



Franz Kafka: La rebeldía contra la novela de formación

Horst Nitschack

Universidad de Chile, Santiago, Chile

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7697-9564>

E-mail: hnitschack@u.uchile.cl

RESUMEN

La famosa frase de Kafka “Mi vida es literatura” tiene más de deseo que de realidad ya que gran parte de sus cartas y diarios nos indican que no era así. La *literatura* era más bien una *salida*, el intento esforzado y a menudo fallido de salvarse de la vida a la que se enfrentaba. Si partimos de la suposición de que el *Bildungsroman* es una de las formas literarias más familiares en las que la vida se convierte en literatura y la literatura aparece como vida, no es de extrañar que podamos interpretar la narrativa de Kafka, tanto en sus novelas fragmentarias como en sus relatos, como una confrontación y, más aún, como una rebelión contra la escritura del *Bildungsroman*, tanto en sus temas y motivos como en su forma literaria. La educación y formación (*Bildung*) se han vuelto problemáticas no sólo en la vida individual de Kafka, sino en general como fundamento de una sociedad burguesa cuyas convicciones éticas, metafísicas y sus prácticas sociales se han vuelto profundamente cuestionables. Este artículo propone, por tanto, leer la narrativa de Kafka como una rebelión, como una rebeldía contra el *Bildungsroman*.

PALABRAS-CLAVE: Kafka; literatura y vida; novela de formación; mujeres; objetos

Franz Kafka: The rebellion against the *Bildungsroman*

ABSTRACT

Kafka's famous phrase “My life is literature” is more wishful thinking than reality, for much of his letters and diaries show that this was not the case. *Literature* was more of an *escape*, an exhausting and often unsuccessful attempt to save himself from the life he was facing. If we assume that the *Bildungsroman* is one of the best-known literary forms in which life becomes literature and literature appears as life, it is not surprising that we can interpret Kafka's narrative, both in his fragmentary novels and in his short stories, as a confrontation and, moreover, as a rebellion against the writing of the *Bildungsroman*, both in its themes and motifs and in its literary form. Education and formation (*Bildung*) have become problematic not only in Kafka's individual life, but more generally as the basis of a bourgeois society whose ethical and metaphysical beliefs and social practices have become deeply questionable. This article therefore proposes to read Kafka's narrative as a rebellion, a rebellion against the *Bildungsroman*.

KEYWORDS: Kafka; literature and life; the coming of age novel (*Bildungsroman*); women; objects.



Franz Kafka: a rebeldia contra o romance de formação

RESUMO

A famosa frase de Kafka “Minha vida é literatura” tem mais de desejo do que de realidade, já que grande parte de suas cartas e diários nos indicam que não era assim. A *literatura* era mais um *escape*, um esforço geralmente sem sucesso de salvá-lo da vida que enfrentava. Se partimos da suposição de que o *Bildungsroman* é uma das formas literárias mais familiares a partir da qual a vida se converte em literatura e a literatura aparece como vida, não é de estranhar que possamos interpretar a narrativa de Kafka, tanto em seus romances fragmentados como nos seus contos, como um confronto e, mais ainda, como uma rebelião contra a escrita do *Bildungsroman*, seja nos seus temas e motivos como na sua forma literária. A educação e formação (*Bildung*) se tornarão problemáticas não somente na vida individual de Kafka, mais mais geralmente como fundamento de uma sociedade burguesa cujas convicções éticas e metafísicas e suas práticas sociais se tornarão profundamente questionáveis. Este artigo propõe, portanto, ler a narrativa de Kafka como uma rebelião, uma rebelião contra o *Bildungsroman*.

PALAVRAS-CHAVE: Kafka; literatura e vida; novela de formação; mulheres; objetos

1. Escribir para escapar al mundo del padre

En una de las primeras cartas de Kafka a Felice, la del 1.11.1912, leemos la frase “Mi vida consiste y ha consistido siempre en intentos de escribir”, a la que se añade “y en su mayor parte fracasados”.¹ Con esta frase se presenta a la mujer en torno a la cual girarán los próximos años de su vida. Con esta frase quiere ganarse su interés y, por supuesto, su afecto. Hablar de fracaso en el mismo momento, ¿es modestia, es la búsqueda de compasión, de consuelo, o es la admisión de una realidad más poderosa que la de la literatura?

En la carta del 13.1.1913 repetirá una frase muy parecida, esta vez sin matiz alguno, y la que debería hacerse famosa: “No tengo ningún interés literario, sino que consisto en literatura, no soy otra cosa ni puedo ser otra cosa”. El 21.8.1913 anota en su diario: “Consisto en literatura, no soy nada más y no puedo ser nada más.” Es como el mismo buscara convencerse de su identidad con la literatura.

Hay muchos indicios de que esta identificación de vida y literatura no es una cuestión de su vida vivida, sino de una vida imaginada, o de una automitificación, indicios que no sólo la extensa investigación sobre Kafka ha descubierto en su propia biografía², sino también los que encontramos en sus propios escritos. Si queremos seguir contando sus cartas y diarios como literatura – y ampliar así el concepto de literatura de forma clara pero muy justificable –, encontramos, por ejemplo, en *Carta al padre* varias referencias en las que el propio Kafka no entiende su vida como literatura. Escribe:

¹ Las fuentes de las obras de Kafka y otras en alemán disponibles en línea y citadas en este artículo no están paginadas (véanse las Referencias al final). Su traducción es mía, realizada con ayuda de la herramienta de traducción DeepL, cuyos resultados he reelaborado debidamente.

² Por ejemplo, el estudio de Ulrich Fischer *Asbest. Franz Kafka als Unternehmer (El amianto. Franz Kafka como empresario)* sobre la participación de Kafka en la empresa de amianto de su padre. Varias anotaciones en el diario se refieren a ello, y es muy probable, que el relato “La condena” – escrito al mismo tiempo que padre e hijo se ocupaban del negocio del amianto, y no sólo unas semanas después del primer encuentro con Felice – también deba situarse en este contexto. Kafka conoció a Felice, como sabemos por su diario, la noche del 13 de agosto de 1912 y le escribió su primera carta el 20 de septiembre de 1912. El relato “La condena”, escrito en la noche del 22 al 23 de septiembre, lleva el subtítulo: “Un relato para Felice B”.



Hubo años en los que pasé más tiempo pudriéndome en el sofá en plena salud que tú en toda tu vida, todas las enfermedades incluidas. Cuando te dejaba en mis momentos más ocupados, normalmente era para tumbarme en mi habitación. [...] Probablemente no soy nada vago en mi centro, pero no tenía nada que hacer. Donde vivía me rechazaban, me condenaban, me apaleaban, y huir a otra parte me suponía un gran esfuerzo, pero no era trabajo, pues se trataba de lo imposible, lo que era inalcanzable para mis poderes, salvo pequeñas excepciones.

Sin embargo, Kafka hace todo lo posible, como en este ejemplo, en *Carta al padre*, para que su vida se convierta en literatura, porque la literatura significa para él la salvación. Una salvación que no podía encontrar en el judaísmo, que también pertenecía al mundo del padre y, por lo tanto, está devaluado: “¡Pero qué clase de judaísmo era éste que recibí de ti!”

La literatura, la escritura, se convierte en una salvación, pues es un ámbito al que el padre no tiene acceso. Sin embargo, es una escritura en la que el padre está presente, aunque negativamente. “Mi escritura era sobre ti, sólo lamentaba allí lo que no podía lamentar en tu seno. Era una despedida intencionadamente prolongada de ti, sólo que forzada por ti, pero que iba en la dirección que yo había determinado. Pero ¡qué poco fue todo eso!”. Sin embargo, también escribe en la misma carta: “Aquí (en la escritura HN) sí que me había independentizado un poco de ti, aunque recordara un poco al gusano que, pisoteado por un pie en la parte trasera, se desprende con la parte delantera y se arrastra hacia un lado. Estaba un poco a salvo, hubo un suspiro de alivio”.

Un “suspiro de alivio”, pero como criatura maltratada, mutilada. Que la transformación en criatura, en animal, significa la salvación, o al menos que se espera de él la salvación, lo sabemos también por los relatos de Kafka. En *Carta al padre* encontramos una inequívoca alusión a ello cuando afirma que la transformación que conocemos por los relatos, pero sobre todo por el del mismo nombre (que en la traducción está titulado como *La metamorfosis*), era imposible en su vida real: “No podía transformarme de repente cuando me reunía con otras personas; más bien, me volvía aún más profundamente consciente de mi culpa hacia ellas, pues, como ya he dicho, tenía que compensarles por lo que usted les había hecho bajo mi responsabilidad conjunta en el negocio.”

La transformación sería un camino para escapar a la corresponsabilidad por la que se ha convertido en culpable. Cuando se menciona aquí la *corresponsabilidad*, se nos remite de nuevo a una vida fuera de la literatura y se alude al *negocio* de los Kafka, sobre el que Ulrich Fischer (2022, p. 125-168) ha presentado su investigación en *Asbest. Franz Kafka als Unternehmer (El amianto. Franz Kafka como empresario)*.³ En *La metamorfosis*, Gregor Samsa consigue esta *salida* (véase más adelante el comentario sobre “Informe para una Academia”).

³ Véase la nota 1. Véase también la entrada del diario de Kafka del 25.11.1911: “Toda la tarde en el Café City persuadiendo M. de firmar una declaración de que sólo era un suplente con nosotros, es decir, no sujeto a seguro, y que el padre no estaría obligado a hacer el gran pago suplementario por su seguro. Me lo promete, hablo checo con fluidez, excuso elegantemente mis errores en particular (en el asunto – HN)), promete enviar la declaración a la tienda el lunes, no me siento querido, pero respetado por él, no obstante, el lunes no envía nada, ya no está en Praga sino que se ha marchado”. Parece ficción, pero evidentemente se refiere a un hecho real. Luego está la entrada del 28 de diciembre 1911: “El tormento que me da la fábrica”.



Hasta qué punto la relación con su padre determina negativamente su escritura, como escritura en la que lo ocurrido fuera de la literatura se transforma en literatura, lo indica otra alusión en esta carta: “Ante ti había perdido la confianza en mí mismo, y cambié por ella una ilimitada conciencia de culpa. (En recuerdo de esta ilimitación, una vez escribí de alguien: ‘Teme que la vergüenza aún le sobreviva’).” Lo sabemos, aquí Kafka hace alusión a la última frase de su novela *El proceso* (“cual si la vergüenza debiera sobrevivirle”) y la pone en relación directa con la relación vivida con su padre: su conciencia de culpa, una conciencia de culpa contra la que tenía que defenderse. Las instituciones del tribunal y sus representantes, que han de juzgar la culpabilidad de Joseph K., son descritas por tanto como indignas de confianza y ridículas, aunque finalmente propicien su ejecución que él mismo comenta con las palabras “Como un perro”.

El entrelazamiento de literatura y vida es complejo en las novelas y relatos de Kafka, y parece que no sólo toman el camino de la vida hacia la literatura. Si concedemos a la literatura un conocimiento de la vida (Cf. ETTE, 2004, p. 9-22), entonces éste es también un conocimiento que la propia literatura deja surgir y a partir del cual interpreta la vida vivida. Quizá también sea cierto que el texto literario y la experiencia estética que produce saben cosas que sólo posteriormente se demuestran ciertas en la realidad vivida.

Kafka recuerda un paseo con su padre y su madre en el que empezó a “hablar de cosas interesantes” y reprochó a sus padres que le hubieran “dejado sin instrucción” y que fueran sólo “los compañeros de la escuela los que tuvieran que ocuparse de él”. Evidentemente, se habla del mundo de la sexualidad sin que esto se mencione ni en la conversación citada ni en la carta de casi 20 años después: “Tú – recuerda el hijo en la carta – te lo tomaste muy sencillamente según tu naturaleza, sólo dijiste que podías aconsejarme sobre cómo podía hacer estas cosas sin peligro”⁴. En la carta, Kafka relaciona esta conversación y conflicto con el rechazo del padre a su último intento de matrimonio⁵:

[...] porque un choque similar entre nosotros volvió a producirse en circunstancias bastante diferentes unos veinte años más tarde [...] Me refiero a una pequeña discusión en uno de los pocos días excitados después de que me hubieran comunicado mi última intención de casarme. Tú me dijiste: “Probablemente se puso una blusa provocadora, como lo entienden las judías en Praga, y entonces, por supuesto, tu decidiste casarte con ella. Y lo antes posible, en una semana, mañana, hoy. No te entiendo, eres adulto, estás en la ciudad, y no tienes otro recurso que casarte lo más rápido posible con una mujer cualquiera. ¿No hay otras posibilidades? Si tienes miedo de eso, yo mismo te acompañaré”.

Sabemos por sus diarios lo innecesario de este consejo en este momento de la vida de su hijo. La acusación del padre, sin embargo, de que el hijo se deja seducir por la atracción erótica de una mujer y sólo quiere casarse por ese motivo, la encontramos mucho antes en los relatos de Kafka, concretamente en “La condena”, escrito apenas seis semanas después de su primer encuentro con Felice. Allí el padre acusa a Georg de querer casarse sólo:

⁴ Sabemos por sus diarios que Kafka aceptó más tarde este consejo.

⁵ Se trataba de Julie Wohryzek.

“Porque ella levantó sus faldas, [...] porque se levantó las faldas así, esa gansa repugnante”, y para ilustrarlo se levantó la camisa tan alto que se le veía en el muslo la cicatriz de sus años de guerra, “porque se levantó las faldas así y así y así, te le insinuaste, y para poder satisfacerte en ella sin molestias, profanaste la memoria de nuestra madre, traicionaste a tu amigo y confinaste a tu padre para que no pudiera moverse. Pero, ¿puede moverse o no?”. Y se puso en pie perfectamente libre y lanzó las piernas.. Sonreía con perspicacia.

Incluso antes de que el padre pudiera realmente acusar al hijo – al menos según las afirmaciones del hijo –, que se dejara seducir fácilmente, Kafka ya lo había escrito en la narración ficcional de una forma totalmente grotesca. La vida escrita precede a la vida vivida. Pero no sólo eso: las vidas ficticias de Kafka son una rebelión contra la *novela familiar* en el sentido de Freud. Son – como lo llaman Deleuze y Guattari (p. 33-35) – la desterritorialización de esta novela familiar. Hacen todo lo posible para romper la estructura edípica neurótica en favor de una estructura abierta, una estructura que se denomina psicótica en las condiciones de realidad dadas. La forma literariamente privilegiada de la novela familiar en el sentido freudiano⁶ es el *Bildungsroman*, la novela de formación.

2. Contra el *Bildungsroman*, la novela de formación

Con *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*) de Johann Wolfgang Goethe publicado en 1795/1796, el género del *Bildungsroman*, de la novela de formación, se había convertido en uno de los principales protagonistas de la novela alemana. Friedrich Schlegel (vol. I lo confirma en el conocido comentario del Fragmento 216 de la revista *Athenaeum*:

La Revolución Francesa, la *Doctrina de la ciencia* (*Wissenschaftslehre*) de Fichte y el *Meister* de Goethe son las grandes tendencias de la época. Quien se ofenda por esta recopilación, a quien no pueda parecerle importante ninguna revolución que no sea ruidosa y material, no se ha elevado todavía al alto y amplio punto de vista de la historia de la humanidad (cf. Ref. *online*).

Aunque Schlegel aún no se refiera a él como tal⁷, el *Bildungsroman* en su forma pionera en el *Wilhelm Meister* de Goethe, se menciona aquí junto a la Revolución Francesa y la *Doctrina de la ciencia* de Fichte. Lo más importante, sin embargo, es la justificación de esta equiparación: el *Bildungsroman*, al igual que la *Doctrina de la ciencia* de Fichte, es una revolución, pero a diferencia de la Revolución Francesa, no es “ruidosa y material”.

Friedrich Schlegel señala así ya el camino alemán de la interioridad y la interiorización, al que también se referirá Hegel en su *Estética*: tan eficaces como las revoluciones materiales son las espirituales (la *Doctrina de la ciencia* de Fichte) y las estéticas (el *Wilhelm Meister* de Goethe). Que la esperanza de esta interioridad también es engañosa se pondrá de manifiesto a más tardar

⁶ Es decir, no en el sentido literario de la novela de familia como, por ejemplo, los *Buddenbrooks* de Thomas Mann.

⁷ Karl Morgenstern introducirá este concepto en su conferencia “*Über das Wesen des Bildungsromans*” (Sobre la naturaleza del *Bildungsroman*), impresa en 1820, pero sólo con Wilhelm Dilthey encontrará un lugar duradero en la historia literaria (En: *La vida de Schleiermacher* (1870)) (SELBMANN, 1994, p. 10-12).



en el *Lenz*, de 1839, de Georg Büchner, en el que el repliegue sobre la interioridad es el camino hacia la locura.

Lo importante para nuestra argumentación es que ya al principio del *Bildungsroman* como género la forma narrativa es un tema central: a las coincidencias y confusiones de la vida de Wilhelm se les da un sentido a través de las intervenciones silenciosas y ocultas de la Sociedad de la Torre, pero para el lector es sólo la forma novelesca la que da continuidad a estos acontecimientos, que no se mantienen unidos por ninguna necesidad interna.

Esto se aplicará aun en mayor medida al *Bildungsroman* del siglo XIX, en el que el carácter ilusorio, la hipocresía y la mendacidad de la normalidad y el orden social quedan al descubierto por la indecisión, la desorientación y el conflicto interior del protagonista. La época de la modernidad compensará estéticamente a través de la forma novelesca la desintegración o carencia de un orden objetivo de valores, ya sea trascendental (filosófico o religioso), estatal (imperio o nación) o cultural (patria, pueblo), así como la imposibilidad de contrarrestar esta carencia con el heroísmo subjetivo. Tanto la descomposición social como el desamparo y la impotencia subjetivos de los protagonistas son compensados estéticamente por la forma novelesca. Ella convierte todo en la historia de vida de su héroe, le da un lugar definido y una trama y un marco temporal. En cierto sentido, recorta tanto lo ilimitado del mundo como lo infinito del tiempo. La forma de la novela define un espacio geográfico determinado en el que deja que su héroe se mueva y lo sitúa en un tiempo en el que se determinan las condiciones y posibilidades de sus deseos y sus privaciones, sus éxitos y sus fracasos.

Ambas cosas, como veremos, sólo se indican de forma muy vaga y general en las novelas y relatos de Kafka. Ni sabemos en qué lugares concretos viven los personajes de sus relatos – a menudo suponemos que en Praga, pero ningún nombre de calle, ninguna descripción de lugares o edificios nos da garantías de que así sea –, ni sabemos exactamente en qué circunstancias temporales se desarrolla todo: no hay referencias a eventos políticos y sociales, a tiempos de guerra o de posguerra, a la monarquía austrohúngara o al recién creado estado checoslovaco. De la ubicación geográfica e histórica se encargan los intérpretes de los textos de Kafka y a menudo lo hacen con tanta dedicación y minuciosidad que se olvidan de preguntarse por qué Kafka se abstiene de dar detalles tan precisos en sus textos. ¿Se trata simplemente de negligencia por parte del autor? O, para darle una vuelta positiva, ¿se trata de un intento de crear una universalidad geográfica e histórica para facilitar que lectores de todas las partes del mundo y de las culturas más diversas se identifiquen con estas narraciones? – Lo que de hecho es el caso. ¿O es un acto de liberación de la forma tradicional de la novela, un intento de romperla, porque se ha vuelto demasiado estrecha para las experiencias de su protagonista?

La forma novelesca, y especialmente el *Bildungsroman*, ha logrado describir la educación de sus protagonistas, o incluso su fracaso, como consecuencia de las circunstancias de su existencia. En la época de *Wilhelm Meister*, es decir, con la nueva clase social y política burguesa y la convicción de un curso de la historia en el que sus ideas y su ideales podrían hacerse realidad, aún era posible de forma creíble conciliar la promesa histórica objetiva y los deseos subjetivos. En el transcurso del siglo XIX, y en la medida en que se hace evidente lo poco que se cumplen las promesas de esta revolución burguesa, en la medida en que los héroes de las novelas de

formación, si no quieren convertirse en filisteos, deben asumir su insignificancia, será entonces la forma novelesca la que rescate estas historias de la banalidad y la trivialidad. Ya leemos en Dilthey: “el ojo se eleva por encima de las figuras representadas hacia lo representado, pues esta forma artística de la vida y del mundo tiene un efecto mucho más profundo que cualquier objeto individual” (*apud SELBMANN, 1994, p. 20*).

Lukács, en su *Teoría de la novela*, sin mencionar a Dilthey en este contexto, pero con vistas a *La educación sentimental* de Flaubert, es aún más claro cuando escribe: “Y, sin embargo, esta novela, la más típica del siglo XIX para toda la problemática de la forma novelesca, en la desolación de su material, que no se alivia con nada, es la única que ha logrado la verdadera objetividad épica y, a través de ella, la positividad y la energía afirmativa de una forma actuada” (LUKÁCS, 1971, p. 111).

Kafka ya no puede conseguirlo, y es evidente que no es ésa su intención. No sólo en lo que respecta a la novela, sino también en los relatos. Es digno de mención que Walter Benjamin, en sus dos ensayos escritos en estrecha proximidad temporal, “*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*” (Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte), de 1934, y “*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*” (El Narrador. Reflexiones sobre la obra de Nikolai Lesskov), de 1936 no se refiere a ello: los cuentos de Kafka ya no tienen nada en común con los relatos en los que, según Benjamin, un narrador comparte una experiencia y da consejos. Del mismo modo que las novelas de Kafka hacen estallar la forma novelesca, sus narraciones se han despedido definitivamente de un narrador que sabe aconsejar. Por el contrario, son siempre el lugar de la perplejidad. Benjamin también describió esto muy vívidamente en su ensayo sobre Kafka, sin hacer distinción entre las novelas y los relatos. Obviamente, esta distinción ha dejado de tener sentido, ya que ambas formas literarias están expuestas al mismo fenómeno: la descomposición de un mundo en el que ni un narrador ni una forma literaria pueden conceder aún una última esperanza de sentido. Aunque el *Bildungsroman* tradicional a menudo trataba muy duramente a su héroe – Wilhelm Meister es uno de los pocos que al final sale indemne y puede casarse con su Natalie –, se conservó la idea de que, si no el héroe, al menos el lector puede ser educado. Así lo indica también el doble sentido del término *Bildungsroman*, que no dice nada sobre quién es *educado*; en cualquier caso, el propio héroe sólo es educado en casos excepcionales. Hegel aún podía formular que el final de tales años de aprendizajes consiste en que “el sujeto” “desgasta sus cuernos” (HEGEL, 1970, p. 220) debe volverse dócil y someterse a las reglas y leyes generales. Es significativo que elige una imagen del mundo animal, contribuyendo así metafóricamente a la naturalización de la sociedad burguesa. Lukács –al igual que Hegel con Wilhelm Meister como referencia– dice del final del viaje educativo del héroe: “El camino ha comenzado, el viaje se ha completado” (LUKÁCS, 1971, p. 63), una afirmación que nos recuerda la frase de B. Brecht de “los afanes de la llanura”. Ambos pueden imaginar un final tan exitoso del viaje de formación o de aprendizaje, al menos en el caso de Wilhelm Meister, ya que la sociedad burguesa en estos años poco después de la Revolución Francesa se encuentra en su prometedor comienzo: una sociedad de la que formar parte es auspicioso. Esto cambia muy rápidamente. Ya para Novalis, la sociedad en la que es imaginable la vida feliz de Heinrich von Ofterdingen no es la sociedad burguesa moderna, sino la sociedad burguesa medieval. El giro es aún más evidente



en el realismo francés: el final del *Julien Sorel* de Stendhal es cualquier cosa menos un éxito de integración social, el fracaso del héroe de Balzac, Lucien de Rubempré, es menos drástico, pero no deja de ser un fracaso. Lo mismo ocurre, en este caso contado con resignación y cierta ironía, con Frédéric Moreau, de Flaubert, y su desengaño final.

En las novelas y relatos de Kafka, esta situación se ha radicalizado una vez más. Marx la describió en las conocidas frases del *Manifiesto Comunista* de 1848: “Todo lo establecido se va desvaneciendo, todo lo que es sagrado es profanado, y los hombres se ven por fin obligados a mirar con ojos sobrios sus condiciones de vida, sus relaciones mutuas” (MARX, p. 37). Pero, ¿qué significa eso de mirar las “condiciones de vida”, las “relaciones mutuas” “con ojos sobrios”? ¿Cómo se puede ver con “ojos sobrios” algo que – en determinadas circunstancias – no puede ser percibido por tales ojos? O más exactamente: ¿cuáles son las consecuencias que la sobriedad de las “condiciones de vida” y de las “relaciones mutuas” se hayan convertido en la cosificación de una ideología: la burocracia, la industria, el propio Estado, máquinas de administración y producción que encuentran su imagen metafórica en el aparato de tortura de la *Colonia penitenciaria*?

Los relatos de Kafka son sin duda *sobrios*, sin patetismo, sin giros manieristas ni ornamentaciones estilísticas, muy distintos de los adornos y embellecimientos de los relatos del *Art Nouveau* o del simbolismo. Lo que no es *sobrio*, sin embargo, son los sucesos e incidentes que relatan. En ellos, lo cotidiano se convierte en fantástico, aunque a menudo no está claro dónde ni cuándo se produce el cambio, ya que lo fantástico tiene tanta realidad, a menudo incluso más que la *sobriedad* cotidiana. Si las vanguardias literarias contemporáneas rompieron con el *Art Nouveau* y el simbolismo de forma provocadora y con medios rupturistas, Kafka crea una nueva escritura con la forma abreviada de sus relatos y la sencillez estilística de sus novelas. Las tramas, los motivos y los escenarios pertenecen a menudo a una cotidianidad banal. Lo alienante es lo que es posible en esta cotidianidad, lo que puede irrumpir en ella. Y es aún más inquietante cuando lo que irrumpe en ella ni siquiera es percibido como asombroso o extraordinario, por lo menos no por los respectivos protagonistas. Cuando Josef K. recibe la inesperada visita de los dos funcionarios en *El proceso*, se asombra, se convence del error de la acusación, pero al mismo tiempo lo toma por algo que es muy posible. Nada le parece irreal o fantástico. Del mismo modo que Georg Samsa no se sorprende al despertarse por la mañana como un escarabajo, pero antes está decidido a tomar el siguiente tren posible para cumplir con sus obligaciones. Los personajes de los relatos de Kafka miran con sobriedad un mundo que es cualquier cosa menos *sobrio*.

Sigue siendo incomprensible para el lector – pero ésa es la intención del autor – por qué estos protagonistas aceptan este mundo al revés como algo natural sin oponer resistencia. K. intenta entrar en contacto con el castillo y no se sorprende que sus funcionarios lo reciban finalmente por la noche en sus camas de la posada *Schlosshof*, del mismo modo que Josef K. en *El proceso* toma nota sin asombro del lugar donde se asienta el tribunal y de sus instalaciones, completamente inapropiadas para una institución de este tipo. Lo mismo ocurre con el viajero en la “Colonia penitenciaria”: escucha las explicaciones del oficial y ve el equipo de tortura con atento interés, sin asombro alguno. El asombro y la estupefacción se quedan con el lector, el asombro ante el hecho de que este asombro esté ausente de los protagonistas. Los héroes de Kafka viven en un mundo en el que hacen vanos esfuerzos por comprenderlo o por encontrar un lugar en él. Sin

embargo, aunque las reglas y leyes de este mundo permanecen ocultas para ellos, lo aceptan todo con ecuanimidad: al viajero no le chocan los acontecimientos en la colonia penitenciaria – sólo al final, cuando el antes acusado y el soldado quieren saltar al barco con él, echa mano de un cabo de cuerda y los ahuyenta –, a K. no le extrañan sus vanos intentos de entrar en contacto con el castillo, incluso Josef K. en *El proceso* acepta al final con ecuanimidad su condena a muerte.

El Proceso y *El Castillo* no sólo no son novelas de formación en el sentido tradicional, porque como novelas siguen siendo fragmentarias, sino también porque sólo siguen el desarrollo de sus protagonistas durante cortos periodos de tiempo: en *El Proceso* es exactamente un año y en *El Castillo* sólo una semana. Aprendemos poco sobre la *formación* de los dos K, pero tanto que no les basta para encontrar su camino en el mundo, a pesar de haber recibido una educación respetable: Josef K. es un respetado empleado de banco y K. un agrimensor. La razón de su incapacidad para encontrar su camino no hay que buscarla en su falta de educación, sino en el hecho de que no hay educación para las situaciones a las que se enfrentan. El lector se da cuenta de ello en el hecho, tal y como les sucede también a los dos K., de que en ningún caso puede imaginar la escena que sigue. Sin embargo, no es como una novela policíaca, en la que la tensión reside en el hecho de que estamos sospechando lo que pudiera ocurrir a continuación y, por tanto, seguimos leyendo ansiosamente para saber si nuestra suposición es correcta. En las novelas y relatos de Kafka, la escena siguiente no explica la anterior; las conexiones entre ellas son arbitrarias. Se mantienen unidas únicamente por el hecho de haber encontrado su lugar en páginas sucesivas. Sin embargo, estas dos novelas, y no sólo *El desaparecido* donde es evidente, comparten rasgos significativos con el *Bildungsroman*: el reto al que se enfrenta el héroe de reconocer un poder, ya sea la ley como orden social y autoridad, ya sea la ley como orden metafísico, para recibir a cambio el reconocimiento de éste. Josef K. quiere demostrar su inocencia ante el tribunal y K. quiere obtener el reconocimiento del castillo como agrimensor.

En las tres novelas, sin embargo, y la crítica ha prestado poca atención a esto hasta ahora, el protagonista se ve expuesto y se entrega a fuerzas frente a las cuales el reconocimiento de la ley y la autoridad pasan a un segundo plano, ya que tienen una influencia más fuerte en su vida vivida que la distancia de la ley y la autoridad: las mujeres.

3. Las mujeres en la narrativa de Kafka

Esto es tan evidente en la novela *El castillo* como en las otras dos novelas. A partir de ellas, también se arroja luz sobre otros textos de Kafka. Las figuras más importantes durante la semana a lo largo de la cual se extiende la acción en *El castillo* son sin duda las cinco mujeres: Frieda, la tabernera, con la que K quiere casarse inmediatamente después de la primera noche que pasa con ella (la segunda noche en el pueblo) (véase “Carta al padre” y la acusación de éste contra el hijo citada anteriormente); la casera, que adquiere una importancia creciente hacia el final de la novela; las dos hermanas de Barnabas, Olga y Amalia, y Pepi, que ha sustituido a Frieda como camarera, que también se ocupa de K. al final y le invita a compartir la habitación con ella y sus dos amigas, Henriette y Emilie, durante el resto del invierno.



Son las mujeres, la casera y Olga, quienes como antiguas amantes de Klamm, el representante del castillo, se sitúan en una proximidad al castillo que le es negada a K. Es como si el castillo, como ley, como instancia divina, como lugar de una trascendencia, se disolviera ante la sexualidad, ante el deseo sexual. En el *Schlosshof*, los funcionarios del castillo se encuentran durmiendo en sus sillas (K. ve a Klamm a través del agujero de la puerta), o tumbados como sus camas. K. se convierte en amante de las mujeres no como representante del poder sino es su antítesis. Su atracción por las mujeres se basa en su desamparo. La mayoría de ellas le buscan, están a su lado, le seducen, lo que les hace sentir su poder hacia él. Sólo en unos pocos casos, como con la señorita Bürstner en *El proceso*, K. intenta en vano acercarse a ellas. Llama la atención la rapidez con que Frieda pasa en *El castillo* de Klamm (el representante del castillo) a K. Cuando Klamm la llama, ella responde desafiante: “Estoy con el agrimensor”. Olga le cuenta a K. con toda confianza, sin conocerlo de nada, la historia de su hermana Amalie y, por tanto, la historia del ostracismo de su familia por parte de los aldeanos. Pepi lo busca convencer para que pase el resto del invierno junto con ella y sus amigas. En *El proceso* la mujer del alguacil le enseña a Josef K. los libros de derecho de los jueces, en los que encuentra dibujos pornográficos. La pequeña “jorobada depravada” le conduce hasta el pintor Tintorelli, Leni se ocupa de su caso con el abogado.

En las tres novelas las mujeres determinan más el destino de los protagonistas que ellos mismos, cuyas acciones carecen de independencia y autoconfianza. Lo mismo ocurre en muchos de los relatos. Pero a diferencia de los versos finales de Goethe en *Fausto II*, en Kafka no es “la feminidad eterna” que “nos encumbra” (GOETHE, 2006, p. 855). Lo femenino en Kafka está asociado a la sexualidad y, por tanto, a la subversión de la ley. En ningún caso es –como en el *Bildungsroman* tradicional – una instancia que permita a los protagonistas integrarse en el orden social existente como futura esposa (en Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*), como amiga (en Keller, *Der Grüne Heinrich*), como amante (en Hesse, *Demian*), como hermana (en Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*). Tampoco son mujeres – al menos no en *El castillo* y *El proceso* – que permanecen inaccesibles para el héroe o, en el caso de su accesibilidad, sólo fueron concebibles como prostitutas (en Musil, *Las tribulaciones del joven Törless*; en Hesse, *El lobo estepario*).

Josef K. tiene sus encuentros apasionados primero con la mujer del alguacil y luego con la criada del abogado, Leni. Ambas, como Frieda en *El castillo*, como la casera que vive del recuerdo de su relación con Klamm, como Olga – Walter Jens dice de ella en su conferencia sobre Kafka que se ha convertido en una “puta de templo” – que pasa las noches en el establo del *Schlosshof* con los criados de los funcionarios del castillo, permanecen impunemente cerca del poder, sin culpa y sin vergüenza, y mantienen buenas relaciones con él.

En el penúltimo capítulo de *El castillo* se dice: “Las mujeres tienen un gran poder”. Su poder, sin embargo, proviene de una interacción familiar con el poder, que no les hace ningún daño. De la dependencia del poder, o más exactamente de sus representantes, les protege la sexualidad, la de las mujeres como la de los representantes del poder, solamente que en el caso de las mujeres la sexualidad aumenta su poder y en el caso de los representantes del poder ella lo disminuye. Josef K. pero también K. y Karl Rossmann en *El desaparecido* (*América*) son buscados por las mujeres y no viceversa. Karl es prácticamente violado por la criada; más tarde, en la casa de campo del Señor Pollunder, Clara lo arroja sobre la cama con un hábil agarre de lucha libre; la

cocinera mayor del hotel intenta encontrarle un puesto y Brunhilda lo quiere como su criado. Frieda (*El castillo*) y la mujer del alguacil y, sobre todo, Leni (*El proceso*) seducen a K. y Josef K. Siempre, sin embargo, como ya se ha dicho, sin asociarse en modo alguno con prostitutas. En la vieja historia (de amor) del *Bildungsroman*, que narra cómo el héroe encuentra laboriosamente a la mujer de su vida – o fracasa en el intento –, se ha producido una inversión decisiva de los papeles. La iniciativa parte de la mujer. En *El proceso*, ya es la pequeña, “jorobada” y “sucía”, la que “levanta su corta falda” y conduce a Josef K. hasta el pintor Tintorelli. La gran excepción es Amalie en *El castillo*. Mientras todos los demás lo dan todo por acercarse al castillo, ella rompe con desdén la carta que la invita y sume así a toda su familia en la desgracia.

El desaparecido puede leerse como un *Bildungsroman*, pero no como un *Bildungsroman* que conduce a K hacia el mundo, sino como uno que le conduce fuera de él. Si “El teatro natural de Oklahoma” sugiere un final feliz – no lo sabemos con certeza –, entonces este final feliz tiene lugar fuera de este mundo. Para él, por tanto, no son aplicables ni la descripción hegeliana de los cuernos desgastados y el aburguesamiento final, ni la observación de Lukács, del camino que ahora comienza. En el mundo de Kafka, la formación (*Bildung*) no es una solución. Ya sabemos por la *Carta al padre* que la educación le hizo más mal que bien. El “Informe para una academia” lo confirma. La educación que consiste en exponerse a las dudosas normas y costumbres de la gente culta, que le enseñan tomar alcohol y fumar, es sólo una “salida” para Pedro el Rojo. La salida nos promete la salvación de lo peor. Tomamos la salida por desesperación, con la esperanza de que nos lleve a donde puede comenzar una vida verdadera. Pero esta esperanza es engañosa, al menos para nosotros. Max Brod transmitió la anécdota de que Kafka, cuando le preguntaron si no había esperanza, respondió. “Mucha esperanza, una cantidad infinita de esperanza. Pero no para nosotros” (BENJAMIN, 1991, p. 414). La espera siempre es en vano, la meta no se alcanza, el refugio seguro resulta ser una posible trampa (*La madriguera*). Sólo si estamos de acuerdo en que la partida conduce a lo interminable y indeterminable, es decir, de nuevo a la historia natural, aun según Walter Benjamin, el esfuerzo merece la pena. Frente a esta historia natural, nuestra vida es siempre corta. Volver a la historia natural, volver a ser animal, es por tanto una redención. La pantera que entra en la jaula del artista muerto de hambre es el símbolo de la fuerza y la libertad, incluso en su cautiverio; el caballo lleva al indio a una libertad ilimitada (como en “El deseo de ser un indio”), y convertirse uno mismo en insecto es, ante todo, una liberación, que, sin embargo, ni siquiera puede ser aceptada por la propia familia. Ésta se reúne pacíficamente tras la muerte de Gregor en una escena de la *novela familiar*.

Ni siquiera la forma en que los protagonistas abordan su propia historia sigue la técnica narrativa del *Bildungsroman*: en *El castillo* y *El proceso* no sabemos de dónde vienen: simplemente están ahí, sin una historia de fondo. En *El castillo* hay alusiones a una prehistoria, a una esposa de K., a dos ayudantes, pero luego ya no se habla de la esposa y K. quiere casarse con Frieda. Sus dos ayudantes, de los que dice al principio que le siguen con las herramientas, nunca aparecen, sino en su lugar dos figuras cómicas le son asignadas por el castillo. No se sabe con certeza si K habría llegado a ser funcionario del castillo como agrimensor del conde. Lo que sí sabemos, como lectores, es en qué tipo de sociedad se integraría entonces: funcionarios asentados en una vida burocrática, pero al mismo tiempo con prácticas eróticas perversas. Karl Rossmann es el único que



tiene antecedentes, pero también contradice todos los ideales de una educación burguesa: seducido por la criada de sus padres, es expulsado de la familia a América. Allí, para su gran sorpresa, su rico tío, el senador Jakob, lo acoge y está dispuesto a darle una educación que garantice su exitosa integración en el mundo de los negocios americano, oferta que Karl pierde temerariamente.

4. Objetos y deseos

Camas, puertas, ventanas, cuadros y delantales son objetos que se mencionan cientos de veces en las tres novelas y los cuentos. Miradas desde ventanas y hacia ventanas, puertas cerradas y abiertas, golpes de puño en puertas cerradas, cuadros en las paredes, los delantales de las mujeres y criadas, que se alisan o que arrojan arrugas, que cubren o protegen sus cuerpos, camas en las que se despierta, en las que se leen expedientes, en las que se comentan las actas del tribunal y en las que tienen lugar conversaciones.

Es en estos objetos donde se materializan las esperanzas y los deseos, las vacilaciones y los temores de los personajes de Kafka. Sobre estos objetos -como sobre muchos otros, pero sobre éstos en particular- se dirigen las percepciones sensoriales de estos personajes. Orientan sus movimientos y sus miradas. Estos objetos estructuran los espacios, organizan los movimientos de los personajes, determinan sus encuentros, dirigen sus miradas y sus deseos. La corporalidad de las cosas y de las personas se traduce en deseo, el deseo en corporalidad.

De este modo, los sentimientos de los personajes de Kafka suelen estar directamente relacionados con los objetos a través de los cuales se evocan, o son los sentimientos que se concretan inmediatamente en los objetos. Esta cosificación no sólo tiene similitudes con la cosificación marxiana analizada en *Historia y conciencia de clase* de Lukács (1974), en la que las “relaciones sociales” se nos presentan como “cosas”, sino que es idéntica a ella. Sólo que no se postula abstractamente, sino que estas relaciones sociales son producidas por los objetos en la medida en que afectan a los personajes. Las camas, las puertas y las ventanas, pero también los cuadros enmarcados y las fotografías, la vista de delantales y blusas determinan la corporalidad y, por tanto, la subjetividad de los personajes de Kafka. El objeto ocupado de la ocupación afectiva más intensa es sin duda la cama, a veces también sitios para dormir que sirven de cama. En *El Desaparecido*, mientras habla con el fogonero, después de que se haya perdido por el laberinto del barco para ir a buscar su paraguas (que luego no se vuelve a mencionar en toda la novela), Karl Rossmann se sienta en su cama. Más tarde, luchará con Carla, la hija del amigo de su tío y ella lo arrojará a un sofá. Y cuando por fin, ya entrada la noche, cede al deseo de Clara de tocarle una canción al piano, ella ya está en la cama, y la voz de su prometido suena de repente desde la cama de la habitación contigua. En el hotel mete al completamente borracho Robinson en la cama de su amigo en el dormitorio de los chicos del ascensor, como consecuencia pierde su turno y es despedido. Brunhilda tiene un campamento muy especial en medio de la habitación: duerme sobre una pila de ropa. El estudiante del balcón vecino, en cambio, no duerme nunca, se las arregla sin cama.

La escena inicial de *El proceso*, con la famosa frase “Alguien debe haber calumniado a Joseph K., porque sin que hiciera nada malo, fue detenido una mañana.”, encuentra a un Joseph K. en



la cama, es más, en una cama evidentemente expuesta a las miradas del vecindario. Esa noche, cuando se disculpa ante la Srta. Bürstner por el uso indebido de su habitación por parte de los funcionarios del tribunal, la encuentra ya en la cama. Más tarde conferenciará con el abogado, que le recibe en la cama. Cuando K. llega por la noche a la posada al pie del castillo, le asignan un saco de paja en la sala de la taberna, justo debajo del teléfono desde el que se hacen las llamadas al castillo. Luego tiene que acampar con Frieda en la escuela sobre un saco de paja, mientras los asistentes duermen sobre ropas viejas de mujer. Al único funcionario con el que mantiene una conversación más larga hacia el final, Bürgel, lo encuentra en la cama. Y durante la larga conversación con la casera al final de la novela, ella también está en la cama.

Lo mismo ocurre en numerosas narraciones: En *La condena*, el padre se levanta de la cama y, con una mano estirada hacia el techo, sentencia a muerte a su hijo. En *La metamorfosis*, Gregor Samsa se levanta, transformado en escarabajo, se levanta con dificultad de la cama. (Aquí es especialmente evidente cómo se ha cosificado el deseo de no tener que levantarse y seguir con su trabajo: su condición de escarabajo libera a Gregor de ello). El dispositivo de tortura utilizado en la Colonia penitenciaria para inscribir la ley en la espalda del acusado consiste en el “rastrillo” y la “cama”, como explica el oficial. El artista del hambre muere en su lecho de paja podrida, y para el trapecista el trapecio se ha convertido finalmente en la cama. Esta lista puede completarse con muchas otras escenas de los textos de Kafka.

Evidentemente, en estas camas puede ocurrir cualquier cosa, excepto relaciones sexuales, con la excepción de la seducción forzada de Karl por la criada justo al principio, en *El desaparecido*, que es entonces el motivo de su repudio y del viaje a América. Las relaciones sexuales tienen lugar todas fuera de las camas: la mujer del alguacil en *El proceso* se entrega al estudiante en la sala, y más tarde el propio K.. Asimismo, el apasionado encuentro entre K. y Leni, la empleada doméstica del abogado Huld, tiene lugar en el suelo de su estudio. En *El castillo*, la primera noche que se conocen, K. y Frieda se revuelcan en los charcos de cerveza que hay bajo la mesa del bar.

En *Carta al padre* Kafka recuerda una escena de alcoba completamente distinta. Los padres están tumbados en la cama y el niño no les deja dormir. Les atormenta hasta que el padre le saca de la cama y le deja “un rato solo en camisa delante de la puerta cerrada”. Esto plantea la cuestión de si la intención (inconsciente) de sacar al padre o a la madre de la cama, en la que estaban acostados juntos, no era la verdadera razón de los lloriqueos del niño.

En el *Bildungsroman* tradicional, la cama, al igual que los objetos cotidianos como ventanas, puertas, ropa, desempeña un papel completamente subordinado. Los sentimientos y las emociones son el resultado de estados de ánimo, de procesos mentales que afectan al cuerpo, pero no son el resultado de la corporalidad. Pensar el cuerpo exige el spinozismo, que Goethe y antes que él Lessing conocían bien, pero que fue desacreditado como ateísmo hasta finales del siglo XVIII y luego volvió a ser víctima de la crítica por el racionalismo de la Ilustración. El físico desempeña un papel importante para Kafka. Su diario está lleno de ello. Incluso explica su enfermedad pulmonar como una defensa física contra sus intentos de casarse. La novela de formación comprendía poco esta corporalidad y la sensualidad asociada a ella. Al fin y al cabo, la *educación*, la *formación* y el *aprendizaje* eran ante todo un proceso mental y espiritual en el



que el cuerpo desempeñaba un papel subordinado. Sobre todo, porque lo físico se relacionaba con la sensualidad, la sexualidad y lo animal.

5. Conclusión

La escritura de Kafka como rebelión contra la *novela familiar* y su forma literaria e ideológicamente más eficaz, el *Bildungsroman*, es al mismo tiempo una rebelión contra su propia educación y contra las narrativas con las que se legitimaron dicho proceso educativo y sus intenciones educativas. En este contexto deben leerse las diversas políticas de rebelión y, en última instancia, su fracaso. “Mi vida siempre ha consistido en intentos de escribir” (Carta a Felice del 1.11.1912). Estos intentos de escribir son – según la lectura aquí sugerida – los intentos de escapar de la realidad de la *novela familiar*, de escapar de ella con su escritura para oponerle otra realidad. Los dos K. emprenden una lucha desesperada por acceder al castillo y al tribunal, pero ello se lo impiden precisamente los representantes de estas instancias. Estos representantes, los funcionarios del castillo y la multitud de jueces y abogados son los que hacen imposible el Acceso a la ley y al castillo. Todos ellos pertenecen al gremio del portero de la famosa parábola del final de *El proceso*. Este niega el acceso a la ley sin conocerlo, porque siempre está de espaldas a ella. Estos porteros son nuestra realidad, no pueden ver el resplandor de la ley y la verdad y niegan el Acceso a quienes sí lo ven, o al menos lo sospechan. Decretan la culpabilidad, descienden del castillo, donde también sólo se mueven en los infinitos vestíbulos para impedir cualquier Acceso. La escritura de Kafka es la identificación con la rebelión de los K., con el artista del hambre, con el trapecista, con el escarabajo Gregor Samsa, con la decisión de Georg Bendemann de dejar de ocultar el matrimonio y comunicárselo a su amigo y a su padre. Pero estos intentos de escritura fracasan por culpa de los guardianes que están convencidos de actuar en nombre de la ley y de la verdad: los padres, los superiores, el público, que sólo quieren satisfacer en ellos su curiosidad. De ahí la segunda parte de la frase de la carta citada que habla de los intentos: “en su mayor parte fracasados” (Carta a Felice del 1.11.1911). Pero el propio Kafka también participa del mundo que produce estos fracasos: de los negocios, de la necesidad de sus obligaciones profesionales, y también por su disposición física, a pesar de sus ejercicios de gimnasia y natación. Quizá por eso la entrada del diario del 2 de agosto de 1914: “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Escuela de natación por la tarde”, debe leerse de forma mucho más política de lo que parece a primera vista: ¿Qué podemos hacer contra esta declaración de guerra, contra esta conspiración de todos los guardianes, de todos los funcionarios, funcionarios y gobernantes de la ley y el poder, sino intentar disfrutar del cuerpo -aunque sea inútil?⁸ Ante la imposibilidad de acceder al castillo, ¿qué queda si no intentar una unión placentera con Frieda, o bajo la amenaza de los representantes del tribunal, las horas con Leni? Aunque esto no signifique la salvación. Pero la salvación no es ni concebible ni imaginable. Al menos no en estas condiciones. Tal vez haya una “salida” (“Informe para una Academia”), tal vez sólo

⁸ Nos hace recordar la frase de Herbert Achternbusch de 1975 : „Du hast keine Chance – aber nutze sie“ (No tienes ninguna oportunidad, pero aprovéchala.)

necesitemos una paciencia infinita para que el mensaje del emperador nos llegue después de todo (“Un mensaje imperial”, parábola en “La construcción de la muralla China”), tal vez debamos buscar la comida que nos sabe bien después de todo, y no, como el artista hambriento, elegir el hambre, tal vez el teatro natural de Oklahoma sea la salvación. Pero todas estas serían soluciones no contempladas en el *Bildungsroman*. Contra el “desgastar de los cuernos” y “el comienzo del camino”, la única opción de Josef K. es morir “como un perro”, tras su infructuosa resistencia, y después de cruzarse por última vez con la distante Srta. Bürstner, camino de la ejecución.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias a Viviana Gelado por su cuidadosa y exhaustiva revisión de este artículo.

CONFLICTO DE INTERESES

No hay conflicto de intereses.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Aufzeichnungen zu Kafka. In: **Gesammelte Schriften**. Frankfurt: Suhrkamp, 1977, t. 10.1., p. 254-287.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: **Gesammelte Schriften**, Frankfurt: Suhrkamp, 1991, vol. II, t. 2, p. 409-438.
- BENJAMIN, Walter. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: **Gesammelte Schriften**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, vol. II, t. 2, p. 438-465.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Por una literatura menor**. Traducción de Jorge Aguilar Mora. México Ciudad: Era, 1990.
- ETTE, Ottmar. Aufbruch. Literatur als Lebenswissen, Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft? In: *Über-Lebenswissen*. Die Aufgabe der Philologie. Berlin: Kadmos, 2004, p. 9-22.
- FISCHER, Ulrich. **Asbest. Franz Kafka als Unternehmer**. Göttingen: Wallstein, 2022.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto II**. Traducción de Pedro Gálvez y Carlos Fortes. London: Penguin Classics, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Wilhelm Meisters Lehrjahre**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. (Suhrkamp BasisBibliothek. Mit einem Kommentar von Joachim Hagner)
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 14. Vorlesungen über die Ästhetik**. Frankfurt: Suhrkamp, 1970, t. 2, p. 220.
- JENS, Walter. **Ich bin Ende oder Anfang**. Conferencia (1988). Disponible en: <https://www.google.com/search?q=Walter+Jens+ich+bin+Ende+oder+Anfang&rlz=1C5CHFA_enCL978CL978&oq=Walter+Jens+i>



ch+bin+Ende+oder+Anfang&aqs=chrome..69i57j33i60.233685664j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF8#fpts-tate=ive&vld=cid:c1d9c2d1,vid:ANuqa8t4J0c>. Acceso: 15/8/2023.

KAFKA, Franz. **Amerika (oder: Der Verschollene)**. Disponible en: Projekt Gutenberg: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/amerika/amerika.html>>. Acceso: 15/8/2023.

KAFKA, Franz. **Der Brief an den Vater**. Disponible en: Projekt Gutenberg: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/vater/vater.html>>. Acceso: 30/8/2023.

KAFKA, Franz. **Briefe an Felice**. Disponible en: <<https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1913/tb13-019.htm>>. Acceso: 30/8/2023.

KAFKA, Franz. **Der Prozess**. (Primera publicación 1925). Disponible en: Projekt Gutenberg. <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/prozess/prozess.html> (Acceso: 15.8.2023)

KAFKA, Franz. **Das Schloss**. Disponible en: Projekt Gutenberg. <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/schloss/schloss.html> (Acceso: 15.8.2023)

KAFKA, Franz. **Tagebücher 1910-1923**. Disponible en: Projekt Gutenberg. <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/tagebuch/tagebuch.html> (Acceso: 20.8.2023)

KAFKA, Franz. **In der Strafkolonie**. Disponible en: Projekt Gutenberg. <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/strafkol/strafkol.html> (Acceso: 15.8.2023)

KAFKA, Franz. **Der Bau**. Disponible en: Projekt Gutenberg: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/bau/bau.html>>. Acceso: 20/8/2023.

KAFKA, Franz. **Die Verwandlung**. Disponible en: Projekt Gutenberg: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/verwandl/verwandl.html>>. Acceso: 20/8/2023.

KAFKA, Franz. Ein Bericht für eine Akademie. En: KAFKA, Franz. **Erzählungen I**. Disponible en: Projekt Gutenberg: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/erzaehlg/chap002.html>>. Acceso: 20/8/2023.

KAFKA, Franz. Eine kaiserliche Botschaft. En: KAFKA, Franz. **Erzählungen I**. Disponible en: Projekt Gutenberg: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/erzaehlg/chap007.html>>. Acceso: 20/8/2023.

KAFKA, Franz. Ein Hungerkünstler. En: KAFKA, Franz. **Erzählungen I**. Disponible en: Projekt Gutenberg: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/erzaehlg/chap020.html>>. Acceso: 20/8/2023.

KAFKA, Franz. *Das Urteil*. En: KAFKA, Franz. **Erzählungen I**. Disponible en: Projekt Gutenberg: <<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/erzaehlg/chap025.html>>. Acceso: 20/8/2023.

LUKÁCS, Georg. **Die Theorie des Romans**. Neuwied/ Berlin: Luchterhand, 1971.

LUKÁCS, Georg. **Geschichte und Klassenbewusstsein**. Neuwied/ Berlin: Luchterhand, 1974.

MARX, Karl. **Manifest der kommunistischen Partei**. Disponible en: <https://www.ibiblio.org/ml/libri/e/EngelsFMarxKH_ManifestKommunistischen_s.pdf>. Acceso: 30/8/2023.

SCHLEGEL, Friedrich. **Athenäums-Fragmente**. Disponible en: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>>. Acceso: 20/8/2023.

SELBMANN, Rolf. **Der deutsche Bildungsroman. 2. überarbeitete. und erweiterte Auflage**. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994.

