos de la vida actual’ de Daniel Sueiro», en Daniel Sueiro, *Los conspiradores*, Palencia, Menoscuarto, pp. 7-38.

- Varela, Lorenzo (1943), «Sobre las *Historias e Invenciones de Félix Muriel*», *Correo Literario*, Buenos Aires, n.º 1, 15 de noviembre, p. 6.
- Varela, José Luis (1961), «Franz Kafka», en Florentino Pérez-Embido (dir.), *Forjadores del mundo contemporáneo*, tomo IV, Barcelona, Planeta, pp. 409-416.
- (1964), «Kafka y Sancho», *ABC*, Madrid, 28 de agosto, p. 3.
- Vázquez Médel, Manuel Ángel (1998), «*Glorioso triunfo del Príncipe Arjuna: síntesis de la cosmovisión ayaliana*», en Manuel Ángel Vázquez Médel (ed.), *Francisco Ayala: el escritor en su siglo*, Sevilla, Alfar, 1998, pp. 163-176.
- Vázquez Zamora, Rafael (1951), «La vida de los libros: Sobre el delicado asunto del “mapa íntimo”», *Destino*, Barcelona, n.º 708, 3 de marzo, pp. 15-16.
- Vega, Isaac de (2005), *Obras completas: Ensayos y artículos*, vol. 5, Juan José Delgado (ed.), Santa Cruz de Tenerife, Idea.
- Vega, María José (1998), «El comparatismo de las cátedras», en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 43-50.
- Vega Albela, Rafael (1940), «*El proceso en el espíritu proteico de Franz Kafka*», *Romance*, México D. F., n.º 5, 1 de abril, p. 18.
- Vila-Matas, Enrique (2007), *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama.
- Villán, Javier (1974), «Carmen Martín Gaité: habitando el tiempo», *La Estafeta Literaria*, Madrid, n.º 549, pp. 21-23.
- Villanueva, Darío (1994), «Literatura comparada y teoría de la literatura», en Darío Villanueva (ed.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, pp. 99-127.
- Villordo, Oscar Hermes (1994), *El grupo Sur: una biografía colectiva*, Buenos Aires, Planeta.
- Viñas, David (2014), «Flirteos con lo fantástico en la narrativa de Francisco Ayala», en David Roas y Ana Casas (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, Málaga, e.d.a. libros, pp. 87-120.
- Vogelmann, David (1955), «Acotación del traductor», en Franz Kafka, *La carta al padre*, trad. D. J. Vogelmann, Buenos Aires, Jacobo Muchnik, pp. 111-114.
- Wali, Najem (2004), «Über das Vergnügen, Franz Kafka zu verteidigen», *Süddeutsche Zeitung*, 11 de diciembre, p. 16.
- Walsh, María Elena (1998), «Escenas de la vida literaria», *La Nación: Suplemento Cultura* [en línea], Buenos Aires, 16 de diciembre, disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/215102-escenas-de-la-vida-literaria>> [consulta: 8/08/2017].
- Walsh, Rodolfo (1956), *Antología del cuento extraño*, Buenos Aires, Hachette.
- Walser, Martin (1969), *Descripción de una forma: ensayo sobre Franz Kafka*, trad. H. A. Murena y David Vogelmann, Buenos Aires, Sur.
- Weidlé, Wladimir (1951), *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, trad. Carlos María Reyles, nota preliminar de Eduardo Mallea, Buenos Aires, Emecé.

- Weiss, Alfredo J. (1950a), «Sobre Hawthorne», *Sur*, Buenos Aires, n.º 184, febrero, pp. 77-78.
- (1950b), «Kafka», *Sur*, Buenos Aires, n.º 186, abril, p. 105.
- Westphalen, Emilio Adolfo (2013), «Quién habla de quemar a Kafka», en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 158-175.
- Wilson, Carlos (1961), «Un estreno del G.T.R.: *El tintero* de Carlos Muñiz», *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, n.º 172, marzo, p. 15.
- Wilson, Colin (1957), *El desplazado*, trad. Carmen Castro, Madrid, Taurus.
- Wittenberg, Stella (2001), *Encuentros: filósofos y literatos en lengua alemana. Begegnungen: Philosophen und Literaten in deutscher Sprache*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Wolff, Kurt (2010), *Autores, libros, aventuras: observaciones y recuerdos de un editor, seguidos de la correspondencia del autor con Franz Kafka*, trad. Isabel García Adánez, Barcelona, Acantilado.
- Yelin, Julieta (2010), «Kafka en Argentina», *Hispanic Review*, n.º 78: 2, pp. 251-273.
- (2011a), «El muro invisible. Sobre la recepción crítica de la obra de Franz Kafka en el ámbito hispanoamericano (1927-1965)», *Revista de Letras*, n.º 13, pp. 35-50.
- (2011b), «Kafka y el ocaso de la metáfora animal: notas sobre la voz narradora en “Investigaciones de un perro”», *Anclajes*, vol. 15, n.º 1, enero-junio, pp. 81-93.
- (2011c), «Lecturas en el trapecio. La recepción crítica de Kafka en Hispanoamérica entre 1965 y 1983», *Revista de Humanidades*, n.º 23, pp. 77-89.
- (2015), «Hablar el animal: las performances kafkianas», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 23, pp. 524-535.
- Ynduráin, Francisco (1983), «Leer a Kafka», *Cuenta y Razón*, Madrid, n.º 13, pp. 101-110.
- Zambrano, María (1941), «Franz Kafka, mártir de la miseria humana», *Espuela de Plata: Cuaderno Trimestral de Arte y Poesía*, La Habana, agosto, pp. 3-8.
- (1947), «Franz Kafka, un mártir de la lucidez», *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, vol. III, n.º 1, enero-marzo, pp. 5-17.
- (1965), *El sueño creador*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Zamora Bonilla, Javier (2016), «Vida y vivencias de José Ortega Spottorno: tradición e innovación en la cultura española (1916-2002)», en Mercedes Cabrera (ed.), *José Ortega Spottorno (1916-2016): un editor, puente entre generaciones*, Madrid, Alianza, pp. 21-127.
- Zamora Vicente, Alonso (1957), *Smith y Ramírez, S. A.*, Valencia, Castalia.
- (1969), «Yo escribo los domingos», en Francisco Ynduráin (ed.), *Prosa novelesca actual: segunda reunión, agosto 1968*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

- (2003), «Carta-prólogo», en *Mesa, sobremesa*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 9-15.
- Zeller, Loren L. (1980), «Introducción», en Carlos Muñiz, *El tintero. Miserere para medio fraile*, Loren Zeller (ed.), Salamanca, Almar, pp. 11-28.
- Zuleta, Emilia de (1983), *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- (1999), *Españoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril.

La presente investigación traza los itinerarios de la incorporación de la obra de Franz Kafka a la vida cultural española, desde su primera presencia en España, en la década del veinte, hasta el momento de su definitiva cano- nización y asimilación, en los años sesenta. Se ha estructurado el análisis en dos ámbitos: la recep- ción editorial, crítica y cultural de la obra kafia- na, por un lado, y su recepción productiva, esto es, su adopción creativa en la literatura española, por otro. Previamente, se presentan unas conside- raciones en torno a la universalidad de Kafka y el fenómeno de su universalización, imprescindibles para contextualizar el caso español. Se ofrece, en definitiva, una historia reflexiva, crítica y contex- tualizada de la recepción española de la obra de Franz Kafka, desde su comienzo hasta el momen- to de su generalización, analizando la evolución diacrónica de las distintas tendencias receptoras. Se han sentado, así, las bases del proceso históri- co por el que Kafka se dio a conocer y fue final- mente integrado en la cultura española ■



1542

**Universidad
Zaragoza**