

Los hijos de Kafka

Kafka's The Sons

William Díaz Villarreal

Departamento de Literatura

Universidad Nacional de Colombia

Kafka intentó sin éxito publicar un libro, titulado *Los hijos*, en el que se reunían tres relatos compuestos en el invierno entre 1912 y 1913: “La condena”, “La metamorfosis” y “El fogonero”. En este ensayo, el autor interpreta estos tres relatos como una unidad, a partir del motivo que sugiere el título del libro proyectado por Kafka. Así, estos tres textos exploran los intentos fallidos del hijo por autoafirmarse dentro de la opresiva esfera de influencia del padre.

Palabras claves: Franz Kafka ; Literatura alemana del siglo XX ; Narrativa.

Kafka tried, and failed, to publish a book entitled *The Sons*, in which he would have collected three stories written in the winter of 1912-1913: “The Judgment”, “The Metamorphosis”, and “The Stoker”. In this essay, the interpretation of these three texts as a unit is based on Kafka’s suggested title. Thus, these stories become an exploration of the son’s failed attempts to affirm himself within the father’s oppressive circle of influence.

Key words: Franz Kafka; German literature, XXth century; Narrative.

1

Es sabido que Max Brod publicó los manuscritos de Kafka en contra de la voluntad del escritor. En el epílogo a la primera edición de *El proceso* (1925), Brod se mostraba en la obligación moral de justificar su actitud aun en contra de la evidencia de las dos notas de Kafka en las que le pedía que destruyera sus manuscritos. En la primera, que debió ser escrita entre el otoño y el invierno de 1921, Kafka decía que todos sus “diarios, manuscritos, cartas ajenas o propias, dibujos, etc.” debían ser “quemados sin leer” (Kafka 1992, 222-223). En la segunda, fechada el 29 de noviembre de 1922, le decía que, de todo lo que había escrito, lo único “válido” para él eran cinco libros, *La condena*, *El fogonero*, *La metamorfosis*, *En la colonia penitenciaria* y *Un médico rural*, y el relato “Un artista del hambre”. Aclaraba, además, que considerarlos “válidos” no significaba que deseara verlos reimpresos. Al contrario, su verdadero deseo era que se “perdieran completamente”. Terminaba esta nota diciendo que el resto de sus escritos, es decir lo que había “publicado en revistas” y los “manuscritos o cartas”, debía ser quemado “sin excepción alguna” (1992, 255).¹

Después de casi ochenta años de la publicación de su primera novela, la importancia de Kafka en la historia de la literatura es tan grande que discutir la responsabilidad moral de Brod tiene un tinte anacrónico. Resulta más interesante, en cambio, observar las consecuencias de ese epílogo de Brod en la imagen de Kafka que nos ha llegado. Las dos pequeñas notas de Kafka, por lo demás escritas al final de su vida, se han convertido en el estigma con el que los lectores y críticos han señalado a este autor. Según este estigma, Kafka siempre se negó a publicar su obra y casi era preciso arrancarle los ma-

¹ Estas dos notas, que fueron publicadas íntegramente en el mencionado epílogo, aparecen en cualquier edición en español basada en la edición de Brod de *El proceso*. No obstante, he citado la traducción al español de la cartas a Max Brod, editadas por Malcolm Pasley, en donde se proponen las fechas aproximadas de composición.

nuscritos de las manos para poder ofrecerlos a los editores. Como cada obra de Kafka, esta actitud ha conducido a muchas interpretaciones que ven en ella desde motivaciones psicológicas hasta principios religiosos o metafísicos.

En 1982 Joachim Unseld publicó un interesante libro a propósito de las relaciones de Kafka con sus editores, en el que se deja al descubierto las causas materiales del progresivo desdén de Kafka hacia la publicación. Según Unseld, al principio de su carrera Kafka no sólo no se negaba a publicar sus obras sino que, en muchos casos, hizo esfuerzos por ver algunas de ellas impresas, a pesar de que éstos no siempre dieron resultado. Así, es exagerado extrapolar la actitud de Kafka durante sus últimos años a la totalidad de su carrera literaria. De hecho, Kafka estuvo interesado en publicar sus obras y en convertirse en un escritor profesional, al menos durante gran parte de la década de 1910.² Lamentablemente, las circunstancias que rodearon sus tentativas de publicación y de profesionalización como escritor, así como sus propias dudas, terminaron por convencerlo, al final de esa década, de la imposibilidad de tener éxito literario. Así, al considerar las dudas de Kafka a propósito de la publicación de sus textos no sólo entran en juego elementos subjetivos, como lo exigente que era Kafka con sus escritos, sino también causas materiales. La mayoría de ediciones de sus textos no fueron de su agrado, y Kurt Wolff, su principal editor, no siempre pudo interpretar correctamente sus deseos.

Uno de los malentendidos con su editor es, precisamente, el pretexto del presente ensayo. En 1912 Kafka iba a publicar su primer libro con la editorial de Ernst Rowohlt, de Leipzig, cuyo socio capitalista era Kurt Wolff. El libro, titulado *Contemplación*, era una hermosa colección de fragmentos que Kafka había escrito durante los ocho o diez años anteriores (1909, 1910). En la primavera de 1913, Wolff, quien se había separado

² De todas maneras, es preciso anotar que este interés de Kafka era, como su propia relación con la literatura, profundamente ambiguo. Tal ambigüedad era el producto de una exigencia muy alta sobre sus obras y de la conciencia de que muchas de ellas estaban inacabadas.

de su socio, quería iniciar una colección de textos inéditos de escritores jóvenes de Praga que se llamaría “Der jüngste Tag”, para la cual pidió a Kafka alguna colaboración. Por eso, Wolff quería leer una narración corta (Wolf la llamaba “El bicho”), y el primer capítulo de la “novela americana”,³ de los que había oído a través de amigos de Kafka (Unseld 82). Kafka se sintió halagado por esa petición y no tardó en enviarle el manuscrito de *El fogonero*, y en prometerle una copia de *La metamorfosis* (el relato sobre “el bicho”).

Kafka era consciente de lo fragmentario de *El fogonero*, y así se lo hizo saber a Wolff en una carta del 4 de abril de 1913:

En cuanto al primer capítulo de la novela [es decir, “El fogonero”, que es primer capítulo de *El desaparecido*] . . . estará en Leipzig el lunes o martes. No sé si podrá ser publicado de forma aislada; si bien no se le notan directamente las siguientes 500 páginas completamente malogradas, todavía no constituye una unidad total. Se trata de un fragmento, y lo continuará siendo; este futuro confiere al capítulo su mejor carácter de “completo”. La otra historia que tengo, *La metamorfosis*, todavía no la he pasado en limpio, porque en los últimos tiempos todo me ha distanciado de la literatura y del placer de ella. Sin embargo, también mandaré pasar en limpio esta historia y enviarla lo antes posible. Para más tarde, estas dos obras y *La condena* . . . podrían dar un buen libro, que podría titularse *Los hijos*. (1983, 43-44)

Wolff se mostró gustoso de publicar *El fogonero* en su nueva colección, y así se lo hizo saber a Kafka. No obstante, en su carta al escritor no le decía nada sobre el proyecto de publicar *Los hijos*, tal y como éste había sugerido. El 11 de

³ Este relato es el primer capítulo de la novela que Brod publicó en 1926 con el nombre de *América*. Sin embargo, en realidad Kafka quería titularla *El desaparecido* (*Der Verschollene*). Ya que, a partir de la edición definitiva de las obras de Kafka por parte de la editorial Fisher de 1982, se ha optado por darle el nombre que Kafka había querido. En lo que sigue utilizaré *El desaparecido* para referirme a ella.

abril, Kafka le escribió a Wolff agradeciéndole el haber aceptado el relato y reiterándole su idea del libro compuesto por los tres cuentos:

Mi mayor agradecimiento por su amable carta. Acepto por entero y gustosamente las condiciones para la inclusión de *El fogonero* en la colección “Der jüngste Tag”. Sólo quiero pedirle algo que, por otra parte, ya manifesté en mi última carta. “El fogonero”, “La metamorfosis” (con una extensión de una vez y media mayor que la anterior) y “La condena” forman externa e internamente una unidad; existe entre las tres obras una relación patente y más aún, secreta, a cuya exposición no quisiera renunciar a través de una compilación en un libro que podría titularse *Los hijos*. ¿Sería posible, por tanto, que aparte de su publicación en “Der jüngste Tag”, *El fogonero* pudiera aparecer cuando mejor le parezca, pero en una fecha ya previsible, junto con las otras dos historias y en un solo volumen? ¿Sería igualmente posible una formulación de esta promesa en el presente contrato sobre *El fogonero*? La unidad de las tres historias me importa tanto como la unidad de cada una de ellas. (44)

Esta carta es, en sí misma, una prueba en contra del supuesto desdén hacia la publicación de sus obras que, según algunos críticos, caracterizó a Kafka a lo largo de su vida. No obstante, me interesa resaltar en ella el hecho de que, para el autor, las tres historias mencionadas conforman una unidad tanto “externa” como “interna” y que entre ellas hay una “relación patente y más aún, secreta”. Tal relación se expresa, entre otras cosas, en el hipotético título *Los hijos*, cuyo análisis es el tema del presente ensayo.

2

La relación secreta de estos tres relatos está asociada, en primer lugar, a que fueron escritos dentro de la misma “ola creativa” que sobrevino a Kafka después de conocer a Felice

Bauer, su primera prometida y, en segundo lugar, a la publicación de *Contemplación*. Un vistazo sobre las fechas en las que tuvieron lugar estos eventos puede darnos una idea de que existe una íntima relación entre ellos. En el verano de 1912 se acordó la publicación de *Contemplación* en la editorial Ernst Rowohlt. El 13 de agosto, Kafka visitó a Brod para hablar de la organización de los fragmentos del libro, pero éste estaba en compañía de Felice Bauer, una pariente suya que vivía en Berlín. Al día siguiente, envió una carta a Brod en la que le aclaraba que “mientras ordenaba las piecitas [de *Contemplación*] estaba bajo la influencia de la señorita [Felice]” (1992, 78), y el 15 de agosto escribió en su diario: “he pensado mucho en (qué confusión al tener que escribir nombres) Felice Bauer” (2000, 338). Muy pronto Kafka pidió a Brod que intercediera entre ellos para que Felice aceptara ser su corresponsal. De hecho, la primera carta de Kafka a Felice Bauer es del 20 de septiembre de ese año. Entre tanto, la negociación de la publicación del libro de fragmentos seguía su curso. Kafka había enviado los manuscritos a Kurt Wolff el 14 de agosto, y entre el 20 y el 23 de septiembre recibió el contrato de edición de su primer libro, que devolvió firmado el 25.

La consideración de estas fechas no es ociosa, si se tiene en cuenta que Kafka escribió *La condena* en la noche del 22 al 23 de septiembre, es decir, tres días después de haber escrito la primera carta a Felice, y mientras tenía en sus manos su primer contrato editorial. Más sugestivo aún resulta el hecho de que debió escribir *El fogonero* por esa época, seguramente en septiembre de 1912, pues de acuerdo con la biografía de Max Brod, Kafka le leyó a su amigo este relato y *La condena* el 6 de octubre de 1912. De hecho, Brod cita algunos pasajes de su diario en los que se refiere al celo con el que Kafka trabajaba en su novela *El desaparecido* durante septiembre (Brod 128).

Ahora bien, Kafka escribió *La metamorfosis* entre el 17 de noviembre y el 7 de diciembre, dos meses y medio después de los otros dos relatos. Para entonces, el afecto por Felice había adquirido el carácter de un amor intenso, y *Contemplación* se

estaba imprimiendo.⁴ Según Unseld, esta explosión de creatividad tiene como causa principal el efecto de la publicación del primer libro y la relación con Felice. De alguna manera, estos dos hechos configuraron una constelación particular en el estado anímico de Kafka, constelación que lo condujo a escribir, entre septiembre de 1912 y enero de 1913, los tres relatos de *Los hijos*, gran parte de *El desaparecido* y *La metamorfosis*, decenas de cartas a Felice Bauer y muchos fragmentos en sus diarios.

La “unidad secreta” de los tres relatos que componen *Los hijos* es, en una primera instancia, biográfica. En este sentido, 1912 también es un año importante en la vida de Kafka debido, entre otras cosas, a lo difíciles que se hicieron sus relaciones familiares y laborales. En 1911, el padre de Kafka había comprado una participación en una fábrica de asbesto que administrarían en sociedad Franz y su cuñado. Kafka sentía repugnancia por esta responsabilidad impuesta por su padre. Esto se sumaba a todo el esfuerzo anímico que implicaba su trabajo como abogado de la Compañía de Seguros para Accidentes de Trabajo, a la que se había vinculado en 1908. Una entrada del diario, fechada el 3 de abril de 1912, da cuenta del tedio en el que sentía que se desenvolvía su existencia:

3 de abril. Así ha pasado un día —Por la mañana la oficina, por la tarde la fábrica, y ahora, por la noche, griterío en el piso, a derecha y a izquierda; . . . — y no he sabido aprovechar para nada ninguno de esos momentos. (2000, 244)⁵

La familia, el trabajo y el compromiso a la vez familiar y laboral que representaba la fábrica, ocupa muchas páginas en

⁴ El librito había aparecido a finales de noviembre (Unseld 278). De acuerdo con una carta a Felice, Kafka recibió el primer ejemplar el 10 de diciembre (1979, 169-170).

⁵ La traducción española de ésta y las demás citas de Kafka en el presente ensayo han sido revisadas y, cuando ha sido necesario, ligeramente modificadas de acuerdo con la disposición de la edición crítica de las obras completas (Kafka 2004).

las reflexiones de Kafka por esa época. Sentía que todas estas responsabilidades no le permitían aprovechar un momento para dedicarse a su trabajo como escritor. La literatura era, para él, no sólo una forma de acceder a una verdad profunda que emergía de sí mismo; también representaba, en el plano práctico, una de las posibles alternativas para salir del círculo familiar y laboral. En este sentido, hacerse escritor profesional era una forma de autoafirmarse como sujeto frente a ese círculo y gozar de cierta autonomía. La publicación de *Contemplación* a finales de 1912 significaba, en este contexto, un paso importante en el camino hacia una carrera literaria. No obstante, la relación con Felice Bauer también abría otra alternativa que, hasta entonces, Kafka no se había planteado: el matrimonio como afirmación de sí mismo y como afirmación de la vida burguesa.

Aunque este contexto biográfico puede hacer transparentes muchas de las motivaciones de los tres relatos, el análisis de *Los hijos* como conjunto unitario no puede detenerse en él. Lo que el contexto biográfico de Kafka nos proporciona es, como ya ha quedado claro, una constelación anímica particular. En el caso de *Los hijos*, esta constelación remite a cuestiones cruciales como las relaciones familiares (en particular, las relaciones entre padre e hijo), la autoafirmación del individuo y el intento de conciliar las demandas de la vida burguesa con las necesidades espirituales.

Por otra parte, la unidad de los tres relatos está ligada al carácter fragmentario y abierto del primero de ellos. Con mucho acierto, Kafka le pidió a Kurt Wolff que *El fogonero* como texto independiente debía llevar el subtítulo de “Un fragmento”. Este relato es, en términos musicales, como la obertura de una ópera: presenta, sin agotarlos ni cerrarlos, los temas principales que se desarrollarán en el resto de la composición. A diferencia de *La condena* y *La metamorfosis*, el relato no termina con la muerte del héroe, sino con una renuncia particular, en este caso, la renuncia de Karl Rossmann a seguir defendiendo al fogonero. Después de esta renuncia, el despliegue del destino del héroe no puede sino continuar

en una novela como *El desaparecido* o en la mente del lector. Ahora bien, dado que la novela completa no iba a ser publicada, el relato quedaba abierto y el subtítulo ayudaba al lector a comprenderlo como tal.

3

Para Kafka, el relato de *El fogonero* adquiriría sentido si se complementaba con *La condena* y *La metamorfosis*. Así, los temas propuestos por *El fogonero* serían desplegados por otros medios. El título de *Los hijos* daba al conjunto una de las principales claves para su interpretación. En efecto, los tres héroes, Karl Rossmann, Georg Bendemann y Gregor Samsa están determinados por las relaciones familiares. Tales relaciones son evidentes en el caso de los dos últimos: Georg Bendemann vive con su padre, quien lo condena a morir ahogado, y la transformación de Gregor Samsa ha tenido lugar en la casa familiar, donde vive con su padre, su madre y su hermana. Karl Rossmann, por su parte, se diferencia de los otros dos personajes en que no vive con su familia, aunque ésta aparezca en el relato como una presencia negativa: la familia ha enviado a Karl a América porque ha tenido un hijo con una criada que lo ha seducido.

En este sentido, y considerando que las relaciones familiares configuran el eje alrededor del cual giran los conflictos de *Los hijos*, el tercer relato, *La condena*, proporciona un excelente punto de partida para el estudio del conjunto. En esta historia, el campo de fuerzas que configura las relaciones familiares está extremadamente simplificado, de modo que en él se desenvuelve con más claridad la lucha entre los dos polos principales: el padre y el hijo. En términos generales, *La condena* retrata la lucha del hijo por afirmarse dentro del círculo de poder del padre. La madre ha muerto hace dos años y por eso no constituye una presencia positiva dentro de este campo de tensiones, y sólo sobrevive en la memoria de los dos protagonistas. Sin embargo, el relato menciona dos figuras ajenas al círculo familiar. En primer lugar, un amigo que

vive en Rusia y, en segundo lugar, Frieda Brandenfeld, una “señorita de familia acomodada” con la que Georg se había prometido un mes atrás. El amigo es soltero, vive solo, lleva un negocio en San Petersburgo prácticamente quebrado y está en un estado de enfermedad avanzado. Por otra parte, la relación con él es profundamente ambigua. Georg siente que el amigo está enclaustrado en la ciudad rusa, pero al mismo tiempo supone que no se le puede ayudar, pues convencerlo de regresar a su ciudad natal sería mostrarle que toda su lucha en tierras lejanas fue en vano. Por otro lado, Georg se resiste a hacerle verdaderas confidencias y por eso ha dado todo un rodeo para contarle de su compromiso con Frieda. En realidad, Georg teme que su amigo no entienda este compromiso y que su relación de amistad cambie por ello.

Hay una nota en el diario de Kafka, fechada el 11 de febrero de 1913, en la que el escritor vincula explícitamente la historia del relato con su vida:

Georg tiene el mismo número de letras que Franz. . . pero *Bende* tiene el mismo número de letras que Kafka y la vocal *e* se repite en los mismos lugares que la vocal *a* en Kafka. . . Frieda tiene el mismo número de letras que Felice y la misma inicial, Brandenfeld tiene la misma inicial que Bauer . . . (384)

Esta nota ha servido para sustentar todas las interpretaciones biográficas del relato. Frieda vendría a representar, según las hipótesis basadas en la cercanía entre la obra de Kafka y su vida, la salida del círculo familiar por medio del matrimonio. Si uno sigue estas interpretaciones, encuentra extraño, en todo caso, el hecho de que el amigo ruso no tenga nombre, y que sea una figura tan insólita en el conjunto del relato. Las interpretaciones biográficas que se sirven de esta cita insisten en que el amigo ruso es una transposición del propio anhelo de Kafka por dedicarse de lleno a la literatura. Así, el temor de Georg de que la relación con su amigo cambie después de enterarse del compromiso matrimonial, sería la cristalización de los temores del escritor por

abandonar la literatura al entregarse al compromiso que implica el matrimonio burgués.⁶

No obstante, estas interpretaciones suelen pasar por alto la totalidad del relato, y sólo se detienen en sus primeras cuatro páginas (de un total de doce), en las que Georg se dedica, una tarde de domingo, a pensar en su amigo y en su compromiso. Esta primera parte termina con la carta que Georg le escribe a su amigo. En ella le insiste que su compromiso no va a cambiar en nada su relación y que, al contrario, en Frieda va a encontrar una nueva amistad. Pero en lo que queda del relato se desenvuelve la relación de Georg con su padre, y el amigo adquiere un carácter particular. El hijo se dirige al cuarto del padre, quien está acostado en su cama, y le cuenta sobre la carta al amigo de Rusia. Al principio, el padre le pregunta a Georg si en realidad existe tal amigo. Al parecer, Georg no entiende la situación, pero muy pronto el padre se pone de pie sobre la cama, le dice, entre otras cosas, que él conoce mejor al amigo que su hijo, y lo condena a morir ahogado. Georg se siente como expulsado de la habitación del padre, corre al puente que está junto a su casa y se deja caer al río. En ese momento, sobre el puente está circulando “un tráfico verdaderamente interminable” (1988, 96).

Las interpretaciones biográficas de Kafka suelen pasar por alto, también, la nota que antecede el fragmento de los diarios que he citado. Allí se refiere Kafka al amigo ruso sin dar una clave de su propia vida. Vale la pena citar *in extenso* ese párrafo, pues en él desarrolla Kafka la idea de que la relación entre el padre y el hijo se puede entender como un campo de fuerzas:

El amigo es el nexo entre el padre y el hijo, su máximo punto común. Sentado a solas junto a su ventana, Georg hurga con voluptuosidad en ese elemento común, cree tener a su padre dentro de sí y considera que todo está en paz, si se prescinde de una fugaz propensión a la reflexión

⁶ El ensayo de Kate Flores (1985) sirve como ejemplo de estas interpretaciones biográficas.

triste. Ahora bien, el desarrollo de la historia muestra cómo, a partir de ese elemento común, el amigo, el padre va emergiendo como antítesis de Georg, fortalecido en ello por otros vínculos menores que también comparten, a saber, su amor y su apego a la madre, el fiel recuerdo que conserva de ella, y la clientela, que, en efecto, originariamente fue ganada para el negocio por el padre. Georg no tiene nada, el padre expulsa con facilidad a su novia, ésta sólo vive en la historia por la relación que guarda con el amigo, es decir, con el nexo común, y como aún no ha habido boda, no puede entrar en el círculo de consanguinidad trazado entre el padre y el hijo. El elemento común se acumula en su totalidad alrededor del padre, Georg sólo lo siente como algo ajeno, independizado, nunca protegido suficientemente por él, expuesto a revoluciones rusas, y si la condena que le cierra completamente el acceso a su padre causa en él un efecto tan fuerte es porque no tiene nada más que la mirada dirigida a su padre. (383)

Según el propio Kafka, el amigo de Rusia no es necesariamente una transposición de los intereses literarios del autor, sino un elemento que el hijo, sin saberlo, comparte con el padre. Ahora bien, “compartir” al amigo no significa que éste sea algo así como una cualidad positiva que caracteriza tanto al padre como al hijo. El padre y el hijo no comparten al amigo como un padre y un hijo podrían compartir, por ejemplo, un rasgo físico como el color de los ojos o del cabello. Se trata, en cambio, del hecho de que el hijo y el padre comparten al amigo del mismo modo que dos fuerzas enemigas comparten, por ejemplo, un interés específico. Así, el padre y el hijo comparten al amigo ruso porque él es aquello que, efectivamente, los hace oponerse.

Al principio del relato, Georg trata de convencerse de que puede conservar a su amigo de San Petersburgo, aun a pesar del compromiso matrimonial. Por otra parte, Georg ha venido manejando el negocio del padre desde que murió la madre. Así, Georg está convencido de que, en su lucha contra el

padre, ha logrado por fin autoafirmarse, en este caso, a través del matrimonio y de la absorción de los poderes del padre (poderes ligados, por ejemplo, al cuidado del negocio y el asumir la vida matrimonial). Ahora bien, en este estado de ánimo, Georg siente que puede hablar con su padre sobre la carta al amigo ruso. Hay ciertos aspectos en la narración que indican que esta confianza de Georg no es muy sólida, aunque él quiera creer lo contrario. La oscuridad del cuarto del padre le produce extrañeza, y ello se debe posiblemente a que esa oscuridad es signo de su propia ignorancia. Por otra parte, al verlo sentado ante la ventana, Georg piensa que su padre “sigue siendo un gigante”. Se ve así obligado a admitir que el padre todavía conserva mucho de su poder.

Cuando Georg le dice que “por fin he informado a San Petersburgo” de su compromiso, el padre se muestra extrañado. Georg le explica las razones de su decisión:

Si verdaderamente se trata de un buen amigo, me he dicho, entonces mi feliz compromiso es también para él motivo de alegría y por eso no he dudado más en comunicárselo. Sin embargo, antes de echar la carta quería decírtelo. (90)

Georg tiene la necesidad de contarle a su padre acerca de la carta a Rusia para mostrarle su capacidad de autodeterminación. En ese momento, el padre comienza a “emerger como antítesis de Georg”, según el análisis del propio Kafka. En primer lugar, el padre le dice a Georg que tal amigo de Rusia no existe. El hijo se ve obligado a recordarle que hace tres años su amigo lo visitó, y que no fue del agrado del padre. Al hacerlo, el hijo está admitiendo el círculo de poder paterno: si es preciso probar la existencia del amigo, el hijo está asumiendo que, posiblemente, tal amigo no existe.⁷

⁷ Aunque esta afirmación suena extraña y paradójica, hace parte de la forma de argumentar de los personajes de Kafka. Un razonamiento similar se lleva a cabo al comienzo de *El proceso*. Cuando Josef K es detenido por dos inspectores, se defiende diciendo que es inocente y que no conoce la ley que los dos inspectores representan. “Tú lo ves, Willem”, comenta uno

Cuando Georg lleva a su padre a la cama e intenta taparlo, el poder que representa el amigo se acumula alrededor del círculo paterno. Lo primero que hace el padre es preguntarle a Georg si cree que ahora, en la cama, él está “bien tapado.” Georg toma la pregunta al pie de la letra, y le responde que sí, y que es mejor que se quede tranquilo en la cama. Sin embargo, el padre habla en sentido figurado: estar bien tapado significa, para él, estar muerto y sepultado, ser prescindible. Por eso, el padre se pone inmediatamente de pie sobre la cama y dice:

Querías taparme, retoño mío, pero todavía no estoy tapado, y aunque sea la última fuerza es suficiente para ti, demasiado para ti. ¡Claro que conozco a tu amigo! Sería el hijo que desea mi corazón, por eso también le has engañado durante todos estos años. ¿Por qué si no? ¿Acaso crees que no he llorado por él? . . . No obstante el amigo no ha sido todavía traicionado . . . yo era su representante en este lugar (93-94).

Georg había querido ignorar que el padre no estaba tan débil y que el amigo no podía aplacarse con una carta explicativa, ahora debe reconocer que el amigo, el negocio y el matrimonio no son necesariamente vías de autoafirmación, sino que son alternativas emanadas, por decirlo así, por el padre. En otras palabras, el amigo y el matrimonio como posibles alternativas para el hijo están ya, por el simple hecho de ser alternativas, dentro del círculo de influencia del padre. Tal y como dice Kafka en su comentario, Georg no tiene nada, ni amigo, ni negocio, ni novia, sino “la mirada dirigida a su padre”. Tal mirada es, sin embargo, una mirada culpable. El veredicto del padre (“te condeno a morir ahogado”) cae sobre él como una orden absoluta, con tal fuerza que lo lanza a la

de ellos, “reconoce que ignora la ley y al mismo tiempo afirma que no es culpable”, y el otro responde: “Tienes perfecta razón. Nada hay que hacerle comprender” (1991, 12). En efecto, la extraña pero implacable lógica de los dos funcionarios indica que, cuando un individuo dice que es inocente, reconoce implícitamente que existe una ley que lo juzga culpable.

calle, al puente y al río. Así, este relato eleva el poder del padre a una instancia absoluta, de manera que las posibilidades de autoafirmación del hijo se transforman en la culpa que conduce al hijo a la autodestrucción.

4

La destrucción del hijo en su lucha por la autoafirmación es, en este relato, violenta y chocante por las condiciones en las que tal lucha se presenta. Al reducir todos los componentes del ámbito familiar al puro poder del padre, el hijo no tiene oportunidades de sobrevivir. Sin embargo, a Kafka le interesaba también entender esta lucha en un contexto familiar más amplio, y ello lo logra con más claridad en *La metamorfosis* que en los otros dos relatos de *Los hijos*. En efecto, mientras que Georg Bendemann vive solamente con su padre y Karl está fuera del seno familiar, Gregor Samsa convive con sus padres, su hermana y una criada. En este relato, el poder paterno se distribuye en muchas más instancias: el modelo de la familia burguesa es, por decirlo así, como un campo de tensiones que se hace más denso con la transformación de Gregor. Tal transformación, por otra parte, es la deformación que la presión familiar produce en el hijo, y lo que está en juego en este relato (así como en los otros dos que componen *Los hijos*) es la lucha del hijo por su autoafirmación.⁸

La metamorfosis tiene también el mérito de hacer evidente que el campo de tensiones familiares no está aislado, sino que está determinado por el mundo exterior. Las preocupaciones de Gregor por el sufrimiento de su familia a causa de su transformación se traducen, también, en preocupaciones

⁸ En cierto sentido tenía razón Vladimir Nabokov cuando notaba el hecho de que en *La metamorfosis* hay una curiosa inversión de una situación objetiva: los miembros de la familia, que son los parásitos que viven del trabajo de Gregor, en realidad aparecen como una familia burguesa normal, mientras que Gregor, quien debe soportarlos, se convierte en el parásito (Nabokov 25). Sin embargo, la exagerada condescendencia de Nabokov hacia Gregor Samsa lo hace aparecer casi como una mera víctima de su situación.

por la pérdida de su trabajo. Cinco años antes de la mañana en que Gregor amanece convertido en un monstruoso bicho, el padre había quebrado y el hijo se había visto obligado a ocuparse de los gastos familiares. Entre otras razones, su transformación es un inconveniente porque pone en peligro la estabilidad económica que, con mucho esfuerzo, el hijo había alcanzado como viajante de comercio. Ésta es la causa por la cual la llegada del apoderado de la compañía de Gregor en la mañana de la transformación produce tanto temor en él y en su familia. Por eso, la preocupada madre trata de tranquilizarlo sobre el extraño comportamiento de su hijo: “No se encuentra bien”, se disculpa ella mientras el padre habla ante la puerta cerrada del cuarto de Gregor, “no se encuentra bien, créame usted, señor apoderado. . . El chico no tiene en la cabeza nada más que el negocio” (1988, 140). Cuando por fin Gregor logra abrir la puerta de su cuarto y aparece ante la familia y el apoderado convertido en un bicho, dice tratando de mantener la calma:

Bueno . . ., me vestiré inmediatamente, empaquetaré el muestrario y saldré de viaje. ¿Quieren dejarme marchar? Bueno, señor apoderado, ya ve usted que no soy obstinado y me gusta trabajar, viajar es fatigoso, pero no me gustaría vivir sin viajar . . . Yo le debo mucho al jefe, bien lo sabe usted. Por otra parte, tengo a mi cuidado a mis padres y a mi hermana. Estoy en un aprieto, pero saldré de él. Pero no me lo haga usted más difícil de lo que ya es. ¡Póngase de mi parte en el almacén! (146-147)

Las disculpas de Gregor resultan humillantes para él y su familia —y aterradoras para el lector—, no solamente porque el hijo actúa con aparente naturalidad a pesar de su estado, sino también porque esta situación revela que, en el fondo, la estabilidad familiar está asociada a su situación económica.

Si en *La condena* la acumulación del poder alrededor del círculo paterno surge de la necesidad de oponerse a la existencia del amigo, en *La metamorfosis* tiene implicaciones económicas. Gregor nota que “ya en el transcurso del primer

día, el padre explicó tanto a la madre como a la hermana toda la situación económica y sus perspectivas” (156). El padre encarna así la voluntad de planificación general, gracias a la cual se engrandece ante los ojos del hijo. Cuando Gregor proveía la casa, el padre, al verlo volver de un viaje, “le recibía en bata en su sillón” y, ya que estaba demasiado débil para levantarse, “como señal de alegría sólo levantaba los brazos hacia él” (168). Después de la transformación, el padre tiene que trabajar como ordenanza en un banco⁹ y aparece a los ojos de Gregor tan grande que éste se asombra “del tamaño enorme de las suela de sus botas” en la famosa escena en la que el padre le arroja manzanas a su hijo para hacerlo volver a su cuarto (168-169).¹⁰

La escena de las manzanas también permite ver con claridad el papel mediador de la madre. Se trata de una anciana de “dulce voz” que espera la recuperación del hijo, y por eso está siempre dispuesta a defender la vida de Gregor. Después de que el padre, furioso, ha lanzado sobre Gregor una manzana con tal fuerza que se la ha incrustado en la espalda, la madre corre hacia el padre, lo abraza y “unida estrechamente a él”, le ruega “cruzando las manos por detrás de su nuca, que perdone la vida de Gregor”. Mientras que en *La condena* el recuerdo de la madre ausente no puede más que ser incorporada al círculo del poder paterno (y ello conduce a la inmediata aniquilación del hijo), en *La metamorfosis* la intervención de la madre salva al hijo de la muerte. Gracias a la madre, Gregor sobrevive un rato más. Sin embargo, esta supervivencia no tiene un sentido positivo, sino que alarga el sufrimiento del

⁹ Si se tiene en cuenta que las relaciones económicas son fundamentales para la determinación de las relaciones familiares, es al menos irónico el hecho de que el padre haya encontrado trabajo precisamente en un banco, es decir, el lugar en donde circula y se maneja el dinero.

¹⁰ Este relato tiene en común con *La condena* un hecho significativo: en las relaciones familiares, el fortalecimiento del padre está acompañado del debilitamiento del hijo y viceversa. Así como el hijo es arrinconado cuando el padre se yergue sobre la cama en *La condena*, en la escena de la manzana de *La metamorfosis*, Gregor está obligado a admitir que su padre es mucho más poderoso y veloz: “mientras el padre daba un paso, él tenía que realizar un sinnúmero de movimientos” (169).

hijo, con lo que se hace profundamente ambigua. Sobrevivir es, para Gregor, prolongar el estado de abyección al que la situación familiar lo ha llevado.¹¹

Por otro lado, las relaciones familiares no sólo están marcadas por la dependencia económica sino que, además, están atravesadas por impulsos eróticos. El personaje de *La metamorfosis* que mejor encarna el papel de objeto de tales impulsos es Grete, la hermana. Como ocurre con la mayoría de las figuras femeninas de Kafka, en Grete se cristaliza la cosificación de la libido. Cuando el apoderado quiere huir aterrorizado después de haber visto a Gregor, éste piensa por un momento en ofrecerle a su hermana —quien, desafortunadamente para la familia, ha salido a buscar un médico:

El apoderado tenía que ser retenido, tranquilizado, persuadido y, finalmente, atraído. ¡El futuro de Gregor y de su familia dependía de ello! ¡Si hubiese estado aquí la hermana! Ella era lista . . . y seguro que el apoderado, ese aficionado a las mujeres, se hubiese dejado llevar por ella; ella habría cerrado la puerta del apartamento y en el vestíbulo le hubiese disuadido de su miedo. (148)

La hija representa, para la familia, un placer que puede ofrecerse para salvar el futuro. En Kafka, las mujeres suelen ser un objeto que se ofrece para lograr poner del lado propio a las instancias superiores. El poder de su atracción está en su valor como objeto erótico, objeto al que suelen ser muy aficionados los poderosos. De manera similar puede explicarse el final del relato. Después de la muerte de Gregor, la familia toma un tranvía que los lleva fuera de la ciudad. Recostados cómodamente en sus asientos, todos hablan de las perspectivas para el futuro, y los padres piensan que ya ha llegado el momento de buscarle

¹¹ En su *Carta al padre*, Kafka despliega con más claridad la contradicción que implica la intervención materna. Según Kafka, el papel de la madre, sometida al círculo de poder del padre, es el de “montero de caza”: cada vez que el hijo intentaba evadirse de la influencia paterna, su mediación lo conducía de regreso a ella (1999, 38).

a Grete un marido, mientras ella, que se está levantando de su silla, estira su cuerpo joven (188). Ahora que el inconveniente de Gregor ha sido superado, uno de los medios para ascender a una posición social y económica más cómoda es, para los padres, la búsqueda de un buen marido para su hija.

En *La metamorfosis*, las relaciones familiares son, al mismo tiempo, relaciones de poder mediadas por circunstancias económicas e impulsos eróticos. Además, estas relaciones de poder son verticales en un sentido literal. Uno de los primeros detalles que Gregor recuerda de su jefe es el hecho de que suele sentarse sobre la mesa y, “desde esa altura, hablar hacia abajo con el empleado”. Como si no fuera suficiente, el jefe es algo sordo, de manera que el empleado tiene que acercarse mucho para escucharlo (135). En otras palabras: el jefe puede hablar desde arriba y tiene la seguridad de ser escuchado; sin embargo, el subordinado, que habla desde abajo, no siempre será oído. Esta situación se actualiza en la escena de la mañana y, en general, en la nueva situación de Gregor, quien, en su humillación, lo contempla todo desde el piso. No sólo la suela de los zapatos del padre es ya demasiado para él, sino que, además, entiende los gritos del padre sin que éste entienda las palabras de su hijo. La verticalidad de las relaciones de poder es evidente también en *La condena*, cuando el padre, de pie sobre su cama, condena al hijo a morir ahogado.

Si *La condena* desarrolla el progresivo incremento del círculo de poder paterno bajo la forma de la culpa sobre el hijo, en *La metamorfosis*, donde la estructura del poder es más compleja, la culpa que se cierne sobre el hijo amenaza con arrastrar a la familia entera. En efecto, la transformación de Gregor no es simplemente el signo de la deformación producida por las fuerzas opresivas que lo rodean, sino que también es el estigma que marca a la familia Samsa. La presencia de Gregor produce la huida de los extraños y el progresivo aislamiento de la familia.

De alguna manera, la familia es arrastrada por la culpa de Gregor hasta el fondo de la humillación y la miseria. Este hecho es muy patente en la escena en la que Grete toca el

violín para los huéspedes de la casa. Por lo que le ha sucedido a Gregor, la familia ha tenido que rentar un cuarto para satisfacer algunas de sus necesidades económicas. Por esta razón, los tres huéspedes ostentan una franca superioridad sobre la familia. A la hora de la cena, ellos se sientan a la mesa, mientras que la madre aparece por la puerta “con una fuente de carne, y poco después lo hace la hermana con una fuente llena de patatas”. La familia, en cambio, come en la cocina y el padre, “con una sola reverencia y la gorra en la mano”, saluda a los huéspedes antes de entrar en ella (176). Un día, después de la cena, los huéspedes le piden a Grete que toque el violín para ellos, pues la han oído en la cocina. Los padres se apresuran a complacerlos. “Pronto llegó el padre con el atril, la madre con la partitura y la hermana con el violín”, dice el narrador. La premura de los padres intensifica el hecho de que la hija sea el objeto de placer que puede salvar a la familia. Después de que la hermana ha empezado a tocar, los huéspedes, muy desilusionados y aburridos, comienzan a distraerse. No obstante, quien es atraído por la música es Gregor, a quien le parece que en esas notas se le muestra “el camino hacia el desconocido y anhelado alimento”. Gregor sale del cuarto y se dirige a su hermana, a quien quisiera abrazar y besar en el cuello. Sin embargo, Gregor es pronto sacado de sus ensoñaciones: “¡Señor Samsa!”, grita uno de los huéspedes y señala, “sin decir una palabra más, con el índice hacia Gregor, que avanzaba lentamente”. El gesto de señalar con el dedo es uno de los más usados por Kafka para mostrar la culpa. Después de este señalamiento, los huéspedes se sienten con el derecho de abandonar la casa sin pagar, y la familia se ve hundida en la humillación.

Esta escena del violín condensa también importantes aspectos sobre el estado de Gregor. “¿Es que era ya una bestia a la que le emocionaba la música?”, se pregunta mientras se acerca a la hermana. La música viene a representar así una fuerza

¹² En la obra de Kafka, la música representa un papel fundamental, particularmente en los relatos posteriores a 1917. Es el tema central de “El

que lo llama desde fuera del círculo familiar, una verdadera salida a la culpa y la deformidad.¹² Sin embargo, esta salida está cerrada. Muy acertadamente ha señalado David Eggenchwiler que a pesar de que la música representa para Gregor una instancia más allá del principio del placer, su atención se desliza de la esfera espiritual de la música al plano puramente sensual del cuello de su hermana (215). Así, Gregor no logra atravesar la barrera que le impone el círculo familiar y evadirse completamente. En cambio, su atrevimiento al mostrarse ante los huéspedes lo conduce a su final. Después de que los huéspedes anuncian que no pueden permanecer en la casa un día más, la hermana rompe en llanto y le dice a sus padres que Gregor tiene que irse:

“Tiene que irse” exclamó la hermana, “es la única posibilidad, padre. Sólo tienes que desechar la idea de que se trata de Gregor. El haberlo creído durante tanto tiempo ha sido nuestra auténtica desgracia, pero ¿cómo es posible que sea Gregor? Si fuese Gregor hubiese comprendido hace tiempo que una convivencia entre personas y semejante animal no es posible, y se hubiese marchado por su propia voluntad: ya no tendríamos un hermano, pero podríamos continuar viviendo y conservaríamos su recuerdo con honor. Pero así esa bestia nos persigue, quiere, evidentemente, adueñarse de toda la casa y dejar que pasemos la noche en la calle.” (182)

Esta actitud de la hermana salva a la familia pero destruye a Gregor. En efecto, al separar al hermano de la figura del bicho, la familia se libera simbólicamente de la culpa que los arrastra a la ruina. Pero el efecto sobre Gregor es la pérdida del sentido de su existencia. “¿Y ahora?”, se pregunta Gregor después de volver a su habitación, y mira “a su alrededor en la oscuridad” (183). Una vez ha muerto, la luz vuelve a entrar en el cuarto donde había vivido, el padre cobra su antiguo vigor

silencio de las sirenas” (1918), “Investigaciones de un perro” (1922) y “Josefina la cantante o el pueblo de los ratones” (1924).

dándose el lujo de echar a los huéspedes, y la familia decide salir de paseo, pues está entrando la primavera. Gregor ha sido destruido por las fuerzas que lo deforman pero, de manera irónica, la supervivencia de la familia y el despertar de la vida parecen indicar que, como dice cierta frase de cajón, la vida continúa.¹³

5

Desde el punto de vista del conjunto de *Los hijos*, “El fogonero” es un relato peculiar. En efecto, Karl Rossmann, su protagonista, no se enfrenta directamente al círculo familiar, sino que ha sido expulsado de él. No obstante, los tres relatos se enlazan entre sí, entre otras razones, por el hecho de que Karl ha sido expulsado de la casa paterna por cargar el estigma de una culpa: en este caso, por haber tenido un hijo con la criada. La culpa es la marca del intento fallido de autodeterminación de los hijos. Mientras que Gregor Samsa es deformado por el estigma hasta el punto de convertirse en un bicho repugnante y la culpa se amontona sobre Georg Bendemann cuando el padre emite su veredicto, Karl Rossmann es expulsado del seno materno. Con ello, Karl escapa a la deformación y la muerte, pero debe soportar el exilio. En esta situación, es abandonado en un mundo nuevo cuyas reglas desconoce, pero cree interpretar correctamente. El barco aparece así como la encarnación de un mecanismo

¹³ Con mucho acierto ha notado Maurice Blanchot que uno de los aspectos más “horribles” del final de *La metamorfosis* es el despertar de la vida de la familia y la voluptuosidad de Grete después de la muerte de Gregor. Desde su perspectiva existencialista, Blanchot interpreta este hecho como la renovación de la esperanza de escapar a lo inevitable, que es la muerte. Ahora bien, esta esperanza renovada es trágica, pues no permite que la muerte deje de existir. Según Blanchot, esta esperanza trágica y dolorosa, cuya forma es la vida que sobrevive, también caracteriza el final de *La condena* —cuando el héroe se suicida lanzándose de un puente, sobre éste comienza a circular “un tráfico verdaderamente interminable”— y de *El proceso* —Josef K teme que, después de morir como un perro, la vergüenza pueda sobrevivirle— (Blanchot, 94-95).

social cuyas piezas, como los cuartos de máquinas y las cocinas de la nave, le son desconocidos.

El desconocimiento del mecanismo social que enfrenta Karl es acentuado por los rasgos de su carácter. Karl es un joven ingenuo y distraído que, al subir a la cubierta del barco para apearse en el puerto de Nueva York, descubre que ha olvidado su paraguas en el camarote. Entonces, deja su baúl al cuidado de un conocido y se devuelve para tratar de recuperarlo. La distracción no le permite terminar ninguna de las tareas que ha emprendido. Muy pronto se olvida Karl de su paraguas y su baúl después de conocer al fogonero del barco y ser conducido por éste, casi sin darse cuenta, a la sala del capitán.

La distracción actúa en Karl como una especie de narcótico que lo aleja de los demás seres humanos, aun a pesar de sus propios deseos. En su camarote, el fogonero le dice que su superior, un rumano de nombre Schubal, lo desprecia y lo humilla constantemente. Karl, quien ve en este hecho una injusticia y siente gran aprecio por el fogonero, le dice que debe defenderse ante el capitán. El fogonero, ofuscado, se queja de la incomprensión de Rossmann y “se tapa la cara con ambas manos”. Mientras el fogonero muestra de este modo su profunda tristeza, Karl empieza a adormecerse recordando los reproches de su padre y el recelo que siente por un eslovaco que, según él, quería robarle su baúl cuando él dormía en el camarote del barco (104-106). Unas páginas más adelante, y ya en la oficina del capitán, la distracción vuelve a apoderarse de Karl durante la defensa del fogonero: en el momento en el que éste lanza un discurso desordenado en contra de Schubal, Karl se entretiene mirando, a través de las grandes ventanas de la oficina, el ajetreado movimiento de los barcos en la bahía de Nueva York (112-113).

La distracción de Karl tiene un efecto similar al de la deformidad en Gregor Samsa. Ambos héroes se encuentran como separados del mundo por un abismo que no pueden superar. Sin embargo, mientras que el abismo físico que separa a Gregor del mundo es evidente desde la primera ora-

ción de *La metamorfosis*, en Karl el abismo psicológico sólo se percibe en las reacciones del héroe a lo largo del relato. Gregor debe enfrentarse inmediatamente a su deformidad como conciencia culpable, mientras que la situación de Karl en el barco no le permite llegar a la conciencia de la culpa. En un agudo ensayo sobre *El desaparecido*, Mark Spilka se refiere a la condición de Karl Rossmann —y, en general, los héroes de Kafka— como “inocencia pecadora” (*sinful innocence*):¹⁴

En tanto que adolescente, Karl Rossmann es pecador (*sinful*) pero inocente, más allá de cualquier cuestión sobre la culpa (*guilt*). No ha alcanzado todavía ese “punto preciso en el autoconocimiento” en el que debe admitir y aceptar sus limitaciones, trascenderlas, o encarar la culpa (*guilt*) negándolo. No es un adulto joven, como Gregor Samsa o Georg Bendemann o Josef K. Tiene dieciséis años y nunca ha sido confrontado de manera concreta por su naturaleza pecadora (*sinfulness*), de la manera en que Gregor es confrontado por el estado abominable de su propio ser, Georg es confrontado por el veredicto de su padre, o Josef K por el inspector el día de su trigésimo cumpleaños. (Spilka 55)

La distracción de Karl es la otra cara de su inocencia. Como todo es nuevo para él, es continuamente arrancado de sí mismo por los *shocks* que producen las circunstancias. De este modo, la culpabilidad no se le presenta de manera concreta,

¹⁴ La expresión “inocencia pecadora” (*sinful innocence*) puede resultar inconveniente por sus connotaciones religiosas y morales y su implícita referencia a una relación judeocristiana con Dios. Es preciso, pues, aclarar un poco esta noción. Según Spilka, en Kafka la culpa (*guilt*) tiene su origen en la responsabilidad y la libertad personales del héroe, mientras que la condición de pecador (*sinfulness*) es impuesta, pues está determinada por la participación en un entorno social y familiar —y no necesariamente por un ser supremo—. En este sentido, la expresión *sinful innocence* se refiere a que los héroes de Kafka son inocentes de la culpa, pero al mismo tiempo comparten una condición de culpabilidad que ellos no han escogido (Spilka 54).

como un objeto preciso que debe enfrentar, sino más bien como una continua evasión.

Desde este punto de vista puede verse con más claridad la escena en la que el relato alcanza su clímax dramático. En el despacho del capitán de barco, Karl piensa que todos los altos funcionarios se han confabulado en contra del fogonero. Así interpreta, por ejemplo, el gesto del hombre con el bastoncillo de bambú que, en medio del escándalo por el fogonero, le pregunta a Karl su nombre. Cuando se descubre que este hombre es su tío —y que es, además, un reconocido senador norteamericano— Karl se olvida del fogonero. La voz narrativa, que no se desprende de la retina y la mente del héroe, se concentra en la figura y las palabras del tío y en la felicidad del encuentro. En cierto momento, el capitán expresa su alegría por ser testigo de semejante encuentro, y se disculpa porque, de haberlo sabido, Karl no habría viajado en tercera clase. “No me ha hecho daño”, dice Karl, a manera de disculpa, refiriéndose al viaje. Y luego agrega: “Sólo me temo que he perdido mi...” y entonces se acuerda de “todo lo que había pasado y de todo lo que todavía quedaba por hacer”. En ese preciso momento, Karl ha descubierto su olvido y se ha dado cuenta de que, en su nueva posición de sobrino de un poderoso senador, ya no puede ayudar al fogonero. Este descubrimiento aparece como un pequeño relampagueo en la conciencia de Karl. Es como si notara, pero sin ser completamente consciente de ello, que la enorme distancia que lo separa del mundo es el signo de una culpa muy lejana e incomprensible. De alguna manera, Karl parece a salvo de la culpa que no se le presenta de un modo concreto y definitivo, como le ocurre a Gregor Samsa y a Georg Bendemann.

Pero Karl no está a salvo. A diferencia de Samsa y de Bendemann, quienes son finalmente destruidos por las fuerzas que enfrentan, Karl está condenado a la supervivencia. Sin embargo, esta supervivencia no es como el despertar a la vida de Grete, la hermana de Gregor, sino el despertar de la conciencia culpable. Karl se ha entregado a la lucha por el fogo-

nero porque cree en la justicia. Sin embargo, al aceptar al tío debe entender que, como le dice éste, los asuntos de justicia son al mismo tiempo —y especialmente— asuntos de disciplina. Así, Karl debe descubrir que la esfera del padre es mucho más amplia de lo que él creía ingenuamente, pues se extiende incluso al ámbito lejano y extraño del barco y de la bahía de Nueva York.¹⁵

La distancia entre Karl y el entorno aumenta en la medida en que se incrementa la extrema cercanía física de los personajes. Cuando Karl entra al camarote del fogonero, éste le pide que se acueste en la cama, pues no hay otro lugar. Las connotaciones eróticas de la escena de la cama son más evidentes al final del relato. Al descubrir que ya no puede seguir defendiendo al fogonero, pues se ha revelado la identidad del tío, Karl se acerca a aquél, le toma la mano y juega con ella entre las suyas. Entonces le dice:

“Contigo se ha cometido una injusticia como con ningún otro en el barco, lo sé muy bien” y Karl movía los dedos de arriba a abajo entre los dedos del fogonero, que miraba alrededor con ojos relucientes como si experimentara un placer que nadie podía tomarle a mal.

“Tienes que defenderte, decir sí y no, si no la gente no tiene ni idea de la verdad. Tienes que prometer que me vas a hacer caso, porque yo me temo por muchas razones que no podré ayudarte más” y Karl lloraba mientras besaba la mano del fogonero, y tomaba la gigantesca mano, casi sin vida y la

¹⁵ En una interesante interpretación, Heinz Hillmann afirma que toda la novela *El desaparecido* es el resultado de una serie de “experimentos literarios” de Kafka en los que se actualiza una y otra vez el siguiente axioma: “si el hijo no sigue las reglas del padre, será expulsado” (1977, 283). Karl fue echado de su casa justamente por no haber obedecido esta regla básica, al permitir que la criada se aprovechase de él. Toda la aventura del fogonero es, continúa Hillmann, la puesta en escena de un axioma complementario: “Si el hijo (en este caso Karl) se atiene a las reglas del padre (en este caso su tío, el senador Jakob), será aceptado en el círculo paterno” (283). El final del fragmento “El fogonero” vendría a ser, pues, la aceptación de Karl en el círculo de poder del tío, una especie de segundo padre.

apretaba contra sus mejillas como un tesoro al que hay que renunciar. (1988, 126-127)

El erotismo que aflora en los gestos de Karl contrasta con la situación en la que tienen lugar —una reunión de señores en el despacho del capitán de un barco—, y la composición de la escena resulta chocante. Karl acaricia la gigantesca mano del fogonero como si fuera la de la amada que se ha visto obligado a dejar. El asombro del lector aumenta si compara esta escena con la relación erótica de Karl con la criada en su casa paterna:

. . . Karl no sentía nada por aquella muchacha. En la aglomeración de los recuerdos de un pasado que retrocedía cada vez más, ella estaba sentada en su cocina junto al armario, sobre cuya tabla apoyaba su codo . . . Pero una vez dijo: “¡Karl!” y entre gestos acompañados de suspiros le condujo a su habitación, él todavía estaba desconcertado por las inesperadas palabras, y cerró la puerta después. Se abrazó a su cuello de una forma asfixiante y, mientras le pedía que la desnudase, era ella quien en realidad le desnudó a él y le metió en su cama, como si desde ese instante no quisiera dejárselo a nadie más y quisiera acariciarle y cuidarle hasta el fin del mundo. “¡Karl, mi Karl!”, exclamó, como si al mirarle se corroborase su posesión, mientras que él no veía lo más mínimo y se sentía mal entre la cálida ropa de cama, que ella parecía haber acumulado especialmente para él. Luego se tumbó junto a él y deseaba saber algunos de sus secretos, pero él no pudo contarle ninguno, y ella se enfadaba en broma o en serio, le zarandeaba, escuchaba su corazón, le ofrecía su pecho para que él también escuchase, cosa que no consiguió de Karl, apretaba su vientre desnudo contra su cuerpo, buscaba con la mano de una forma tan repugnante que Karl sacaba la cabeza y el cuello fuera de la almohada, después, entre sus piernas, empujó el vientre varias veces contra él, a él le parecía como si ella fuese una parte de sí mismo y quizá por ello se apoderó de él una terrible

sensación de abandono. Después de que ella expresase repetidamente su deseo de volver a verse, Karl llegó finalmente llorando a su cama. (1988, 122-123)

Karl recuerda la escena erótica con la criada en su más cruda objetividad, mientras que la despedida del fogonero está cargada de gestos de ternura. Con este recurso, Kafka produce una diabólica inversión que choca con las expectativas del lector. Por un lado, la carga erótica de la escena de la oficina del capitán contrasta con la enorme distancia que separa a Karl del fogonero; por el otro, el contacto sexual con la criada envía a Karl lejos, a un mundo de soledad en el que sólo puede estallar en llanto. En ambos casos, el efecto general producido es el del incremento del abismo que hay entre Karl y sus semejantes.

Esta inversión intensifica lo paradójico de la situación de Karl. Durante el relato no expresa dolor por la expulsión del seno paterno, y tampoco ha sufrido al dejar a la criada a quien, evidentemente, no ama. Sin embargo, se entrega irracionalmente al fogonero, a quien apenas ha conocido por un par de horas. Con cierta razón, el tío le dice a Karl que se ha dejado hechizar por el fogonero. Si se tiene en cuenta que, para Karl, ya no habrá más baúl, ni paraguas, ni fogonero, ni barco, se puede comprender su situación. Es como si en la figura del fogonero se amontonasen todas las despedidas y como si su nueva situación abriera las puertas a una nueva vida. Al partir en un pequeño bote salvavidas junto a su tío, Karl lo mira y se pregunta si éste podrá alguna vez sustituir al fogonero. En efecto, Karl ha perdido algo irrecuperable y tendrá que acostumbrarse a ser un extraño en América. No obstante, ese reconocimiento implica, al mismo tiempo, la comprensión de que el nuevo mundo le es tan ajeno como el del padre, la familia y la criada.

6

Podría leerse “El fogonero” como el intento, por parte de un muchacho ingenuo y distraído, de darle sentido a un

mundo que se le opone como un mecanismo extraño. Este mecanismo actúa según las reglas de la obediencia y el orden por encima de los principios de la justicia. Los errores de interpretación del héroe son el trasfondo de este relato. Así, el distraído Karl se deja llevar por una serie de acontecimientos que él cree entender, pero que en realidad malinterpreta: al principio, malinterpreta al fogonero al decirle que se defienda; luego malinterpreta la actitud de los funcionarios en el despacho del capitán, al creer que todo es un montaje para hundir a su amigo; después, malinterpreta a su tío cuando le pide su nombre; y, finalmente, malinterpreta toda la situación del fogonero al pensar que la justicia está por encima de la disciplina y la obediencia. Algo similar ocurre con los otros dos relatos de *Los hijos*. Georg Bendemann comprende incorrectamente las consecuencias de su compromiso matrimonial, y ello contribuye a llevarlo a la ruina. Pero los errores de interpretación son más agudos en *La metamorfosis*. Por ejemplo, al principio del relato, cuando el apoderado huye aterrado de la casa al ver a Gregor, éste intenta alcanzarlo para retenerlo, pero la madre cree que el bicho quiere atacarla. Escenas como ésta se repiten una y otra vez en la historia.

De hecho, uno de los problemas que más ocupó a Kafka fue el de la interpretación. En Kafka, los héroes se enfrentan a un tejido de señales que intentan comprender en vano, pues es imposible rasgar el velo de la apariencia. El fragmento “Los árboles”, del libro *Contemplación* presenta esta situación:

Pues somos como troncos de árboles en la nieve. En apariencia, yacen lisos, y con un pequeño empujón uno podría hacerlos correr. No, no se puede, pues ellos están firmemente unidos al suelo. Pero mira, incluso esto es sólo aparente (2003).

En *Los hijos*, es Karl Rossmann quien más claramente asume el papel de quien quiere correr los árboles que yacen sobre la nieve. Para él, el mundo de las relaciones en el barco es

aparente, y quiere atravesar el velo de esa apariencia para hacer justicia. Sin embargo, no se puede, pues al parecer las leyes no escritas de la obediencia y la disciplina atan firmemente al fogonero y los empleados al suelo de la organización social. No obstante, después de leer el relato el lector queda con la impresión de que también esta solidez es sólo aparente.¹⁶

Ahora bien, la fantasmagoría en la que se despliega el mundo de *Los hijos* sólo puede percibirse desde el punto de vista del héroe. En efecto, a pesar de su estilo aparentemente objetivo, el punto de vista del narrador se adhiere enfermizamente al del héroe. Por medio de este procedimiento, Kafka disuelve la distancia entre el narrador y el héroe sin que aparezca una situación objetiva externa a éste que pueda ser tomada como una posible salida a sus conflictos. Si hay alguna ironía en Kafka, ella es precisamente el producto de la oposición entre el estilo objetivo y el punto de vista intensamente subjetivo del narrador. A pesar de parecer lo contrario, el narrador de Kafka no abandona la perspectiva de un sujeto cuyo mundo interior empobrecido es el único horizonte de experiencias posible.

Con la disolución de la distancia entre el narrador y el héroe, Kafka también destruye la distancia que le permite al lector la contemplación tranquila de la escena, característica de la literatura de corte realista. La confluencia, en el narrador kafkiano, de una fuerte voluntad interpretativa y la imposibilidad de salir de un plano intensamente subjetivo, y los continuos *shocks* a los que se ve sometido el lector, no dejan mucho espacio para la distancia contemplativa. Si el lector quiere

¹⁶ Descorrer el velo de la apariencia es la tarea que emprenden Josef K en *El proceso* y, en cierta medida, K en *El castillo*. Ambos quieren llegar más allá de las apariencias, los tribunales y los funcionarios, y encarar la verdad. No es casual que ambos héroes —y en especial el primero— conciban la realidad que les rodea como una representación teatral: desde los inspectores hasta los verdugos, Josef K sólo ve malos actores que representan un papel para él. Este impulso por considerar la vida y las relaciones de poder como representación es anticipado ya en *La condena*, donde Georg acusa a su padre, que se ha puesto de pie sobre la cama y despliega su poder, de ser un comediante. A propósito de lo teatral en Kafka, pueden leerse tanto el ensayo clásico de Walter Benjamin, como el número especial de la *Germanic Review* titulado, precisamente, *Kafka and Theatre*.

darle sentido al texto, debe permitir que el narrador lo atrape y comprometerse con sus propias interpretaciones. Cada gesto, cada descripción, cada acción son aislados por el narrador, de manera que se convierten en una sucesión de interrogantes que uno debe tratar de responder. Esta continua indeterminación —propia, por lo demás, de los textos religiosos más fuertes— genera una profunda identificación con el héroe. Lo que logra Kafka, como casi ningún autor del siglo XX, es transferir al lector las propias angustias y hacerlas así universales.

Por otra parte, innumerables críticos han insistido en que las obras de Kafka tienen gran semejanza con las escenas primordiales de Freud. Así como la horda primitiva es, para Freud, la escenificación del origen de complejos que todos los individuos comparten, los campos de fuerzas en los que se desenvuelven las acciones de los relatos analizados tienen el valor de luchas primordiales cargadas de universalidad. Sin embargo, Kafka va más allá que Freud, pues mientras que para éste las escenas primordiales tienen el carácter de hipótesis explicativas, para Kafka son, en palabras de Hannah Arendt, modelos de la experiencia ante los que la realidad misma aparece como pura copia (Arendt 190).¹⁷ En el veredicto del padre en *La condena*, en el pasaje de las manzanas en *La metamorfosis*, y en la despedida del fogonero en *El fogonero*, entre otras muchas escenas, los personajes aparecen como individuos primordiales cuyos gestos fundan un orden determinado. Los padres y los hijos, los empleados y los altos funcionarios se convierten así en emblemas de todos los padres, de todos los hijos, de todos los empleados y de todos los funcionarios, de manera que éstos no pueden ser más que su copia imperfecta.

Esta concentración del mundo de Kafka en la forma de escenas primordiales tiene como correlato la casi insoportable monotonía de los temas de su obras. Es preciso admitir que la cantidad de temas que le ocuparon durante su carre-

¹⁷ En palabras de Adorno, “Kafka sigue hasta el absurdo a Freud con una fidelidad paradójica y cómica” y hace estallar el psicoanálisis al “tomarlo más en serio que él a sí mismo” (Adorno 262).

ra como escritor es bastante limitada. No obstante, sus variaciones son casi infinitas. Si uno sigue el orden propuesto por Kafka para *Los hijos*, encuentra, por ejemplo, que la figura del padre aparece primero como un despliegue de fuerzas organizativas en el barco de *El fogonero*, luego se transforma en una red de relaciones familiares y sociales en *La metamorfosis* y, finalmente, se comprime hasta convertirse en una fuerza única en *La condena*. De manera similar, Leni, que en *El fogonero* representa a la mujer cuyo placer se ha convertido en el objeto de comercio del barco, es la hermana que se puede ofrecer para salvar el nombre de la familia en *La metamorfosis* y termina convertida en una lejana posibilidad de autoafirmación de *La condena*. Además, estos tres relatos están enlazados por un elemento común: la culpa del hijo.

Estos temas continuarían desenvolviéndose a lo largo de la carrera de Kafka como escritor. Si bien es cierto que tienen un fundamento biográfico evidente, también están lo suficientemente condensados como para ser vistos sin necesidad de recurrir a la biografía del autor. La obra posterior de Kafka continuó desplegando los temas básicos que se anuncian en *Los hijos*, temas cuyo eje es la lucha por la autoafirmación ante el círculo de poder del padre. No obstante, la idea del padre no debe entenderse como una figura singular, sino como algo que adquirirá muchas caras en su obra posterior. En *El proceso*, la voluntad organizativa se extiende al mundo de los tribunales y en *El castillo*, a las autoridades del castillo. De la misma manera, la autoafirmación que termina revelándose como culpa del hijo se convierte en una meta cada vez más espiritual: la lucha por encontrar un lugar en el mundo fue purificándose hasta llegar a ser, con los años, la ciega esperanza en lo indestructible:

Lo indestructible no es una sustancia en nosotros que predomina, sino, usando las palabras de Beckett, es un continuar cuando no puedes continuar. En Kafka, el continuar casi siempre toma formas irónicas: el implacable asalto de K

al castillo, los viajes sin fin de Gracchus en su barco de la muerte, el vuelo del jinete del balde a las montañas de hielo, la cabalgata invernal del médico de campo a ninguna parte. Lo “indestructible” reside dentro de nosotros como una esperanza o una búsqueda, pero, según lo más cruel de todas las paradojas de Kafka, las manifestaciones de ese esfuerzo son inevitablemente destructivas, particularmente autodestructivas. (Bloom 1995, 430)

Obras citadas

- Adorno, Theodor. “Aufzeichnungen zu Kafka”. *Gesammelte Schriften* 10.1. *Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. 254-287.
- Arendt, Hannah, “Franz Kafka, revalorado”. Franz Kafka. *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999. 173-193.
- Benjamin, Walter. “Franz Kafka”. *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Sur, 1967. 53-76.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Riverhead Books, 1995. 428-430.
- Brod, Max. *Franz Kafka. A Biography*. New York: DaCapo Press, 1995.
- Eggenschwiler, David. “The Metamorphosis, Freud, and the Chain of Odysseus.” *Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 199-219.
- Flores, Kate. “La condena.” *Expliquémonos a Kafka*. Ed. Ángel Flores. México: Siglo XXI, 1985. 38-65.
- Germanic Review* 78, 3 (2003).
- Hillmann, Heinz. “Amerika: Literature as a Problem-solving Game”. *The Kafka debate. New Perspectives for our Time*. Ed. Angel Flores. New York: Gordian Press, 1977. 279-297.
- Kafka, Franz. *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*. Madrid: Alianza, 1979.
- . *Escritos sobre sus escritos*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- . *Diarios*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- . *La metamorfosis y otros relatos*. Bogotá: Cátedra REI, 1988.

W. Díaz, *Los hijos de Kafka*

———. *El proceso*. Buenos Aires: Losada, 1991.

———. *Cartas a Max Brod (1904-1924)*. Madrid: Grijalbo Mondadori, 1992.

———. *Carta al padre y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1999.

———. *Diarios. Carta al padre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.

The Kafka Project. Ed. Mauro Nervi. 20-07-04.<<http://www.kafka.org/projekt/>>.

Nabokov, Vladimir, "Franz Kafka y *La metamorfosis*". Franz Kafka. *La metamorfosis*, Bogotá: Norma. Colección Cara y Cruz, 1995.

Spilka, Mark. "Amerika: Sinful Innocence." *Modern Critical Views. Franz Kafka*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 53-61.

Unsel, Joachim. *Franz Kafka. Una vida de escritor*. Barcelona: Anagrama, 1989.