



El estilo vertical en Franz Kafka

Santiago Martín Arnedo¹

Recibido: 15 de junio de 2023 / Aceptado: 17 de julio de 2023

Resumen. El reproche de que a Kafka le faltaría sentido narrativo, en la medida en que la acción de sus novelas o relatos nunca parece avanzar hacia una meta o resolución de la trama, no entraña necesariamente un carácter negativo. Que prácticamente toda su producción se componga de narraciones breves o de novelas inacabadas parece corroborar esa incapacidad para sostener un argumento. Esta circunstancia, asumida por él mismo, se debe en parte a características personales: un excesivo perfeccionismo o la inseguridad respecto a la propia valía, que condujo, como es bien sabido, al ocultamiento de su labor como escritor. Pero podemos valorar esto en sentido opuesto. Lo que yo denomino “estilo vertical” tiene que ver con toda una concepción del arte, incluso de la realidad, que redime el momento como autosuficiente, cual si fuera un fractal que refleja el todo en diferentes escalas. Con la inquietante sospecha de que no exista ese todo.

Palabras clave: *El proceso*; Kafka; estilo; judaísmo.

[en] The Vertical Style in Franz Kafka

Abstract. The reproach that Kafka lacks narrative sense, insofar as the action of his novels or stories never seems to advance towards any goal or resolution of the plot, does not necessarily imply a negative character. The fact that practically his complete work consists of short stories or unfinished novels seems to corroborate this inability to sustain a plot. This circumstance is partly due to personal characteristics: excessive perfectionism or insecurity about his own worth, which led, as is well known, to the concealment of his work as a writer. But we can assess this in the opposite direction. What I call "vertical style" has to do with a whole conception of art, even of reality, which redeems the part as self-sufficient, as the fractal that reflects the whole on different scales. With the disturbing suspicion that there is no such whole.

Keywords: *The Trial*; Kafka; Style; Judaism.

Sumario. 1. Introducción. 2. Dos estrategias de construcción formal. Su relación con la temporalidad. 3. El ratón en su madriguera. 4. Autorreferencia y patrones. 5. Resonancias cabalísticas. 6. Conclusiones.

¹ Universidad de Granada (España)
E-mail: smartinarnedo@ugr.es
ORCID: 0000-0002-7930-6760

Cómo citar: Martín Arnedo, S., «El estilo vertical en Franz Kafka», *Revista de Filología Alemana* 31 (2023), 65-77

1. Introducción

En el año 2009, el conocido escritor Eduardo Mendoza impartió una conferencia en la que se ocupaba de una teoría general de la novela, dentro de un ciclo organizado por la Fundación Juan March. Este evento se recuerda especialmente por la provocativa afirmación que Mendoza soltó a bocajarro a propósito de la obra de Franz Kafka. El escritor judío era a su juicio nada menos que un mal escritor. ¿Por qué razón? En palabras del propio Mendoza (2009), lo justificaba así:

Porque no tenía sentido de la narración. Empezaba diciendo “A Josef K. lo condenaron y no sabía por qué”. Hombre, no se empieza así un libro, así se acaba (Risas del público), pero si empiezas así ya no hace falta leer el resto. Ya está, ya lo he entendido. [...] Lo que pasa después me lo puedo imaginar perfectamente. No hace falta que me lo cuenten. Por eso la gente los deja, ya no sigue.

Ciertamente, esa es la estrategia utilizada por Kafka en muchas de sus narraciones: si todo está condensado en la primera o primeras frases, ¿para qué seguir leyendo? En *Die Verwandlung* por ejemplo, el estado en que se encuentra el protagonista, Gregor Samsa, al despertar una mañana cualquiera, en el inicio de la novela, es definitorio y definitivo. Al lector se le hurta cualquier explicación al respecto. Del mismo modo que en *Das Schloss* la búsqueda infructuosa del protagonista, asimismo llamado K., de los misteriosos amos de castillo que lo han contratado, no avanza un ápice a lo largo de sus peripecias. En muchos relatos breves, una situación inédita inaugural delimita por completo la atmósfera de lo que allí se cuenta, y no parece haber novedad en este sentido. Todo se juega en las primeras declaraciones, y pese a los intentos de los protagonistas por superar, o al menos comprender, esa situación inicial, nada nuevo esclarece tan inquietante arranque.

Esta circunstancia, subrayada un poco provocativamente por Eduardo Mendoza, evidentemente no ha pasado desapercibida a sus lectores (Schirrmacher 2008), si bien la valoración de la misma dista mucho de coincidir con la de Mendoza. El aire de extrañeza que impregna el punto de partida en verdad introduce una tensión jamás resuelta, y en el fondo, el experimentado lector de Kafka no aguarda ya ninguna clave explicativa y por ende tampoco consuelo alguno respecto al nudo de tensión introducido. De introducirse un viraje argumental, sería este tanto o más misterioso que el punto de partida sobre el que pretende arrojar luz. De modo que la parábola *Vor dem Gesetz* (Kafka 1998: 261-263) que se ofrece –¡por fin!– como explicación de la situación de Josef K., protagonista de la novela *Der Prozess*, es tan oscura como la trama de la novela en la que se inserta. De hecho, el final de la parábola representa un viraje aún más desconcertante que la historia: la respuesta final al campesino moribundo que acudió a las puertas de la Ley para intentar entrar, tras pasar toda su vida allí aguardando, se resuelve en un incomprensible gesto del guardián de la entrada: cierra la puerta nunca atravesada. Por tanto, lo que se promete como una explicación, se resuelve con un nuevo enigma, como si Kafka

jugara con el lector, conduciéndolo por una de esas escaleras de un cuadro de Escher, en las que nunca se acaba de ascender, por muchas revueltas que se den.

Si la travesía no tiene ni principio ni fin, en rigor, cualquier instante del camino está tan el centro como cualquier otro. En un universo infinito no existen orillas cósmicas. De ahí, y es la interpretación que trataré de defender, que Kafka se la juegue como narrador con la misma intensidad y compromiso en cada una de sus frases, sin subordinar estas a un hilo de tensión omniabarcante. Nada es secundario. Sí. Todo está contado desde el principio, pero con la misma legitimidad podríamos decir lo contrario: nada está contado.

El punto de partida de Eduardo Mendoza es, desde esta perspectiva, completamente acertado. Pero no su conclusión. Kafka sí era un buen escritor. ¿Consistiría su falla como narrador en su incapacidad para desarrollar un argumento que sostenga la atención del lector?

Kafka no fue el juez más benévolo para sí mismo. Él mismo se encargó una y otra vez en su correspondencia, en sus diarios, de remarcar sus limitaciones artísticas y humanas, que en él venían a converger en un mismo punto. A esto había que sumar un ideal de perfección imposible de satisfacer. Su faceta de escritor fue ocultada y retraída al círculo de sus íntimos. Apenas se decidió a publicar sus manuscritos. Y este callar sobre sí mismo culminó con su deseo de que su obra fuera exterminada tras su muerte. Efectivamente, por su forma de trabajar y por su compleja psicología, Kafka no encontraba la motivación o la energía suficientes para sostener una trama a largo plazo. Esta circunstancia pareciera darle la razón a Eduardo Mendoza. De hecho, el propio Kafka se queja profusamente al respecto en sus diarios. Las citas son muy numerosas. Refiriéndose, por ejemplo, a la redacción de *Der Prozess*, anota el escritor: “final de capítulo fallido, y es difícil que pueda continuar con acierto otro capítulo empezado” (Kafka 2005: 273). Todavía a la altura de 1923, el año anterior a su muerte, se atormentaba sobre su vocación: “cada vez me da más miedo escribir cosas” (Kafka 2005: 375). De suerte que la existencia de las únicas obras largas que nos han quedado de él, a saber, sus novelas inacabadas *Der Prozess*, *Das Schloss* y *Der Verschollene*, hay que atribuírselas más bien a su amigo Max Brod, que se encargó meritoria y personalmente de compilar y ordenar las pilas de folios que el escritor había dejado a su muerte (Martín Arnedo 2021: 37) con la intención de publicarlas póstumamente, algo que probablemente nunca hubiera hecho el propio Kafka, tal y como he apuntado más arriba. Con todo, según se ha dicho, nos han sido legadas como obras incompletas y fragmentarias.

Pero esta interpretación en negativo, por así decir, de su potencia creativa, interpretada como una carencia, incluso por el propio escritor, me parece sesgada e insuficiente y trataré en adelante de aducir algunos argumentos al respecto.

Podríamos preguntarnos: ¿no será, por el contrario, que su talento consista precisamente en dotar de tal intensidad a cada frase y a cada momento narrativo, que no requiera de una extensión complementaria, convirtiéndose esa estrategia justamente en su virtud? En cada párrafo brilla tal perfección, que el lector no desea abandonar la lectura para no perder esa sensación, ese presentimiento, ese “entrado” explicitado y ejemplificado en cada una de sus partes. Dicho de otro modo: el detalle es tan exuberante en su riqueza semántica, cual microcosmos que refleja el macrocosmos; hay tal sobreabundancia de sentidos y referencias, que no es posible ni necesario subordinarlo a una línea superior argumental. No encontramos

piezas al servicio de grandes líneas de tensión constructiva, sino que cada miniatura en cierto modo representa ya toda la trama, como si un detalle de la arquitectura delatara la forma general del edificio. A esta perspectiva la denomino fractal, porque el resultado consiste en que en cada parte se refleje en miniatura el conjunto entero.

En ese caso, la inseguridad de Kafka de pronto se habría convertido en una gran personalidad que lleva la coherencia hasta sus últimos extremos, pues se entrega por completo en cada una de sus frases, sin tener en mente cómo servirán estas a la construcción del conjunto. De ahí su preferencia por las formas breves, pues ya satisfacen el rendimiento de su arte. Este proceder es lo que más adelante llamaré un “estilo vertical” o intensivo, frente a uno “horizontal” o extensivo.

A lo que hay que añadir que, como los problemas de contenido nunca son ajenos a los de la forma expositiva (Habermas 1990: 10), el autor (Kafka 2005: 278) se está jugando no solo una concepción de la estética, sino también una ontología de la vida.

Ahora ya podemos valorar la aserción inicial de Eduardo Mendoza: al proponer este una perspectiva horizontal o extensiva de la trama narrativa, en la que se va ganando sentido y terreno a lo largo de la lectura, considera un fracaso la perspectiva opuesta, la vertical, que se consume a cada instante. Pero en realidad, se trata de dos estrategias diferentes, sin que haya de existir una jerarquía entre ellas.

Antes de centrarme en Kafka, voy a precisar con más detalle ambas estrategias.

2. Dos estrategias de construcción formal. Su relación con la temporalidad

Podríamos denominar como “estilo horizontal” o “extensivo” o de “líneas de tensión expandidas” y “estilo vertical” o “intensivo” o “poético-fractal” a esas dos maneras contrapuestas de crear y/o experimentar una propuesta estética, literaria o musical.

En el primer caso, el aliento narrativo es de largo alcance. Se crean expectativas que animan al oyente/lector a seguir, con la esperanza de llegar al clímax o a la resolución de las tensiones. La necesidad de saber lo que está por venir se identifica con la motivación para continuar escuchando o leyendo.

Por el contrario, en el segundo caso, la lectura prosigue no por un sentimiento de curiosidad acerca de su desenlace, sino por la atracción hacia un material presente en sí. Se adopta, por así decir, una perspectiva estática o de eterno presente.

Si en el primer caso podemos imaginar fácilmente una novela detectivesca como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco o *Das Parfum: die Geschichte eines Mörders* de Patrick Süskind, que empuja a querer saber más porque lo que viene es novedoso y completa la información ya conocida; en el segundo, cuadra bien la lectura de un poema en general o de textos narrativos como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *Der Untergeher* de Thomas Bernhard, cuyo placer en la lectura no proviene tanto de la expectativa de un desenlace, como del deseo de seguir inmersos en esa atmósfera entretejida por un lenguaje tan singular.

Naturalmente, cabe la posibilidad de cambiar la perspectiva dentro de una misma obra, o de coexistir ambas al mismo tiempo; o modificar su peso relativo en la motivación para seguir adelante con la experiencia estética. Así por ejemplo, en la

película de Howard Hawks *The Big Sleep* (1946), entre cuyos guionistas se encontraban artistas de la talla de William Faulkner, del deseo inicial de desentrañar la trama policiaca, que por cierto se vuelve increíblemente compleja y oscura, al final la atención se centra en sus magistrales diálogos y memorables interpretaciones, sin que el desenlace final sea ya apenas relevante.

Este binomio horizontal/vertical supone naturalmente una simplificación teórica, como herramienta de análisis que es. En la realidad es difícil encontrar modelos de recepción tan puros. Coincido en buena medida con H. G. Gadamer cuando afirma que la lectura consiste siempre en un “movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo” (Gadamer 1991: 77). Esto no impide para que tratemos de inquirir qué tendencia (la horizontal o la vertical) predomina según el caso, a sabiendas de que ambas indisolublemente van de la mano en la experiencia.

En el terreno del lenguaje musical esta dualidad se ofrece especialmente intuitiva. La estrategia horizontal prevalece en un movimiento estético como el Romanticismo (pese a la brevedad de muchas de sus formas), en autores como J. Brahms o R. Wagner. En sus epígonos postrománticos consideremos el caso de S. Rachmaninov. Los temas de su conocido *Concierto n.º 2 para piano y orquesta en do menor* se expanden y se contraen jugando con la imaginación del oyente, explotando en picos de éxtasis o distendiéndose en pasajes de transición. La segunda estrategia es más propia del Barroco. Se encuentra representada paradigmáticamente en las fugas de J. S. Bach. Es interesante para nuestro estudio señalar que esta forma de componer refleja la filosofía de una época: de igual modo que el tema inicial de una fuga contiene prácticamente todo el material a partir del cual se elaborará la pieza en su desarrollo, también Descartes o Spinoza construyeron sus edificios metafísicos a partir de unas pocas verdades axiomáticas (Frankl 1950: 333). Podríamos decir que el material estético es deducido “analíticamente” del tema inicial, del mismo modo que la narración kafkiana se alimentará de una sensación o idea extremadamente singular y propuesta al principio. El tema de la fuga, o sus características melódicas o rítmicas, se reencuentran por doquier a lo largo de la obra; como afirma A. Schweitzer “todo lo que se presenta en ella [en la obra de Bach] constituye, simplemente, una emanación del tema” (cit. por Frankl 1950: 336). En cada compás se satisface el despliegue del discurso musical, nunca decae la tensión, no hay altibajos (románticos), la música de Bach goza de una rara perfección en cada una de sus notas. De hecho, nada indica que la fuga (incluso el preludeo que la antecede) tenga que terminar antes o después. El discurso musical avanza y podría avanzar indefinidamente, como los pacientes caminantes de las escaleras en el cuadro de Escher, o ser extremadamente breve, y no afectaría a la calidad de la producción. De hecho, el *Canon por tonos*, verbigracia, de la *Musikalisches Opfer* de Bach está concebido de tal manera que podría prolongarse *ad infinitum* (Hofstadter 1989: 12). La atención se centra en un eterno presente, y en eso consiste su gozo y su razón de ser, sin proyectarse hacia atrás o hacia adelante.

Se puede afinar aún más la caracterización de ambas estrategias o estilos partiendo de su relación con el tiempo experimentado en la experiencia estética.

La estrategia horizontal incorpora la temporalidad como concepto estético central, teniendo en cuenta que no se trata de una temporalidad externa o cotidiana, es decir, la que experimentamos mirando el reloj mientras aguardamos el autobús,

sino una temporalidad interna, es decir, propuesta por el propio objeto estético, como cuando se suspende el tiempo en una pausa musical. En este sentido, prosigue Gadamer: “toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone” (Gadamer 1991: 110). La segunda estrategia se olvida por completo de las transiciones, es atemporal; o para expresarlo con más exactitud, es “la simultaneidad de presente y pasado” (Gadamer 1991: 111). Mendoza se quejaba en este sentido de que la flecha temporal en Kafka había perdido su sentido. Todo consiste en cómo se valore la temporalidad intrínseca propia de la obra.

Tras acabar la lectura de un texto compuesto por líneas de tensión expandidas, se toma conciencia de que cada párrafo forma parte de una unidad coherente y cumple una función específica. Solamente al final de la lectura del texto nos hacemos una imagen satisfactoria del conjunto. Sería imposible interrumpir la lectura y quedarse satisfecho. Se impone la necesidad de acabarlo.

Sin embargo, en los textos conformados según lo que yo llamo el “estilo vertical” o de “poesía fractal” (porque cada parte del conjunto reproduce o satisface las exigencias del todo), la interrupción de la lectura es posible sin que la experiencia estética se vea alterada. Es decir, es posible retomar el libro incluso por cualquier página, porque la atmósfera se refleja o se recoge en cada extracto, de ahí el calificativo de fractal. Vuelvo a insistir: se trata de tendencias predominantes, de constructos analíticos, teóricos.

En mi opinión, la escritura de Kafka se revela como un ejemplo paradigmático de poesía fractal o de estilo vertical. Y no solo por los motivos externos que ya hemos enumerado, esto es, por su inseguridad psicológica o por la inconstancia de la voluntad, sino por razones de calado más profundo: cada fragmento posee una fuerza no superada o significada por la trama del argumento general. En otras palabras: el lector está siempre en el centro de la narración. Y ningún fin justifica el camino.

En los apartados tres y cuatro incidiré en la idea de que el argumento del conjunto se reproduce a diferentes escalas dentro de la misma obra. La experiencia del misterio (o del miedo) es siempre la misma y se presenta en cada momento del proceso. No hay superación de las oposiciones al final del camino. No hay final feliz. Después, en el apartado cinco, apuntaré a un análisis de corte más existencial: intentaré relacionar esta decisión estética con su experiencia vital de la religión judía, como si su vivencia central del (sin)sentido fuera el tema propuesto de una fuga musical, que contiene de antemano los elementos melódicos y rítmicos que encontraremos después desarrollados.

3. El ratón en su madriguera

El enigma no habla a favor ni en contra de la existencia de un sentido. El no saber precisamente se queda a las puertas de afirmar o de negar. Pero la búsqueda de tal sentido puede ser tan intensa, que todo se convierta en un instrumento monotemático de inquisición, en una pesquisa perpetuada. Resulta indiferente el estímulo en cuestión, todo funciona como un signo, como una premonición. El estado de alerta sería constante.

El carácter homogéneo del discurso narrativo kafkiano hace suponer que en el fondo, ni la parte ni el todo preponderan el uno sobre el otro. Dicho de otro modo, la línea de separación entre lo marginal y lo esencial se difumina, de suerte que todo se vuelve esencial, o, en una interpretación más macabra, todo se vuelve superficial.

Kafka, en su enigmático (e inacabado) relato *Der Bau*, escrito a finales de 1923, pocos meses antes de su muerte, nos proporciona, de modo casi póstumo, una clave tanto de su personalidad como de su forma de encarar el proceso de escritura. Nos hace ver que la forma en que le afectaba el exterior no tenía que ver con que el estímulo exterior fuera anecdótico o nimio.

El argumento del relato es sencillo: un roedor dedica su vida entera a excavar un laberinto de túneles subterráneos con el fin de protegerse de unos (supuestos) enemigos. Esa tarea consume su energía y su tiempo, pues ha de vigilar constantemente para no dejar en franquía ningún punto vulnerable de acceso. Revisa y restaura sin pausa, pues es consciente de que por un minúsculo agujero en el casco puede entrar el agua que hunda todo el barco, del mismo modo que una frase puede echar a perder todo el párrafo. Este estado de alerta perpetuo le supone un desgaste inusitado de energía, que no puede invertir para otros fines.

Pero su fortaleza, ese muro levantado frente al exterior, es al mismo tiempo su debilidad. Por un parte, cuando la alerta siempre es máxima, cuando cualquier ataque puede desestabilizar la integridad propia, desaparece la jerarquía entre las amenazas: todas son igualmente decisivas y es imposible relajarse. Necesita Kafka mantenerse tan puro, que cualquier imponderable supone una mancha. Como el traumatizado por acoso, que cualquier gesto puede herirlo, porque lo remite directamente al trauma, “Ein Ich, das an jedem Punkt gleich empfindlich ist –apunta Stach (2014: 486) – weil es überall leckschlagen kann, vermag nicht zu unterscheiden zwischen Wichtigem und Marginalem”. Cuando el sistema psíquico está tan debilitado, el yo se siente tan incapaz de afrontar una seria amenaza como una vulgar broma. De hecho, como veremos en la novela *Der Prozess*, el protagonista (Kafka 1998: 11) se ve imposibilitado para distinguir la naturaleza de la situación presente: la amenaza del arresto podría tal vez no ser más que una broma que sus colegas le están gastando. Y esta ambigüedad de la situación, tragedia/comedia, sobrevuela todas las escenas. Porque lo trágico se identifica con lo cómico, de la misma manera que lo nuclear con lo superficial. Para colmo, los miedos del ratón no obtienen su confirmación de amenazas exteriores. No hay peor miedo que el que se alimenta a sí mismo, sin necesidad de ser corroborado por la experiencia.

Por otra parte, el aislamiento funciona en las dos direcciones, hacia afuera y hacia adentro. La fortaleza que lo protege ante virtuales amenazas deviene en una cárcel que amputa la acción. Como señala acertadamente Stach (2014: 486): “wo nichts hereindarf, wo alle Ritzen verstopft sind, dort kann auch nichts hinaus”. Nadie ni nada le hace mal, nadie ni nada le hace bien.

El resultado es el silencio que reina allí dentro, en los túneles subterráneos. Silencio que el roedor encuentra por otra parte muy agradable. Es el mismo silencio que el joven Kafka tanto echaba de menos en casa de sus padres (Stach 2014: 8). El escritor aprovechaba las horas nocturnas en la soledad de su cuarto para poder escribir, para construir su guarida. Su dormitorio fue su primera madriguera.

Cada palabra representa una ranura por la que podría colarse el enemigo, de ahí que cada una de las palabras tenga que ser asegurada. Pues la tarea es grave: lo representado por cada tesela coincide con la imagen final de todo el mosaico.

Este relato no solamente es relevante para entender su visión subjetiva de la distinción entre lo importante y lo accesorio, distinciones que cada vez se fueron difuminando más conforme cumplía años (Stach 2014: 487), sino que además *Der Bau* propone asimismo un paralelismo (Parra Bañón 2016: 135) entre la construcción de su obra con la de una obra arquitectónica, lo que hace más gráfica la lógica del edificio. La madriguera es producto de laboriosos cálculos, según afirma su constructor, el roedor. Y he aquí la nota siniestra: a veces el motivo para proseguir con dichos cálculos se debe exclusivamente a la satisfacción del bosquejo: “die Freude des scharfsinnigen Kopfes an sich selbst ist manchmal die alleinige Ursache dessen, daß man weiterrechnet” (Kafka 2020: 3). Es decir, que se contempla la posibilidad de que todo sea un sinsentido, de ahí que a Kafka se lo tache tan frecuentemente de pesimista. En mi opinión, Kafka solo apunta a la posibilidad, no a la certeza. De nuevo el enigma abre las puertas a las interpretaciones más dispares. Tal vez, después de tanto esfuerzo (por encontrar su lugar en la vida), la única compensación haya sido el placer de tejer con coherencia (edificar con inteligencia) una obra cuya conexión con el exterior sería irrelevante. De hecho, en *Der Prozess*, el protagonista, antes de morir, se da cuenta de que toda la trama parece haberse sustentado en el aire. Se pregunta: “Wo war de Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war?” (Kafka 1998: 278).

4. Autorreferencia y patrones

Encontramos pues al escritor laborioso puliendo obsesivamente cada detalle, sin que parezca avanzar en su obra. La geometría ofrece también una especie de pesadilla por la que siempre nos topamos con la misma estructura, con indiferencia de que nos situemos más cerca o más lejos del objeto contemplado. Esa estructura se denomina fractal.

A partir de los años ochenta el estudio de los fractales, originario del campo de la matemática, se hizo muy popular en su aplicación a las más ajenas disciplinas (Falconer 2013: 13). Hofstadter (1989) creía encontrar en la música de Bach, en los dibujos de Escher y en las propuestas lógicas de Gödel extraños bucles, por medio de los cuales la obra hacía referencia a sí misma dentro de la propia obra. La literatura no fue naturalmente impermeable a esta tendencia (Zavala 2004). Este tipo de autorreferencia ha sido atribuido por Altomare (2013) a algunas obras literarias, entre ellas a *Das Schloss* de Franz Kafka. Knudson (2017), por su parte, adopta una perspectiva paralela para abordar el estudio de la narración kafkiana *Beim Bau der Chinesischen Mauer*.

En mi opinión, este modo de proceder, en el sentido de repetir genéricamente unos patrones, es decir, de que la obra se refiera a sí misma, se encuentra de forma ejemplar en *Der Prozess*.

Como botón de muestra, quisiera recordar tres momentos. En el primer capítulo de la novela, los guardianes que acuden para arrestar a K. no responden a sus preguntas ni se atribuyen ningún protagonismo en el proceso. En ningún momento

explican a K. por qué es arrestado. Se trata de un proceso mecánico, casi anónimo, que no tiene nada que ver con ellos. Simplemente eluden su (posible) responsabilidad. A la pregunta de por qué proceden a arrestar a K., responden: “Wir sind nicht dazu bestellt, Ihnen das zu sagen” (Kafka 1998: 9). Al final de la obra, cerrando el bucle, aparecen otros enviados del sistema, dos guardias vestidos de negro, que también guardan silencio respecto a su cometido. Aunque es K., en este caso, quien comenta significativamente: “Sie sind nicht darauf vorbereitet, gefragt zu werden” (Kafka 1998: 273). La escena resulta familiar. La mecánica irresponsable y ciega de la maquinaria burocrática se basa en que todos reciben y obedecen órdenes. K. ha descubierto tristemente esta pauta demasiado tarde. Asimismo, en *Vor dem Gesetz*, cuando el campesino le pide permiso al guardián de la puerta para entrar a la Ley, éste, para hacerle ver que en última instancia no es el que decide, se define como “der unterste Türhüter” (Kafka 1998: 261). Por tanto, podemos identificar como patrón repetitivo la opacidad de todos los operarios, sus reacciones, lo que acarrea la imposibilidad de extraer información por parte del protagonista.

Un segundo momento de autorreferencia, al que más arriba hemos aludido brevemente, se concreta en la reiterada sensación de irrealidad que impregna la escena, pese a la trascendencia de los hechos. Cuando arrestan a K. al principio de la novela, ante la posibilidad de que todo sea una comedia, “man konnte zwar das Ganze als Spass ansehen” (Kafka 1998: 11), K. se decide a “colaborar” [*mitspielen*]. Como el roedor de *Der Bau*, las decisiones vitales son tomadas en función de suposiciones. Lo sorprendente es que la decisión de colaborar y no rebelarse u oponer resistencia viene motivada por un hecho neutro e irrelevante, cuando no ridículo. No hay equipotencia entre la causa y el efecto. Más adelante, cuando el castellán le cuenta a K. la parábola *Vor dem Gesetz*, el campesino protagonista de la parábola rehúsa entrar a la Ley tras observar “con más detalle” [*genauer*] al guardián. ¡Pero no se aduce ninguna razón o conexión entre ambos sucesos! Paralelamente, al final del libro, el protagonista se inhibe de nuevo en su protesta por un detalle absurdo: al ver por la calle a su vecina, la señorita Bürstner –¡supuestamente! ni siquiera está seguro, “die Ähnlichkeit war freilich gross”– (Kafka 1998: 274). Tampoco se ve qué tenga que ver una cosa con la otra, si no es acaso la vergüenza de verse en tal situación delante de un conocido. Esta reacción es recurrente en diferentes momentos del relato, lo que acentúa la soledad del lector a la hora de encontrar un sentido total a la narración.

Un tercer momento señala la superficialidad y formalidad que caracteriza a las conversaciones del protagonista con sus antagonistas. De nuevo encontramos que no son congruentes con la situación de amenaza real. El lenguaje queda devaluado a convencionalismo que ha renunciado a la verdad. Tanto los guardianes del arresto del primer capítulo, quienes se burlan de K. por ejemplo ante su deseo de que la cocinera le traiga el desayuno (Kafka 1998: 8), como los ejecutantes del último capítulo, que reaccionan perplejos a cada comentario suyo, utilizan un lenguaje que resbala sobre la escena (Kafka 1998: 276). También el guardián ante la Ley se cansa de la palabrería del campesino, incluso se deja sobornar. Podríamos encontrar otros casos que reflejan esta forma de proceder. Por ejemplo, en el relato *Der Geier* (Kafka 2010), encontramos al protagonista siendo torturado por los picoteos de un buitre. Un pasante que casualmente presencia la escena, se ofrece a ayudarlo. Pero mantiene entretanto con el torturado una discusión formal y desde luego poco

apremiante, dejando al lector aún más perplejo, pues toda la crueldad de la escena es aceptada como si fuera lo natural, contra lo que no valiese la pena rebelarse.

Estos rasgos de construcción formal hacen suponer que Kafka tenía la intención de contar lo mismo una y otra vez con diversos revestimientos, a saber: la falta de lógica (o de justicia moral) en el tejido de lo real. Aunque sin duda este juego de espejos donde mejor se observa, tal y como ha señalado Bermejo Rubio (2010: 137) es en la comparación entre el capítulo de *Vor dem Gesetz* y la novela donde se inscribe, *Der Prozess*. La parábola se ofrece como una versión condensada de la novela completa. Los paralelismos que más arriba hemos citado así lo atestiguan. Y es que la estructura de capítulo y del libro prácticamente vienen a coincidir, diferenciadas solo por el tamaño de su formato.

Podríamos seguir rastreando el camino de los parecidos formales, pero el resultado en mi opinión sería siempre la exposición de un síntoma, no de una causa. Si aceptamos que Kafka se juega en cada imagen su idea del todo, si este procedimiento se parece mucho a la repetición fractal de la geometría, si su enfoque es intensivo, afectando a la misma experiencia de la temporalidad en la vivencia estética, podríamos preguntarnos si esta forma de entender el arte tiene relación con su forma de entender la vida.

5. Resonancias cabalísticas

En 2008 publicaba Schirmmacher en la prensa alemana un sugerente artículo sobre la función cabalística de la palabra en los escritos de Kafka. No era el primer estudio que proponía una lectura en clave sionista de la literatura kafkiana (Scholem 1989). Pero este artículo es interesante porque posibilita conectar las preocupaciones kafkianas de orden estético con las de orden existencial. De nuevo se propone la novela *Der Prozess* como el botón de muestra más fructífero.

Ciertamente, determinadas circunstancias biográficas (Martín Arnedo 2021: 38) hablan a favor de una interpretación judeo-teológica de esta narración, como la relación iniciada por el escritor durante aquellos años –la primera década del siglo XX– con la asociación hebrea *Bar Kochba*, amén de su creciente interés por el yiddish o su amistad con el filósofo judío Martin Buber (1878-1965). Estos signos atestiguan un interés creciente por el mundo sionista en el escritor. Incluso una figura tan prestigiada como el ya nombrado G. Scholem (1975: 212) defendía interpretar toda la obra de Kafka a partir de la historia bíblica de Job.

Es verdad que este interés teológico kafkiano jamás afloró explícitamente en la novela. Pero sí parece verosímil la inspiración teológica de temas tan nucleares como la presencia del mal, la inocencia y la culpa o la pregunta por el sentido, siempre concediendo por supuesto la extraordinaria ambigüedad que presentan los textos kafkianos, que han posibilitado, y no sin razón, exégesis de toda índole.

Volviendo a Schirmmacher, este coincide con la tesis de Eduardo Mendoza que analizamos al principio de este estudio, a saber, que “*Der Prozess* erzählt sich in seinem ersten Satz” (2008). Schirmmacher expone cómo el avance en la lectura o la escritura de Kafka no es más que una repetición, una reiteración, tal y como se despliega la oración en la cábala, empujada por la obsesión de desentrañar un misterio que nunca acaba de desvelarse. De igual forma que las decenas del rosario

cristiano, que en su letanía circular operan un efecto casi hipnótico y salvífico en la mente del orante, el judío se abandona a la repetición de los signos lingüísticos, de los cantos, de los movimientos corporales, enfocando su mente hacia la luz divina. Esta reiteración facilita la elevación mística.

Las palabras, por su parte, son el canal o el cauce o quizá los pasillos de un laberinto sagrado. El judaísmo es una de las religiones del libro. La palabra es primordial. San Juan (1: 1-18) enseñó que “En el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba junto a Dios, y el Verbo era Dios”. El movimiento de la Creación se identifica con el movimiento del lenguaje (Scholem 1989: 23). De esa potencia fue consciente Kafka, a saber, de que: “Worte, ja Buchstaben eine spirituelle Kraft entfalten können” (Schirmacher 2008). La palabra se invoca como se detiene uno a meditar. Y la meditación es la negación del devenir, es la concentración en el presente, dicho de otro modo, es la concepción de la experiencia estética como algo “vertical” que tiene un efecto en la vida.

Y es que la cábala muestra el camino hasta el punto en que se tocan lo finito y lo infinito. La revelación es presentida, y el enigma ha de ser desentrañado.

Schirmacher piensa nada menos que Kafka habría convertido la literatura en religión. La historia bíblica vuelve a reproducirse en su novela, pues la historia de la humanidad es la historia de un gigantesco proceso contra el hombre. El pecado original recuerda la primera caída: el alejamiento de la verdad y del bien. Josef K. vaga por ese mundo de tinieblas, expulsado del estadio inicial de la inocencia. Él desconoce por qué fue desterrado para vivir bajo la sombra del mal, de la culpa. La irrupción del mal ha dividido la historia en dos territorios. Y la conciencia de la expulsión produce vergüenza. De hecho, la novela concluye con ese sentimiento, el de la vergüenza.

Desde luego, por su implicación personal, la afirmación de que para Kafka su literatura fue su religión no es desmedida. Kafka se identificó hasta tal punto con ella, que todo lo demás fue supeditado, cuando no despreciado. Al final de su vida, dos años antes de morir, con apenas treinta y ocho años, anotaba en su diario que fácilmente su literatura podría haberse convertido “en una nueva doctrina esotérica, en una cábala” (Kafka 2005: 353-354), una suerte de plano de un laberinto secreto, como el excavado por el roedor en su relato tardío *Der Bau*.

Pero la objeción a la propuesta de Schirmacher vendría precisamente desde la indefinición o apertura de las propuestas kafkianas. Quizá toda esa doctrina secreta no sea más que el sueño de un sueño. No hay un punto al que llegar. No hay Ley tras la puerta. No hay juez esperando en el juicio. La pregunta una vez más es la conexión de esta doctrina esotérica, de esta cábala, de este laberinto arañado a las entrañas de la tierra, con el mundo exterior. Aquí el legado kafkiano es el enigma, el misterio, que, como apunté más arriba, ni afirma ni niega, sino que de modo inquietante deja la puerta abierta.

6. Conclusiones

A partir de unas sonadas declaraciones del escritor Eduardo Mendoza, se aborda la cuestión de hasta qué punto Kafka fracasó como narrador, en el sentido de que el arranque de algunas de sus narraciones, paradigmáticamente *Der Prozess*, son de-

finitivas, como si adelantaran el final, y toda novedad fuese ya irrelevante. La pregunta entonces sería para qué seguir leyendo.

No solamente se acepta esta apreciación de Mendoza, sino que se extrapola a todo el discurso narrativo kafkiano, de suerte que en realidad, en cada frase está todo, o como decía Adorno (1962: 162) “cada frase vale literalmente, cada una significa por sí”, lo que no es más que una exposición literaria de la idea geométrica de la fractalidad. Los personajes dejan de lado las grandes metas y se centran en la realización de tareas inmediatas, sin esperanzas, como si lo único relevante fuera lo momentáneo y no el todo en el que se inscribe la situación. Sin embargo, se rechaza la conclusión de Mendoza: Kafka no solo no es mal escritor, sino que imprime un inusitado impulso estético a sus escritos, de una intensidad singular.

Esta forma de proceder tiene que ver por un lado con condicionantes biográficos o psicológicos: un perfeccionismo paralizante, según leemos en sus diarios; un sentido de la autocrítica radical, que le lleva a ocultarse como escritor, a menudear sus publicaciones, e incluso a plantearle a su amigo Max Brod acabar póstumamente con su obra. Por otro lado, más que una limitación de índole personal, su estética supone el culmen de un estilo que denomino “vertical” o “intensivo” frente a otro “horizontal” o “extensivo”. La principal diferencia entre ambos estriba en la vivencia de la temporalidad dentro de la experiencia estética. En el estilo vertical el lector se independiza de las expectativas, eternizando el presente, por así decir; mientras que en el horizontal, el conjunto es el que dota de importancia y sentido a cada una de las partes.

En consecuencia, la extensión de la obra se vuelve irrelevante. De ahí su tendencia al aforismo y al apunte breve. Incluso sus tres grandes novelas quedaron inconclusas. Acorde con este minimalismo, tiende estilísticamente a la repetición de esquemas formales. La misma problemática se expone a gran escala (*Der Prozess*) o a pequeña escala (*Vor dem Gesetz*), con notables paralelismos estructurales, como si todo estuviera en todo, solo que en diversos formatos. Pero esta repetición no es producto de la limitación, al contrario, surge de su potencia y ambición expresiva, y es que Kafka necesitaba expresar todo en todo momento.

Por último he propuesto una valoración de su estilo (vertical) no solamente desde un punto de vista estético, sino también existencial. He intentado trazar un puente entre la vida y la obra. A partir de su narración inconclusa *Der Bau*, he incidido en el sentimiento de vulnerabilidad y de soledad del escritor. Kafka era muy consciente de esa soledad, en parte impuesta, como él mismo concede (Kafka 2005: 353), y en parte elegida, si es que se puede elegir algo así como el destino. La preocupación social no obstante llega a fundirse con la metafísica. Para no sucumbir a la locura y mantenerse digno, ha de dotar de sentido a ese aislamiento, social y metafísico, y preguntarse a la postre por el significado del todo.

Solamente le queda la palabra para elevar su grito a las alturas silenciosas. La palabra es más que eso, es fuente y vehículo de espiritualidad, que cumple una función casi litúrgica, tal y como se procede en la mística judía, de la que tantas influencias acusa.

A diferencia del místico sin embargo, no propone un final que dé sentido al camino, de ahí que existencial y estéticamente reivindique la fragmentariedad. Es lo único con lo que se cuenta. Después de todo, en su relato *Der Bau* comprobamos

que todas las elucubraciones podrían no tener una correspondencia en el mundo exterior.

7. Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Prismas*. Barcelona, Ariel, 1962.
- Altomare, Francis Carmen. *A calculus of fire: Strange loops and autopoietic consciousness in selected twentieth-century fiction from James Joyce to Philip K. Dick – A cognitive poetic approach*. Dissertation, Indiana University of Pennsylvania, 2013.
- Bermejo Rubio, Fernando. “«Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht»: procesos victimarios y distorsión de la objetividad en la obra de Franz Kafka”. *Revista de Filología Alemana*, 18, 2010, pp. 135-161.
- Falconer, Kenneth. *Fractals: A very short introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Frankl, Victor. “Juan Sebastian Bach y la filosofía del Barroco”. *Revista institucional / UPB*, 15, 1950, pp. 333-345.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid, Taurus, 1990.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Lumen-Tusquets, 1989.
- Kafka, Franz. *Der Bau*. Göttingen, Liwi-Verlag, 2020.
- Kafka, Franz. *Der Geier*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2010.
- Kafka, Franz. *Der Prozess*. Berlin, dtv, 1998.
- Kafka, Franz. *Diarios (1910-1923)*. Barcelona, Lumen-Tusquets, 2005.
- Knudson, Kevin. “Franz and Georg: Cantor’s Mathematics of the Infinite in the Work of Kafka”. *Journal of Humanistic Mathematics*, 7, 2017, pp 147-154.
- Martín Arnedo, Santiago. “«Ante la ley» y la experiencia del sentido en F. Kafka”. *Alabe*, 23, 2021. <https://ojs.ual.es/ojs/index.php/alabe/article/view/7664> [DOI: 10.15645/Alabe2021.23.4] [17/07/2023].
- Martín Arnedo, Santiago. *La tentación del silencio. Literatura alemana a comienzos del siglo XX*. Granada, Comares, 2021.
- Mendoza, Eduardo. “Teoría general de la novela: balance trimestral”. *Fundación Juan March*, 14/04/2009, <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/eduardo-mendoza-teoria-general-novela-balance-trimestral>. [11/10/2022].
- Parra Bañón, José Joaquín. “La palabra como material de construcción en la obra de Kafka”. *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, 6, 2016, pp. 134-147.
- Schirmmacher, Frank. “Neunzehn Worte Kafka”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03/07/2008, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/kafkas-saetze-1-neunzehn-worte-kafka-1665718.html>. [20/12/2020].
- Scholem, Gershom. “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala”. *Acta poética*, 9, 1989, pp. 21-61.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin: die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.
- Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. New York, Macmillan Co, 1949.
- Stach, Reiner. *Kafka: die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2014.
- Zavala, Lauro. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. *Revista de literatura*, 66, 2004, pp. 5-22.