



KAFKA O EL JUEGO DE DIOS

ANDRÉS
COLORADO
VÉLEZ

El hecho de que el escritor checo Franz Kafka, como afirma el poeta inglés W. H. Auden, sea el autor que más próximo estuvo a tener con nuestra época la relación que con la suya tuvieron Dante, Shakespeare y Goethe, es una de las motivaciones que ha llevado a lectores y críticos del mundo entero a interpretar, quizá en exceso, la obra del checo. Entre la lista de exégesis y opiniones, que se contradicen abiertamente, hay quienes hablan de las afinidades de Kafka con el existencialismo, toda vez que han visto en su obra la culpa y la desesperación como la base sobre la cual se construye una existencia auténtica, así como con la santidad, que es la única categoría, según Max Brod, aplicable a los escritos de Kafka. Por su parte, quienes lo descifran a la luz del poder político, dicen que *El castillo* ilustraría la concepción kafkiana —diabólica y oscura— del capitalismo como un sistema de dependencias que van de afuera a adentro y de arriba a abajo. Los surrealistas, en cambio, se deleitaban con las persistentes intrusiones de lo absurdo en su obra, mientras los freudianos sostenían, por ejemplo, que *La metamorfosis* se basa en las complejas relaciones de Kafka con su padre. →

Ahora, cuando se ha tratado de establecer el paralelo entre el mundo real de Franz Kafka y el de sus creaciones literarias, de la totalidad de su obra tres textos han sido el centro del análisis: *La condena*, *La metamorfosis* y *El proceso*. Como bien se sabe, las dos primeras hacían parte del proyecto que Kafka le dio a conocer a su editor Kurt Wolff para formar una trilogía que debía ser publicada bajo el título *Los hijos* (*Die Söhne*), que luego cambió por *Los castigos* (*Die Strafen*). No obstante *El proceso*, que no hacía parte de esta trilogía (*El fogonero* es el texto elegido por Franz para conformar la trilogía cuyo enlace secreto vendría a ser el conflicto padre-hijo), encierra, de forma más evidente, los tópicos de la literatura kafkiana y, por consiguiente, ha sido el texto que, en compañía de *La condena* y *La metamorfosis*, conforman la tríada en la que se enraízan las disímiles interpretaciones sobre el escritor checo.

El interés por la obra de Franz Kafka, no obstante, no se acaba en la gimnasia de la interpretación. Muchos lectores han querido ir más allá del significado y sentido de su obra, y se han preguntado, como Guillermo Sánchez Trujillo en *El crimen de Kafka*, por qué este hizo lo que hizo, qué era lo que quería contar u ocultar en sus relatos, o por qué encriptaba de esa manera sus narraciones, ya que sería ingenuo suponer que semejante estructura fuera un mero juego de artificio, puro formalismo esteticista sin un sustrato material, biográfico, que la alimentara. Instigado por todas estas expectativas de Sánchez Trujillo y otras curiosidades, el examen al universo literario de Kafka que estas páginas pretenden se centra en sus creaciones literarias e indaga en su más profundo deseo personal: la dedicación exclusiva a la literatura, que solo jugando a ser Dios podía lograr.

Primer avistamiento

Puesto el ojo en la *Zeltnergasse*, en pleno centro de Praga, vemos a Franz Kafka en el año de 1904 escribiendo una carta a su amigo de juventud Oskar Pollak, en la que le habla de su admiración por el poeta y dramaturgo alemán Friedrich Hebbel, que hace parte de la lista de los autores de sus intensas lecturas, centradas principalmente en diarios, epistolarios y biografías, que se suman a la obra de cuatro escritores a quienes consideraba sus “hermanos de sangre”: Flaubert, Grillparzer,

Dostoievski y Kleist: “Necesitamos libros que nos golpeen como una desgracia dolorosa, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismos, libros que nos hagan sentirnos desterrados a las junglas más remotas, lejos de toda presencia humana, algo semejante al suicidio. Un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado que llevamos dentro. Eso es lo que creo”.

En esta confesión a Pollak expresa Kafka una concepción propia de la literatura en la que nada, ningún aspecto de la vida, era visto fuera de su óptica; idea que con los años se torna más rigurosa, como refrenda el texto que escribe a modo de presentación a la familia de su novia Felice, a un año de conocerse —texto que ella, se cree, nunca les enseñó a sus familiares—: “Mi vida consiste, y en el fondo ha consistido siempre, en intentos de escribir. [...] sólo la marea de la escritura me determina. Mi forma de vida sólo está orientada a la escritura, y si experimenta cambios es sólo para corresponder lo mejor posible a la escritura, porque el tiempo es corto, las fuerzas son pequeñas, la oficina es un horror, la casa ruidosa y hay que tratar de abrirse paso con obras de arte, cuando no es posible tener una vida hermosa y rectilínea”.¹ Por consiguiente, y si bien el citado es apenas un ejemplo de los múltiples que abundan en los diarios y epistolarios de Kafka, nada más propicio que ver la literatura, la escritura, la familia y la oficina como astros del universo kafkiano que cifran, a su vez, las intenciones de su juego.

Dice Jorge Luis Borges, en el prólogo a *La metamorfosis*, que él mismo tradujo para la Editorial Losada en 1943, que dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito la segunda. Sin embargo, en Kafka la frontera entre infinito y subordinación se ve unas veces tenue y otras permeable, lo que acrecienta, a su vez, la impresión de que ambas obsesiones sean indivisibles y, a la larga, hayan permitido cargar, con el sabor de lo absurdo, la sumisión y la paralización ante las circunstancias familiares y laborales, tanto de sus personajes como de su propia vida. “Vivo en el seno de mi familia, en medio de las personas mejores y más amables, sintiéndome más extranjero que un extranjero. Con mi madre, en los últimos años, habré intercambiado por término medio unas veinte palabras diarias;

con mi padre, nunca cambiamos apenas más que palabras de saludo [...] El motivo es simplemente que no tengo una sola palabra que decirles. Todo lo que no sea literatura me aburre y lo odio, porque me demora o estorba, aunque sólo me lo figure así”, escribe Kafka sobre su familia.

Por otro lado, dice sobre el trabajo, expresamente sobre la Assicurazioni Generali, empresa en la que solo permaneció nueve meses debido a su rígido régimen de trabajo —entre ocho y nueve horas diarias, por un sueldo minúsculo y poco tiempo libre para pasear y escribir—: “No me entero de historias, no veo gente, paso cada día a toda velocidad por cuatro calles cuyas esquinas ya me sé de memoria, y por una plaza; estoy demasiado cansado para hacer planes”. Como se sabe, la familia y el trabajo fueron dos mundos, mejor, dos astros del universo kafkiano, que dejaron profundas consecuencias en la formación ideológica y en la visión de la sociedad que le tocó vivir a Kafka. Lo que a la postre irrigaría las circunstancias y el carácter que rodean sus obras y sus personajes; por tanto, una rápida mirada a aquellos textos que han sido el centro del análisis: *La condena*, *La metamorfosis* y *El proceso*, nos pondrá, respectivamente, ante un padre autoritario, una familia sorda a los esfuerzos de Gregor, y un señalamiento indiscriminado, anónimo, sin fundamento, que conduce a K. a la muerte.

Segundo avistamiento

Las miradas que desde distintos lentes se han posado sobre el universo literario de Franz Kafka encuentran en la subordinación y en las ilimitadas exigencias de la patria potestad un patrón que rige la composición, los misterios y los movimientos del universo kafkiano. Patrón al que se le suma, como vimos, para complementarlo, la idea de infinito planteada por Borges. Uno, dos, tres astros; escritura, familia y oficina, donde la subordinación, las ilimitadas exigencias de la patria potestad y el infinito se entretejen para dar la impresión de total incapacidad, de paralización absoluta ante las circunstancias que rigen las acciones y los destinos de Kafka y sus personajes —de donde este solo podrá salir airoso jugando a ser Dios—. Pero para ver cómo nace y en qué consiste este juego, agucemos la vista y fijemos el ojo en San Petersburgo, en el año 1865, cuando

Dostoievski comienza la escritura de *Crimen y castigo*, novela que es “la columna vertebral, la estructura, sobre la cual la obra de Kafka se sostiene. Desde lo primero que se conserva de Kafka, *Descripción de una lucha* (1904), hasta esa otra descripción de una lucha que es *El castillo*, pasando por *Preparativos para una boda en el campo*, *La condena*, *La metamorfosis*, las narraciones de *Un médico rural*, etc., pueden considerarse variaciones calidoscópicas de *Crimen y castigo*”, como afirma Guillermo Sánchez Trujillo, el profesor antioqueño que tras veinte años de un estudio aplicado y policiaco de la obra de Kafka logró descifrar el orden de los capítulos que el escritor checo le había dado a *El proceso*.

Para Kafka, *Crimen y castigo*, de Dostoievski, a quien consideraba su “hermano de sangre”, se constituye en un libro hacha, como los que le refería en las cartas a su amigo Pollak. Tanto así, que lo empujará a jugar con su estructura y sus personajes, pues la peculiar concepción de la escritura en Kafka, una actividad que, como señala Joachim Unsel, tenía más una función cognoscitiva que pretensiones artísticas, halla en dicha novela la posibilidad de intentar y encontrar una salida; pues, como dijo Kafka, “cuando se escribe auténticamente, lo escrito sucederá verdaderamente”.²

Sánchez Trujillo, astrónomo kafkiano, en *El crimen de Kafka —caso cerrado—* afirma que *Crimen y castigo* es la columna vertebral, la estructura, sobre la cual la obra de Kafka se sostiene. Y agrega, que *Preparativos para una boda en el campo*, *La condena* y *La metamorfosis* tienen un origen común: el tercer capítulo de la primera parte de *Crimen y castigo*. Un capítulo que, en relación con *La metamorfosis*, aparte de la curiosa semejanza que Sánchez Trujillo descubrió en las primeras líneas: “A la mañana siguiente se despertó tarde, tras un sueño que no lo había descansado...”, es la fuente misma del relato; tanto así que construye las primeras escenas con los tres despertares de Raskolnikov que lo transforman en animal, asesino y culpable. Son tantos y tan contundentes los ejemplos que cita para confirmar el estilo de Kafka, donde se conjuga de manera clara la literalidad con que el checo toma la obra del ruso y la genialidad con que la adapta a su biografía íntima —escritura, familia y trabajo, a través de los que queda visto que Gregor, Berdenmann y Josef K.

son Kafka, pero también son Raskolnikov—, que si giramos la rueda de enfoque de los prismáticos surgen en la circunferencia del objetivo unos destellos, como la cola de un cometa, que trazan vínculos entre los tres despertares de Raskolnikov y la obra del checo: animal —*La metamorfosis*—, asesino —*La condena*— y culpable —*El proceso*.

Al desear Kafka dedicarse exclusivamente a la literatura y, en consecuencia, liberarse del mundo —la familia, los estudios, la oficina—, que se constituía en un estorbo para poder hacerlo, se apoya en la íntima y firme convicción de que, cuando se escribe auténticamente, lo escrito sucederá verdaderamente. De allí que su búsqueda de una salida se da en el plano de la escritura. Ahora, ¿por qué con *Crimen y castigo* como ruta o mapa de escape? *Crimen y castigo*, se sabe, era una novela que le fascinaba a Kafka, pero que no le satisfacía. Le fascinaba porque había sido escrita por Dostoievski, y porque el tema de la culpa y su relación con el poder y la ley era la tesis que en ella se argüía mediante la dicotomía entre los seres superiores y los inferiores. Pero no le satisfacía la resolución de la obra. Dostoievski, que veía la religión cristiana como una promesa de redención y de salvación frente al sufrimiento y al pecado que inundan al mundo, fue incapaz de darle a su protagonista una suerte distinta a la de la culpa. Pero no lo hizo así Kafka, el insatisfecho Kafka, que antes de doblegarse a la suerte de Raskolnikov —por extensión a la suya misma— juega a ser Dios y se propone darle otro destino.

Tercer avistamiento

Continuando sobre los pasos de Guillermo Sánchez Trujillo, volvamos a uno de sus hallazgos. Haciendo alusión a *La condena*, dice: “Y es así como Kafka logra escribir, entre otras, una historia que en *Crimen y castigo* solo estaba insinuada como la otra posibilidad de Raskolnikov: el suicidio, arrojarse desde el puente de K. a las oscuras aguas del río cuando lo atormenta la culpa”. Ajá, el suicidio como argumento de salida para un ser que —como dice Josef K., el protagonista de *El proceso*—, se parece a una “de las moscas que con sus patitas rotas quieren escapar del papel engomado”. Mas, dicha solución, dicha salida a los problemas que paralizan a Georg Berdenmann (Raskolnikov), parece que le causa escozor al mismo Kafka. “[Vi] con

toda claridad que para mí no había más que dos posibilidades, o tirarme por la ventana cuando todos se fueran a dormir, o ir diariamente a la fábrica y a la oficina de mi cuñado [...] Lo primero me daba la ocasión de librarme de toda responsabilidad, tanto por el trastorno de la escritura como por el abandono de la fábrica; lo segundo interrumpiría forzosamente mi escritura”, le dice en una carta a Max Brod en mitad de una crisis económica y familiar debida al rendimiento de la Fábrica de Asbesto de Praga Hermann & Co. —empresa de Karl Hermann, su cuñado, de la que su padre le había cedido una participación para que asegurara los intereses de la familia Kafka en ella—, periodo en el que, pese a los quebrantos de cabeza que le provocaba la supervisión, Franz, que estaba experimentando una euforia creativa inédita en su trabajosa pelea con la escritura, escribía de un tirón *La condena*.³ El suicidio, que lo liberaría del trastorno de la escritura y de la fábrica, es una salida que Kafka ensaya con Georg Berdenmann; pero, insatisfecho, pues la escritura, aunque lo trastorne, es lo único que desea, prueba lo segundo: ir diariamente a la fábrica y a la oficina. Entonces decide darle una nueva oportunidad a Raskolnikov —a sí mismo—, y meses después, cuando transcurría el año 1912, escribe *La metamorfosis*. Ahora acudamos a las cartas y los diarios de Kafka y citemos este párrafo de una de sus cartas a Felice: “Muchas veces he pensado que la mejor forma de vida, para mí, consistiría en reducirme en lo más hondo de un sótano espacioso y cerrado, con un lámpara y todo lo necesario para escribir. Me traerían la comida y me la dejarían lejos de donde yo estuviera, tras la puerta más exterior del sótano. Ir a buscarla, en camisón, a través de todas las bóvedas del sótano, sería mi único paseo. Luego regresaría a mi mesa, comería lenta y concienzudamente, y me pondría otra vez a escribir”.

En este párrafo, si bien hace parte de una carta que escribió Kafka en enero de 1913, está cifrada la nueva oportunidad, la nueva salida que Kafka, a través de Gregor Samsa, le quiere dar a Raskolnikov. Aunque la muerte —el suicidio— hará poseedor de la libertad a Berdenmann (Raskolnikov), no es libertad precisamente el deseo de Raskolnikov; su deseo, como el del mono de *Informe para una academia*, era “únicamente una salida: a derecha, a izquierda, a donde fuera”.

Pero aquí, una vez más, hay que darle la palabra a Sánchez Trujillo, quien en el texto *Kafka y Dostoievski* dice que es en *La condena* donde Kafka llega a un pleno dominio de la estructura que trabaja, siendo en *La metamorfosis* “en donde las relaciones familiares se examinan a fondo, descaradamente”. Tan a fondo y descaradamente que Gregor Samsa (Raskolnikov), aquel ser subordinado, presa de las ilimitadas exigencias y misericordias de la patria potestad, y por consiguiente dominado por la impresión de total incapacidad, de paralización absoluta ante las circunstancias, ve cerrarse ante sí su puerta de salida: la construcción de un refugio, similar al que le describe en la carta a Felice, donde pasar el tiempo, haciendo uso de él a sus anchas sin preocuparse por ninguna injerencia externa. Pero su puerta de salida se cierra porque, en ese examen a fondo y descarado que hace el autor de las relaciones familiares, los personajes cobran tal grado de vida, de independencia, que una vez más Kafka, esta vez en el papel, en *La metamorfosis*, se ve tan subordinado que no tiene la posibilidad de llevar a feliz término la nueva oportunidad que a través de Gregor le quiere dar a Raskolnikov. De allí que si en *La condena*, dado que el protagonista no puede con la culpa, el autor le brinda como salida el suicidio, en *La metamorfosis* ni el protagonista ni el autor tuvieron siquiera espacio para batallar contra esta. Es por ello que alrededor de cinco años después, entre 1916 y 1917, Kafka, que ante las adversidades no claudica en su juego de Dios, escribiría una nueva *Metamorfosis*, pero esta vez a la inversa: *Informe para una academia*.

La crítica y los lectores de Kafka en general le han dado mucha importancia a la metamorfosis sufrida por Gregor Samsa. Importancia merecida y nada insustancial, pues, como bien sabemos, en esta se ha sustentado la interpretación del relato mismo. Mas, aquella otra metamorfosis, o mejor, transformación, como debería haberse traducido *Die Verwandlung* (*La transformación* y no *La metamorfosis*), sufrida por un mono salvaje y libre, no ya en el plano físico sino en el intelectual: va de salvaje a civilizado, ha quedado en silencio. No es claro cuál pueda ser la razón de ello; sin embargo, los avistamientos acá expuestos indican que en *Informe para una academia* están no solo los elementos que nos permiten comprender

lo que deseaba Kafka para Raskolnikov (y para sí mismo) a través de Georg Berdenmann, primero, luego de Gregor Samsa y, finalmente, por intermedio de Josef K., sino que al fin vemos desarrollada la idea: es precisamente de un animal salvaje, un mono libre, de quien se vale Kafka para decir que la subordinación en sí no es el problema, esta se hace soportable mientras se nos permita ir abriendo y cerrando otras puertas en el dédalo de la vida, hasta hallar la sala en que se pueda dar rienda suelta a nuestros gustos.

De allí que el mono, ante la imposibilidad de aferrarse a sus orígenes, diga: “Mono libre, acepté ese yugo”. Y luego, como un gran descubrimiento en su estado de privación, agregue: “Recapitulando, creo que ya entonces presentía que, para seguir viviendo, tenía que encontrar una salida, pero esta salida no la hallaría en la fuga”, pues cada una de las posibilidades de fuga se traducían en “actos suicidas todos estos”. Por lo tanto, “escurrirse entre los matorrales”, es decir, ser un aplicado alumno de aprendiz de hombre, le permitió procurarse esa “salida especial, esta salida humana”. Quién mejor que un animal salvaje que ha perdido su condición natural de libertad para una vez más hacer hincapié en la subordinación, en el yugo, en la impresión de total incapacidad, de paralización absoluta ante las circunstancias a que se ve sometido un hombre por la sociedad. Quién mejor que el mono libre de *Informe para una academia* para expresar que el deseo no es la utópica libertad sino una salida. Una salida que Kafka, apoyado siempre en la íntima y firme convicción de que cuando se escribe auténticamente lo escrito sucederá verdaderamente, buscó siempre para Raskolnikov ante la sin salida —que no era de su gusto— en que le deja Dostoievski. ■

Andrés Colorado Vélez (Colombia)

Sociólogo y docente de cátedra de la Universidad de Antioquia. Ganador en dos concursos locales: Primer puesto en el concurso de cuento “Consuelo Montoya Gil”, Comfenalco, 2007, con “A los lectores de Edgar Allan Poe”. Tercer puesto del Premio de Cultura Ciudad de Itagüí, 2006, modalidad cuento, con “Un millón de pétalos de flor”.

Notas:

¹ Ramón González Ferriz. *Franz Kafka: El miedo a la vida*. Bogotá: Panamericana, 2004, p. 7.

² Guillermo Sánchez Trujillo, *El crimen de Kafka —caso cerrado—*. Medellín: La Carreta Editores, 2006. p. 126.

³ *Ibid.* p. 33.