

Actualidad y tendencias en la obra de Franz Kafka*

EDUARDO GOMEZ**

El descubrir la actualidad de un escritor significa comprender, simultáneamente, su validez para toda una época, y como esta validez no puede ser entendida como la fugacidad de lo episódico o lo periodístico, desentrañar su actualidad significa, entonces, tratar de distinguir aspectos especialmente válidos para una época pero que, por lo mismo, impliquen un aporte definitivo al proceso general. En otras palabras más gastadas, significa nada menos que indagar, de alguna manera, por las posibilidades de "inmortalidad" de una obra.

Ningún escritor más difícil en nuestra época que Franz Kafka para intentar tamaña empresa, precisamente porque su obra no fue escrita bajo la obsesión de que perdurase, y ni siquiera para ser publicada, sino que ha resultado perdurable, de donde ya empieza a deducirse su oscura validez y la sugestiva esquividad con que se ofrece, hasta el punto de no poder ignorarla en ningún balance riguroso de la literatura contemporánea. Es una obra cuyo auténtico triunfo radica en que, como está dispuesta de antemano a sufrir todas las derrotas que el éxito convencional suscita, por eso mismo va creando un nuevo sentido de lo que en adelante, deberá entenderse por perennidad y autenticidad literarias.

Su recato surge de su desmedida ambición como acto transformador, puesto que es planteada, desde su concepción, sobre la base

* Tomado del libro *Ensayos de Crítica Interpretativa*.

** Poeta, crítico literario y teatral, ensayista, profesor universitario.

de un autoanálisis. Es Kafka mismo quien nos dice que siempre quiso escribir una autobiografía "Como meta preliminar a toda otra obra"¹, entendiendo, aquella seguramente como acopio previo y selectivo de materiales y vivencias que determinara las tendencias más nobles de una hipotética obra de ficción. En lugar de eso, emprendió la tarea única de escribir narraciones, tal vez porque el autoanálisis que hubiera podido realizarse en una autobiografía le parecía, lo mismo que las teorías de Freud, "Una descripción sólo aproximada, cruda, que no satisfacía el detalle" y era demasiado abstracta, como lo atestigua Brod. Si, además, recordamos su intención de titular el conjunto de su obra como "Tentativa de evadirme de mi padre", comprendemos mejor hasta qué punto sus relatos están concebidos como momentos sucesivos de un autoanálisis más exigente que el ensayístico corriente.

Se dirá que escribió "Diarios", pero es allí donde mejores fundamentos encontramos para la certeza anterior: en efecto, en solo 16 páginas del diario de 1914 a 1923 hay seis relatos esbozados (uno sobre una escena teatral imaginaria, otro sobre Josef, un cochero, más adelante sobre un caballo blanco, a continuación acerca de la relación entre un joven y la patrona de una pensión, luego un extraño texto de carácter onírico y finalmente el relato confuso del empleado "Bruder") como formas súbitas, y muy libres, de reflexión "plástica" que matizan lo más próximo a lo conceptual, o sea el apunte psicológico y el esbozo de vivencias que, de todos modos, más parecen bosquejos previos de otros tantos relatos o textos poéticos. Con razón Kafka exclamaba "Yo soy literatura", porque es evidente que su obra no puede separarse de su aspiración integral a comprenderse y situarse dentro de un mundo. Su primaria manifestación de actualidad, comienza, pues, por esta concepción de la obra que no separa la reflexión del sentimiento, ni el mundo conceptual de la vivencia, sino que postula la síntesis de ambos como una búsqueda existencial en donde todo pensamiento es presencia del sujeto en su entorno inmediato. Así relativizaba, hasta donde era posible, las fronteras entre búsqueda intelectual y búsqueda intuitiva mediante imágenes esenciales.

Sin embargo, esa plasticidad del pensamiento o esa capacidad significativa de la imagen no son fruto de un esfuerzo sofisticado,

1. Max Brod, *Kafka*. Ed. Alianza (Emecé), pág. 21, 1982.

sino de la fluidez vital de su cultura. Cuando Max Brod le cita un pasaje del amanerado escritor Meyringk, en donde se compara a las mariposas con libros de magia abiertos, Kafka frunce de nariz y cita una frase de Hofmannsthal ("el olor de piedra húmeda en un zaguán") como ejemplo de la sencillez que le gusta en literatura. Pero no nos equivoquemos, su sencillez es muy difícil porque pretende siempre alcanzar la comprensión suprema aún en la descripción de lo cotidiano o la comprensión de lo extraordinario como si fuera cotidiano. De ahí los espejismos de facilidad anodina o de pueril excentricidad que parece irradiar su obra y que a tantos engañaron y siguen engañando. Esa impresión surge también de la apariencia de desnuda inmediatez de las situaciones que plantean sus narraciones. Kafka logra poner el mundo ideológico entre paréntesis para atenerse al redescubrimiento permanente de sus experiencias más específicas porque rechaza la pretendida preeminencia autónoma de las ideologías y los principios como explicación última de la existencia. Considera, que por el contrario, lo que importa no son las declaraciones de principio, y ni siquiera su verdad teórica, sino la acción que resulta de ellas, la verdad vital que suscitan en una determinada coyuntura, y que muchas veces se actúa con profundidad y eficacia en nombre de falsos principios y viceversa. Por eso, su obra no hace referencias eruditas, ni sus personajes aparecen como buscadores cultos de alguna verdad abstracta. Son personajes que apenas existen como entidades elementales. Sin embargo, y aquí encontramos la mayor paradoja, la concepción de su obra implica una extraordinaria cultura, porque para llegar a esa creación descarnada y a esa elementalidad, simultáneamente aguda y sutil, llena de dobles sentidos y alusiones, se necesita haber conocido y desechado críticamente muchas posibilidades y haber dominado lo trascendente hasta poder interiorizarlo como una segunda naturaleza. Así que la elementalidad de sus personajes no se confunde nunca con la simplicidad, sino con las complejas vivencias de lo primordial, con su ingenuidad profunda y sus sugerencias apenas esbozadas y por tanto engañosas. Y es debido a esa facilidad esencial y enigmática que sus personajes pueden ser (como es el caso de los protagonistas de sus relatos más importantes) un trasunto del complicado mundo del artista Franz Kafka, para empezar a comprobar lo cual bastaría recordar cómo *El castillo* fue escrito inicialmente en primera persona, hasta el segundo capítulo, y solo posteriormente apareció el personaje llamado K. En los casos más característicos se trata, como dice Marthe Robert, de "un "yo" esquemático, proyectado en un espacio experimental, donde el yo del autor, despojado de sus aparien-

cias sociales y de sus cualidades accesorias sólo aparece desnudo, reducido a lo esencial de la situación"². Esa concentración, casi escuálida en su voluntario despojo, surge de una introspección intensa, la cual es trasunto a su vez, de una soledad sin par. Sus personajes principales ni siquiera tienen un nombre verdadero, sino que apenas están señalados: el protagonista de *El castillo* está marcado con la letra K; el de *El proceso* se llama José K; "en *Descripción de una lucha* los protagonistas no tienen nombre y se diferencian (como sucede en el primer relato) por su manera escueta de pensar o de reaccionar, y en otras muchas narraciones apenas se los designa genéricamente por su oficio o cualquier otra característica. K no tiene un pasado, súbitamente aparece ahí, en una aldea que pertenece a un castillo, y es en vano tratar de situarlo concretamente porque no se sabe de dónde viene, ni qué es lo que realmente busca y ni siquiera su título oficial de agrimensor se puede tomar en serio porque él mismo lo inventa para poder permanecer allí, y sólo podríamos aceptarlo como una vaga alusión a su carácter de investigador, de alguien que mide y averigua la realidad del castillo en un tiempo y en un país indeterminado, pero que se tornan actuales por las referencias a la impotencia y la incomunicación de un mundo que trata de sobrevivir con espejismos y se hace esclavo de sus propios fantasmas.

En José K hay mayores referencias al entorno (se sabe que tiene una madre, un tío, un empleo determinado, etc.) pero éstas aparecen como datos marginales que proporcionan apenas el indispensable marco que permite el despegue de las cuestiones verdaderamente trascendentes en el relato como son la estructuración simbólica de las jerarquías de la justicia, la encarnación de los remordimientos de K en sus perseguidores y verdugos, la exteriorización en imágenes oníricas, pero descritas como si fueran reales, de la lucha interior del protagonista y, otra vez, de su abrumadora soledad y su impotencia, ante ese proceso que finalmente se confunde con su destino y que genera culpabilidad sin que K pueda saber en qué consiste su falta. En Gregorio Samsa da la impresión de que encontramos un personaje diferente: tiene un nombre completo, su empleo está concretamente descrito, lo mismo que las características de su familia y su trabajo pero como desde el principio se convierte en un "monstruoso insecto" todas las referencias rea-

2. Marthe Robert. *Kafka y la soledad*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, pág. 19, 1982.

listas a su entorno pasan a ser extrañas y enemigas frente al protagonista. Gregorio no habla el mismo lenguaje que sus familiares, es visto como el completamente diferente y el monstruosamente transgresor, hasta el punto de que pierde su nombre y su identidad como persona, pasa a ser el innostrado e innostrable, y sabemos con certeza de sus imposibilidades, de sus rechazos, de su marginamiento definitivo y de su impotencia pero no vislumbramos lo que realmente desea, qué mundo propio busca o desde qué posición concreta se atrinchera en su cuarto y por qué no se le ocurre ni siquiera escapar. ¿Y qué decir del "artista del hambre", exhibido en una jaula sin que sus explotadores sepan siquiera que su ayuno no era elegido, sino obligatorio? Los personajes de Kafka, al menos en la mayoría de sus obras decisivas, encarnan siempre al radicalmente diferente, al otro por antonomasia, al que apenas es considerado como de la misma especie y tratan, sin lograrlo, de integrarse a una comunidad brutal, satisfecha y cerrada. Son marginados que padecen su condición y que la viven como culpables pero sin que acierten a explicarse en qué consiste el delito de ser lo que no han elegido. Representan el anonimato trágico del que está totalmente determinado, sin que pueda acusar siquiera a las fuerzas que lo oprimen, precisamente porque viven su condición como algo parasitario e indefendible. Son personajes que condensan la inenarrable incomunicación de alguien que no pudo situarse nunca, ni siquiera como perteneciente a la comunidad judía. Como nos dice Marthe Robert Kafka, "se crió en una familia semi-germanizada, semiasimilada, vagamente tradicionalista y más conformista que creyente, que ambiciona para sus hijos, y desde luego, sobre todo para su hijo mayor, toda la seguridad y la consideración burguesas de las que ella misma ha carecido, de suerte que, al mismo tiempo que permanece muy ligada a sus raíces, no transmite en su educación más que un judaísmo exangüe, vacío de toda sustancia y de todo sentido"³.

Hermann Kafka quiere que su hijo se eduque al estilo alemán, "sabiendo bien que en Praga no se puede aspirar a nada si no se habla la lengua de las clases dirigentes, la única que da acceso a las carreras liberales o administrativas, la única que determina las posiciones y las jerarquías"⁴. Como consecuencia, Kafka se queda flotando en la indeterminación, entre tres vertientes culturales: ha

3. *Ibidem*, pág. 25.

4. *Ibidem*, pág. 25.

nacido en Checoslovaquia pero como judío; en su familia la tradición judía religiosa se ha debilitado y al ser educado en escuelas alemanas, ignorando el yiddish y el hebreo y distanciándose irónicamente respecto a la religión de sus antepasados, se siente tan diferente a esa comunidad que hay momentos en que exclama: “Qué tengo en común con los judíos. Apenas si tengo algo en común conmigo mismo, y debería meterme en un rincón, en completo silencio, contento de poder respirar”⁵.

Se interesa por la cultura alemana, “por lo cual puede sin más ni más, enviar al diablo las pocas cosas que ha aprendido en su casa, sin ver en ellas más que sobrevivencias bárbaras e ininteligibles”⁶. No habla del problema judío sino cuando es inevitable hacerlo y, por años, parece mantenerse en la ilusión de que se ha liberado relativamente de las condenas que pesan sobre sus orígenes. Esas apariencias de independencia respecto al judaísmo duran hasta 1911.

Sin embargo, el medio alemán rezuma una hostilidad permanente; se le recuerda demasiado por insinuaciones, exclusiones e indirectas que, de todos modos, pertenece a una raza y a una cultura que se consideran inferiores; trata de cerrar los ojos pero es inútil: ahí está, a su alrededor, la evidencia de una violencia que a menudo estalla en las calles de Praga, ya sea por instigación checa o alemana, y produce escándalos de repercusión europea. Se podrían citar muchos episodios, pero recordemos solamente el famoso “caso Hilsner” en 1901 (año en que Kafka ingresa en la universidad), un asesinato ritual que “desencadena en todo el país una oleada de delirio antisemita de una violencia increíble, positivamente psicópata”. Es por tanto muy extraño que Kafka guarde silencio sobre esos acontecimientos de los que, necesariamente, tuvo que ser informado o que debió presenciar, ya que, por ejemplo, “los disturbios provocados por los nacionalistas checos, esencialmente en contra de los judíos alemanes, siempre tenían lugar en la Ciudad Vieja, por decirlo así a su puerta”. Es evidente, entonces, que Kafka trata de encerrarse en un mundo propio, hasta los primeros años de su juventud y que “puede entonces creerse casi semejante a sus compañeros de la universidad alemana de Praga y de la corporación liberal a la que se ha afiliado. . . Como so-

5. Franz Kafka. *Diarios, 1914 - 1923*, pág. 11. Ed. Lumen, Barcelona, 1975.

6. *Kafka y la soledad*, pág. 27.

cialista darwinista y ateo, evidentemente no se le ocurre la idea de inscribirse en Bar-Kochba, una asociación de estudiantes judíos que agrupando a sionistas y ortodoxos estrictos, a ojos de los jóvenes progresistas era una institución grotesca y retrógrada. La Lese- und Redehalle der deutschen Studenten (sala de lectura y conferencias de los estudiantes alemanes), de la que Kafka era miembro y en la que conoció a Max Brod, estaba (en cambio) ampliamente abierta a los judíos. . . ”. Sin embargo, la hora de la verdad se impone poco a poco: interiormente comienza a sentir la necesidad de recuperar las raíces más hondas, así éstas sean débiles y hayan sido interferidas; más aún, necesita casi que inventarlas a medida que una opresiva falta de identidad lo amenaza y lo haga sentir vagamente culpable.

Sin poderse asimilar a los checos ni a los alemanes, tampoco puede sentirse un verdadero judío, debido a sus posiciones de ateo y simpatizante de algunos movimientos socialistas y a la internacionalización, que de todos modos, supone la influencia checa y la alemana. Porque, en este aspecto es necesario hacer una aclaración perentoria: Kafka no fue como hombre, ni es en su obra, el purista y esteta que buena parte de la crítica nos quiere hacer creer. Ya a los 16 años se aproxima al socialismo, un socialismo subjetivo, “premarxista”, “de solidaridad inmediata”, y del que “nunca se retractará”, como nos informa Klaus Wagenbach en su biografía⁷. Más tarde, después de que entra a la “Compañía de Seguros de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia”, observa cómo los patronos intentaban el fraude en el pago de cuotas obligatorias y se oponían al seguro obligatorio (lo que debió recordarle el trauma que sufrió en su niñez cuando observó cómo su padre trataba sádicamente a los empleados de su almacén, llegando a llamarlos “perros” y hablando de ellos como “enemigos pagados”), y entonces anota asombrado en sus “Diarios”, sobre la pasividad de los obreros: “Qué gente tan modesta vienen a nosotros pidiendo por favor. En lugar de asaltar el establecimiento y hacerlo trizas, vienen pidiendo por favor”⁸. Es también Max Brod quien nos cuenta que Kafka sollozó en ocasiones, cuando leía casos de trágicos accidentes de trabajo en donde el desprecio de los patronos por la salud de los obreros era ostensible, y Wagenbach relata cómo no solamente asistió durante algún tiempo al “Klub Mladych” (un

7. Klaus Wagenbach. *Kafka*, Ed. “Alianza Editorial”, pág. 44, 1981.

8. *Ibidem*, pág. 82.

centro antimilitarista social y revolucionario, que celebró el cuadragésimo aniversario de la Comuna de París, tradujo escritos de Kropotkin y realizó colectas de presos políticos y de huelguistas, a las que Kafka contribuía) sino que en un mitin contra “la ejecución del anarquista Labeuf en París”, fue detenido y sus lecturas de Bakunin, Belinski, Herzen y Kropotkin, así como sus experiencias de asalariado en las compañías de seguros, le inspiran en 1918 un plan que esboza en dos páginas con el título de “el proletariado desposeído” (el cual estaba dividido en “deberes y derechos”), y cómo asiste a diversas reuniones políticas y también a las discusiones de intelectuales de la talla del joven Einstein, en casa de Berta Fanta, en donde, además, se hacían “exposiciones sobre la teoría de la relatividad, la teoría cuántica de Plank y los fundamentos del psicoanálisis”⁹.

No obstante, y a pesar de su buena voluntad, su situación social extremadamente ambigua le impide arraigar en estas cuestiones: ¿en qué clase social definida, en qué estamento característico se podrá ubicar este hombre aislado que no puede reclamar una lengua materna y que no logra solidarizarse con nadie, ni con nada? Con razón, en un fragmento, de “El -anotaciones del año 1920” dice: “Me pareció más importante o atrayente el lograr una concepción de la vida. . . en que ésta conservara su pesantez, sus naturales altibajos, pero en que fuera también reconocida, con no menos precisión, como nada, como un sueño, como un lago leve y flotante”. Aunque Kafka encara su imposibilidad de “ser alemán” de “ser judío” o de “ser checo” y le plantea a Felice Bauer la pregunta, “¿quién soy?”, trata a partir de 1911 (y con la aparición en Praga de la compañía de teatro yiddish de Jizchak Lowy) de asumir plenamente su condición judía (y es de notar que no se trata precisamente de sionistas, y ni siquiera de famosos artistas, sino de una compañía pobre y desconocida que se gana duramente la vida de ciudad en ciudad). En Praga actúan en el café Savoy, un local de mala fama donde tienen que representar para un público que no los entiende e incluso los insulta y hasta golpea, pues se trata de judíos orientales, segregados a veces incluso por los judíos europeos. Sin embargo, estos artistas constituyen el motivo inmediato que perturba el mundo convencional de Kafka, agudiza su crisis de identidad y la hace tocar fondo, (a pesar de las enormes diferencias que hay entre ellos y este doctor seudo-judío, seudoalemán y seudochecho), “revelándole el calor de una vida judía libre y

9. Ibídem, pág. 86.

espontánea, es decir, aquello mismo en que Praga siempre lo había frustrado”¹⁰. Y Marthe Robert continúa: “Del centenar de páginas que dedica al grupo en su “Diario” lo que resalta es que Kafka está profundamente conmovido, casi se diría iluminado, descubriendo por medio de los actores un arte judío independiente, un arte ejemplar de acuerdo con la vida que, inspirando a judíos por judíos, encuentra de manera muy natural en sí mismo su medida y su verdad. El 5 de octubre de 1911, describe largamente la obra que ha visto la víspera —el Meschumed de Lateiner, un drama que tiene como tema el crimen y el castigo de un judío renegado—, junto con la emoción que el espectáculo le ha causado, no solo por sus cualidades propias, sino más aún por la especie de comunión que ha sido capaz de crear”¹¹. Como caso excepcional, Kafka utiliza en algunas anotaciones de su diario sobre las actuaciones del grupo, el plural que indica la posibilidad de una comunidad y toma, para obras tan importantes como *El castillo* o *La metamorfosis*, algunas ideas de las obras que representan los artistas judíos orientales. No obstante, sus esfuerzos para combatir su condición flotante y vivir con más concreción y unidad no pueden superar una negatividad radical, que es agravada por los problemas de impotencia psicológica, provenientes de la imposibilidad de identificarse con la figura paterna cuando trata de casarse en tres ocasiones. La libertad y la autenticidad ganadas se definen, fundamentalmente, por sus negaciones y rechazos, son vividas como un vacío existencial y como una transparencia que, si bien enfrenta y describe implacablemente, generan en su obra un exceso de abstracción en las imágenes y una cierta ausencia helada de amor y sensualidad. Kafka vive esta carencia de peso y densidad como una ausencia de motivos para vivir como cuando anota en su “Diario”: “Cuánto cuesta mantenerse vivo, no hay monumento que requiera tal gasto de energías para ser levantado”¹².

Es inútil el que trate de contrarrestar ese vacío con la seguridad superficial de la comodidad y la pesadez de la costumbre, pues se da cuenta inmediatamente de la mentira y la fragilidad de esa posición, y escribe: “siento un apego fuera de lo común a una vida cómoda y dependiente o sea que yo mismo intensifico todo aque-

10. M. Robert, obra citada, pág. 81.

11. *Ibidem*, pág. 81.

12. F. Kafka. *Diarios*, ya citados, pág. 24.

llo que me perjudica”¹³. Abrumado por esa soledad se da cuenta de que no puede ser auténtico, sino describiendo sus carencias y su imposibilidad de ser, a la manera de un sueño que, a menudo, se vive como una pesadilla, y anota al respecto: “El talento que tengo para describir mi vida interior, vida que se hermana con el sueño, ha hecho caer todo lo demás en accesorio, y todo lo demás se ha empequeñecido espantosamente”¹⁴.

Concepción del arte y el artista

En efecto, su vida “se hermana con el sueño” a pesar de esos esfuerzos por integrarse a que nos hemos referido, y entonces es necesaria otra conversión radical para que su obra alcance su plena madurez: necesita objetivar al máximo esa tendencia a la ensoñación y comprende, cada vez con más evidencia, que la progresiva conquista de una autenticidad significa también el asumirse plenamente como artista, pero como artista judío. Así, encontramos que sus obras de madurez se ocupan cada vez con mayor intensidad y objetividad de esta doble condición. En *El castillo* y en *El proceso*, las investigaciones del artista significan, al mismo tiempo, el cuestionamiento de una jerarquía de pretendidos valores y un incesante preguntar por la validez del poder y la justicia, desde la posición del que, inexplicablemente, es condenado a una marginalidad que debe vivir como culpabilidad.

En *Investigaciones de un perro*, esa condición del artista es, sin embargo, descrita en forma más concentrada y específica. El perro investigador, que hace de narrador, se autodescribe desde el principio como alguien que quedó marcado para siempre desde que presenció las danzas y escuchó la música de los perros musicantes, observando cómo “éstos se comportaban completamente en contra de las leyes” y “caminaban erguidos sobre las patas traseras. . . se habían desnudado y exhibían procazmente su desnudez”¹⁵. Ese suceso le inspira innumerables preguntas y desde entonces el perro narrador se vuelve un verdadero investigador que conserva y profundiza “este modo infantil” de estar indagando sobre todas las cosas. Su primera y fundamental investigación se centra, además,

13. Ibídem, pág. 24.

14. K. Wagenbach, obra citada, pág. 116.

15. Todas las citas de *Investigaciones de un perro* y de *Josefina la cantante*, son tomadas de la edición de Losada, 1981, traducción de Francisco Zanutigh Núñez.

desde el comienzo, en “averiguar de qué se alimenta el perrero”, o sea qué motivos mantienen el interés por la vida entre los hombres. Luego, esa figura del artista se complementa, inequívocamente, cuando agrega que sus investigaciones no son propiamente científicas y que “tampoco se me cruza por la cabeza la idea de entrometerme con la verdadera ciencia, a ésta le guardo el debido respeto, pero para aumentar su patrimonio, me encuentro escaso de saber, de dedicación y tranquilidad, y —no en último término, especialmente desde hace algunos años— de apetito”. Así continúa en investigaciones que nadie toma en serio tal vez porque se plantea la pregunta, “¿de dónde extrae la tierra alimentos?”, o sea la pregunta por los últimos orígenes y que, por tanto, es imposible de responder. Los demás perros ven, entonces, que el investigador no tiene suficientes alimentos (es decir, suficientes motivos para vivir) y tratan de ofrecerle parte de los suyos, debido probablemente a que sus “preguntas divertían a la gente” o quizás a que quería “taparme la boca con comida” para que no preguntara tanto.

En verdad, estas investigaciones del perro-narrador son bastante diferentes de una investigación sistemática; se basan en la experiencia, en sus averiguaciones subjetivas, conversando y “atando cabos” y, sin embargo, han “sustituido en parte, a la instrucción; por lo demás, aun siendo un inconveniente para los estudios sistemáticos, la independencia tiene sus ventajas para la investigación privada; y en mi caso esto era tanto más necesario cuanto que yo no podía seguir los métodos científicos propiamente dichos. . . Yo estaba librado por completo a mis propios recursos”.

Pero de ninguna manera se trata aquí del artista en general, sino de un artista de condición perruna, es decir, que pertenece a una comunidad segregada que tiene amos y es vista desde arriba, paternalmente y con cierto desprecio. Se trata, pues, de un artista que, además, es segregado por los mismos segregados (como puede sucederle a un artista judío o a un artista negro), y aunque la condición perruna es descrita con suficiente ambigüedad como para que designe a la humanidad toda, el punto de vista que prima es el del segregado entre marginados que, a pesar de todo, descubre su universalidad en el seno de su angustiada singularidad y puede decir como el perro investigador, hablando del hombre en general: “A mí me interesaban los perros, ¿qué otra cosa hay? ¿A quién si no puede uno llamar en este enorme y vacío mundo? Todo el saber y la totalidad de las preguntas y respuestas están contenidos en los perros. ¡Si tan solo se pudiera poner en actividad todo ese sa-

ber, si tan solo se lo pudiese sacar a la luz, si por lo menos no fuese tan infinitamente abrumador lo que todavía saben y lo que, en lugar de decírselo a los otros, solamente se lo dicen a sí mismos! Por eso el perro investigador comprende que no podrá responder solo, que no podrá hacerlo eficazmente sin la ayuda de los otros. Y aunque es una investigación tan relativa que no alcanza a ir "más allá de este comienzo" y que "jamás se llevarán tan lejos las cosas" como para "mostrar algo de la verdad", también es cierto que "se demuestra (al menos) algo de la profunda confusión de la mentira".

Este ya es un tono diferente. Kafka ha superado las primeras etapas en las que se debatía amenazado por el absurdo de la existencia, como cuando en "Conversación con el orante" éste resume la atmósfera imperante en este relato y el que sigue cuando dice: "Nunca estuve convencido de que yo existiese. Es que la imagen que me hago de las cosas es tan inconsistente, que siempre tengo la impresión de que esas cosas deben haber vivido alguna vez pero que ahora están desapareciendo". Y entonces esos existentes amenazantes, ese sentirse inmerso en una naturaleza inexplicable y como formando parte de ella (como sucede a Roquentin en *La náusea* de Sartre), es lo que lo lleva a orar y a requerir la atención para que las miradas de los otros le den alguna certeza de su consistencia, alguna credibilidad a sus gestos de socorro y alguna respuesta a su búsqueda de consuelo.

En *Investigaciones de un perro* y, todavía más, como veremos, en *Josefina la cantante*, o *el pueblo de los ratones*, esa amenaza de un trasfondo existencial absurdo está superada, no sólo porque se insinúan respuestas decisivas, sino porque el tono de la ironía no alcanza sino pocas veces, a ser amargo, y prima en él, decididamente, una gran serenidad.

En *Josefina la cantante*. . . la artista es, como tal, mediocre, su canto es más bien "un chillido" que no tiene una calidad musical especial y su fuerza está más bien en su capacidad de representar el coraje, la dignidad y la ternura de todo un pueblo y en la indolegable voluntad de Josefina de mantenerlo unido en torno a esos valores. En cambio, "a un verdadero artista del canto" no lo soportarían si no tuviese aquellas cualidades. "Presuntamente —dice el narrador— es su canto lo que nos salva en las malas situaciones políticas o económicas, nada menos, y si dicho canto no consigue alejar la desgracia, nos da por lo menos, la fuerza para soportarla".

De modo que cuando Josefina canta, lo que tiene lugar "no es tanto un concierto de canto cuanto una asamblea popular". Además, nunca en otra narración de Kafka aparece el pueblo descrito con tanto amor y vigor. Porque aunque en el título se hable de él como de un "pueblo de ratones" es descrito en toda la narración como una sociedad fuerte y de grandes cualidades. Es, por ejemplo, un pueblo que "al estilo de un padre. . . se hace cargo" (de la frágil artista) "como de un niño cuya manecita se extiende hacia él" y en donde prima la vigorosa determinación de lo social porque "desde luego la diferencia de fuerzas entre el pueblo y el individuo es tan enorme. . . basta que atraiga el protegido al calor de su cercanía y con eso aquel ya está suficientemente protegido". Es un pueblo de luchadores porque tiene numerosos enemigos y, en consecuencia, los niños tienen que "hacerse cargo de sí mismos" prematuramente y hacerse rápidamente adultos.

Kafka matiza aquí la realidad muchísimo más, porque ya ha dejado de ser nihilista: si bien, por ejemplo, dice que "hay (en el canto de Josefina) algo de la pobre y corta infancia, algo de la dicha perdida y que nunca se volverá a encontrar. . . también hay algo en él de la actual vida activa, algo de su alegría pequeña, incomprensible y, no obstante, vigente e imposible de sofocar". Y aunque habla de "que una especie de cansancio, una especie de desesperanza marcan ostensiblemente el carácter de nuestro pueblo", agrega inmediatamente "que, por lo demás, (este pueblo) es en general. . . tenaz y esperanzado".

La esperanza la representan los niños, "nuestros niños", como dice el narrador, a los que describe gozosamente con un lirismo fresco que no le conocíamos, como cuando dice: "siempre los mismos niños, no; no bien aparece un niño ya no es más niño; pero ya vienen empujando tras él las nuevas caras de niños indistinguibles en su multitud y apresuramiento, sonrosadas de dicha".

Lo mejor de esa fuerza infantil se encuentra en Josefina, la frágil y vibrante artista, pero ella no vale en realidad, sino en la medida en que representa las cualidades que garantizarán el futuro de su pueblo. De manera que, al final, aunque Josefina "se esconde y no canta. . . el pueblo (tranquilo, sin que se lo note decepcionado; altivo, una masa de serenidad interior, que aunque aparente lo contrario, solamente puede hacer regalos y jamás recibirlos tampoco de Josefina), este pueblo sigue su camino", porque la artista, a pesar de su poder y de su encanto es un individuo que "tiene que

declinar” y no es, al fin y al cabo, sino “un pequeño episodio en la eterna historia de nuestro pueblo y el pueblo podrá suplir esa pérdida”.

Este relato inicia una nueva etapa en la obra de Kafka, por desgracia, demasiado tarde (tres meses antes de su muerte), y es como el canto del cisne que le ha inspirado su amor por Dora Diamant (al fin realizado, aunque por breve tiempo, y cuando ya está condenado a muerte). Las circunstancias históricas e individuales habían sido demasiado adversas y prima, de todos modos, en la obra de Kafka, un tremendo nihilismo. Su actualidad en este sentido hay que buscarla, entonces, fundamentalmente en su carácter negativo y desesperanzado, pero es tal su implacable rechazo a las tentaciones del ensueño lírico mentiroso, a toda clase de escapismos altagarantes o de creencias en una “salvación individual”, que su obra de conjunto puede inspirar, indirectamente, un espíritu de lucha por un cambio estructural. La validez de esta obra para nuestra época (que casi sigue siendo la misma que él conoció en sus comienzos, puesto que ya estaban dadas en germen casi todas las tendencias que la definen) radica, pues, en gran parte, en el cúmulo inmenso de tentaciones y espejismos que es capaz de desechar para atenerse a la verdad implícita en la vivencia. De modo que su libertad se confunde, ante todo, con una responsabilidad creadora que no hace concesiones ni siquiera a la brillantez poética y que en sus heroicas exigencias postula al arte como una forma de conocimiento que puede equipararse y hasta superar a la ciencia (al menos cuando ésta se torna unilateral y no reconoce al hombre integral), motivo fundamental que lleva al perro investigador a precisar al final de su relato: “Quizá haya sido el instinto el que, en razón de la ciencia, pero de otra ciencia muy distinta de la que hoy conocemos, me haya hecho apreciar más una ciencia que sea el non plus ultra de todas las ciencias, vale decir: la ciencia de valorar la libertad por sobre toda otra cosa. ¡La libertad! Sí, por cierto, la libertad, tal como nos es posible actualmente, es una planta bien endeble, pero de todos modos libertad, de todos modos un patrimonio”.