

COMENTARIOS AL ESTILO DE KAFKA

Conferencia inédita de Estanislao Zuleta

transcrita por Alberto Valencia Gutiérrez

Sobre el estilo de Kafka son muy vagos casi todos los críticos literarios. No tanto porque lo que digan no sea cierto, sino porque se quedan en apreciaciones generales y en caracterizaciones imprecisas; se refieren, por ejemplo, a las impresiones más comunes de un lector de Kafka. La sensación de misterio que deja la obra la han recalcado prácticamente todos los comentaristas. ¿Pero con qué procedimientos consigue Kafka el efecto de misterio? Esto es lo que queda por indagar. De la misma manera, muchos comentaristas han dicho que es frecuente encontrar un ambiente de laberinto –aunque Kafka no describe propiamente laberintos, como lo hace Borges; sin embargo, la impresión de laberinto, la de estar perdido en un mundo de caminos sin salida, está en algunas de sus obras. Pero, ¿cómo se consigue esto? No es fácil saberlo. Otros críticos han indicado un rasgo frecuente en Kafka: una especie de lírica contenida, supremamente pudorosa (él le tenía mucho temor a las grandes palabras, a las salidas directamente poéticas). De esta lírica hay versiones místicas y versiones simplemente poéticas. Son muchos los rasgos que los críticos literarios destacan, pero manteniéndose en ese nivel panorámico de apreciación es muy difícil definir mayor cosa.

Es claro que hay una cierta ironía en Kafka, pero no es fácil precisar en qué consiste. También es claro que su obra se caracteriza por una lógica muy precisa en las formulaciones y, comparativamente, colocándolo frente a otros autores de la gran tradición de la novela del siglo XIX hay muchos rasgos que son fáciles de captar en sus obras. La obra tiene un tono casi de monólogo –aun en sus diálogos–, pero a diferencia de Tolstoi o Flaubert, no busca una caracterización estilística de los personajes, sino que los personajes tienen un estilo auto-reflexivo, irónico, emplean el mismo tipo de lenguaje, el mismo alemán; ninguno está caracterizado por el medio social del que procede: Kafka pone a hablar al zapatero, al agrimensor y al señor del castillo, exactamente en el mismo lenguaje. Cuando habla la cantinera del mesón señorial –Pepi, Frieda, o una mucama–, hablan en el mismo lenguaje de los señores del castillo, en un lenguaje reflexivo, irónico y lógico. Es decir, Kafka no está interesado en una caracterización estilística de los personajes; sin embargo, sus personajes, cuando hablan, provocan una sorpresa; pero la sorpresa no procede de una caracterización psicológica o sociológica, de un estilo que contenga los determinantes de su medio (como hace Flaubert, que incluso exagera a veces, poniendo a hablar en fórmulas al farmacéuta y en parábolas al cura).

Cuando un personaje de Kafka toma largamente la palabra –como Pepi al final del Castillo–, lo que ofrece de sorpresivo es una nueva interpretación de los acontecimientos, un punto de vista completamente nuevo y tan cerrado lógicamente, tan apoyado en otros puntos de vista, como la interpretación que podía tener antes K. El autor tampoco hace depender el lenguaje de sus personajes de una psicología estable, de un rasgo de carác-

ter. El lenguaje no es la expresión de la estructura psíquica del personaje sino una función en el texto; por ejemplo, cuando Jeremías abandona el puesto de ayudante de K. y comienza a manifestarse en su nueva función –amante de Frieda–, habla desde una perspectiva completamente distinta a la anterior. Del antiguo Jeremías no queda nada, y ni siquiera desde el punto de vista caracterológico o físico resulta reconocible en la descripción; es decir, los personajes son asimilados a sus funciones. Tampoco encontramos esa forma de niveles, de capacidad interpretativa, que se encuentra en la gran novela clásica o en parte de la moderna; en Kafka todos poseen una gran capacidad interpretativa. Todos interpretan desde una función distinta en el texto, y lo ven todo de manera diferente; pero no nos encontramos con el tonto de oficio con que nos encontramos continuamente en Flaubert: el que no ve nada, porque tiene una serie de tics mentales, porque tiene una serie de ideas prefabricadas, como las que recogió posteriormente en su Diccionario de ideas recibidas y opiniones chics. En Kafka cada cual interpreta a fondo desde el punto de vista que le confiere su papel, su función en el relato, incluso, digamos así, sus funciones burocráticas, más que expresar un carácter psicológicamente estable, porque si cambia la función, cambia su perspectiva. Por eso algunos autores han celebrado ingenuamente –y otros lamentado– el fin de la sicología en Kafka, como una superación del sicologismo (tal es el caso del estudio de Meyer sobre Kafka). En resumen, todas esas observaciones señaladas son interesantes y pertinentes, y en gran parte correctas; sólo que adolecen de un nivel de vaguedad muy grande.

Voy a tratar de precisar, estudiando algunos textos, los efectos estilísticos propios de Kafka, incluso los que ya sido descritos por muchos. Voy a tomar algunos textos de *El Castillo* –los iniciales–, puesto que es una de sus obras más elaboradas.

Ya era de noche cuando K. llegó. La aldea yacía hundida en la nieve. Nada se veía de la colina; bruma y tinieblas la rodeaban; ni el más leve resplandor revelaba el gran castillo. Largo tiempo K. se detuvo sobre el puente de madera que del camino real conducía a la aldea, con los ojos alzados al aparente vacío.

En esa primera descripción uno se puede preguntar qué se nos está dando: ¿K. trata de ver un castillo, y no lo logra porque está oculto por la niebla y la noche? ¿O simplemente mira sin ninguna expectativa, sin saber qué hay allí? Porque más adelante dice: ¿En qué aldea vine a extraviarme? ¿Acaso hay aquí un castillo? Fijémonos ahora en la fórmula –que son las fórmulas que suelen comentar los críticos místicos, tan frecuentes desde que apareció la obra–: con los ojos alzados al aparente vacío. Notemos desde el comienzo un contraste muy fuerte en Kafka entre un realismo notable, cuando describe algunos aspectos de la situación en que se encuentran los personajes –las alcobas, la arquitectura, los gestos–, y una cierta duda en otros aspectos de la mayor importancia sin embargo para el tema. Se puede ver esto en las primeras líneas de *La Metamorfosis*; con la realidad hay una ruptura desde la primera frase:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontr se convertido en un monstruoso insecto.

Pero en seguida sigue con una descripción impecablemente realista del cuarto de un viajante de comercio en una familia de clase media empobrecida:

No soñaba, no. Su habitación, una habitación de verdad aunque excesivamente reducida...

Y Kafka sigue describiendo la habitación con el cuadrito, el baúl de los viajes, las muestras en la mesa, etc. Es decir, a veces es muy fuerte la oscilación, como en *La Metamorfosis*, y otras veces muy matizada, como en *El Castillo*. Pero se encuentra siempre en Kafka, y eso es parte del procedimiento para conseguir el efecto del misterio, una oscilación entre una descripción realista y una duda sobre la realidad.

Fue luego en busca de albergue; estaban aún despiertos en la posada; no había cuarto para alquilar, pero el patrón, sorprendido y atónito por un huésped tan tardío, propuso a K. dejarle dormir en la sala sobre un jergón. K. aceptó. Quedaban todavía aldeanos bebiendo su cerveza, pero él, sin querer entablar conversación, fuese al desván en busca de su jergón y se acost  junto a la estufa. El ambiente era tibio, los aldeanos callaban, los mir  aún con cansados ojos y entonces se durmió.

Nos encontramos en un comienzo con dos párrafos contrastados. El primero, con alusiones significativas sobre el gran castillo: ni el más débil resplandor, bruma y tinieblas, el aparente vacío; y el segundo, con la descripción de una posada con unos campesinos, en la forma más realista.

En otros textos, con procedimientos más duros, se consigue el mismo efecto y se puede ver más claro. “El Cazador Gracchus” es un cuento que comienza con una descripción muy precisa de un puerto de pescadores. Con gran habilidad describe la vida del puerto, la manera como el alcalde mira todo lo que ve a su paso, con curiosa preocupación. Después sabemos por qué le preocupa tanto un cerro de basura: él es el alcalde y por lo tanto se siente responsable de todo; y enseguida nos describe el diálogo de ese alcalde en una aldea, que está inscrita en la realidad y en la cotidianidad, con un señor que murió hace mil quinientos años. Pero de nuevo el señor es descrito en detalle con un realismo minucioso: el pelo y la barba estaban inexplicablemente mezclados.

Como ya dijimos, son contrastes frecuentes en toda la obra de Kafka. Continuemos con *El Castillo*.

Pero al poco tiempo lo despertaron. Un hombre joven con traje de ciudad, el rostro de actor, ojos estrechos, las cejas pobladas, apareció junto a su lecho, acompañado por el mesonero. También los aldeanos seguían allí; algunos habían vuelto sus sillas para ver y oír mejor. El joven se excusó muy cortésmente por haber despertado a

K., y luego de haberse presentado como hijo del castellano le habló así:

–Esta aldea es propiedad del castillo; quien en ella vive o duerme, en cierto modo vive o duerme en el castillo. Nadie puede hacerlo sin permiso del conde. Pero usted no tiene tal permiso, o por lo menos no lo ha presentado.

A este personaje, Shwarzer, que aparece en sus funciones de vigilante y que tiene exactamente el lenguaje que corresponde a esas funciones y el punto de vista de esas funciones, lo vamos a encontrar más adelante, en la escuela, enamorado de la maestra y en el papel de un enamorado oprimido. Y en ese momento su lenguaje, el silencio, corresponde al de un enamorado oprimido.

K., incorporándose a medias, se compuso el cabello con la mano.

Contempló desde abajo a esa gente, y dijo:

–¿En qué aldea vine a extraviarme? ¿Acaso hay aquí un castillo?

–Ciertamente –dijo el joven con lentitud, mientras uno que otro de los espectadores meneaba la cabeza mirando a K; –es el castillo del señor conde de Westwest.

–Pero ¿hay que tener permiso para dormir aquí?, preguntó K, como si quisiera persuadirse de que no había acaso soñado la advertencia anterior. –Ese permiso hay que tenerlo–, fue la respuesta, y se convirtió en grosera burla para K. cuando el joven extendiendo el brazo preguntó al hostelero y a los huéspedes:

–O ¿acaso no hay que tener permiso?

–Entonces tendré que procurarme ese permiso– dijo K.

bostezando y apartó de sí la manta como queriendo levantarse.

–¿Y de quién? –preguntó el joven?

–Del señor conde– dijo K., –no tendré más remedio.

–¿A medianoche, el permiso del señor conde? –exclamó el joven, y retrocedió un paso.

–¿No es posible? –Preguntó K. serenamente– ¿Por qué entonces me despertó usted?

En respuesta a lo cual el joven se puso fuera de sí.

–¡Modales de vagabundo! –exclamó– ¡Exijo el debido respeto a la autoridad condal! Lo desperté a fin de comunicarle que debe usted abandonar inmediatamente el territorio del condado.

Se presenta por primera vez en este diálogo un tema que continuamente volverá en toda la obra y se desarrollará en todo sentido. Las fórmulas más razonables, como las de K. (hay que tener permiso, tendré que procurarme y si no se puede, ¿para qué me ha despertado?) resultan ser alarmantes para los habitantes de la aldea y para los señores del castillo. Hay allí un efecto de distancia muy curioso; explícitamente el diálogo parece estar siendo llevado en una forma muy realista, la pregunta y la respuesta; pero siempre se produce el efecto de incomunicación; lo que el uno responde de una forma muy natural en lo planteado, para el otro es una blasfemia o una salida inaudita.

Enseguida vuelve a pasar lo mismo con el mesonero, luego con el maestro; y todo esto desde el principio de la obra. Cuando le pregunta al maestro, de la manera más natural –pues es el maestro y es de allí– si conoce al conde, el otro le responde en francés y le pide silencio para que no diga esas cosas delante de unos niños inocentes.

En respuesta a lo que Schwarzer acababa de ordenarle, veamos lo que responde K.

–Basta de comedias– dijo K. en voz sorprendentemente baja; se acostó, y se cubrió de pies a cabeza con la manta.

–Se excede usted un poco, joven, y mañana mismo, sin tardanza, me ocuparé de su conducta. El mesonero y estos señores serán mis testigos, aunque, por cierto, creo que ni siquiera me harán falta testigos. Y, por lo demás, sepa usted que soy el agrimensor llamado por el conde. Mis ayudantes y mis aparatos llegarán mañana en el coche. Yo no quise desperdiciar la ocasión de llevar a cabo esta caminata a través de la nieve, pero desgraciadamente me aparté varias veces del camino y me extravié, razón por la cual llegué tan tarde. Que ya era demasiado tarde para presentarme en el castillo es cosa que yo por mi propia cuenta lo sabía y aun antes de que usted me instruyese al respecto. Y por esta razón: me di por satisfecho con semejante lecho, al cual no tuvo usted reparo en acercarse con su...
–digámoslo con moderación– con su descortesía, dispuesto a perturbar mi descanso. Y con ello concluyen mis explicaciones. Buenas noches, señores. Y K. se volvió hacía la estufa.

Texto inquietante, que pone al lector ante la necesidad de hacer averiguaciones. ¿Qué ocurre entonces? ¿Se trata de una mentira? En primer lugar, parece que K. quiere seguir durmiendo y sale del paso contando una mentira: lo han llamado como agrimensor. En segundo lugar, parece incompatible con lo que acaba de decir. Y es muy curioso que no se preocupe por la coherencia. Si no sabía que había un castillo allí, ¿entonces cómo resulta con que lo han llamado? Pero el misterio va a ser acrecentado con la solución que inmediatamente se le da al caso.

¿Agrimensor? Fue una pregunta vacilante lo que K. oyó a sus espaldas, y luego sobrevino un silencio general. Pero el joven se repuso pronto, y en un tono lo bastante amortiguado como para que se creyera que así tomaba en consideración el sueño de K. y lo bastante alto como para que a éste le resultase inteligible, dijo al mesonero:

–Voy a consultar eso por teléfono.

¿Como! ¿También había teléfono en esta posada aldeana? Disfrutaban, por cierto, de comodidades excelentes. En este caso particular la cosa le sorprendía a K, pero, en verdad, no había esperado otras condiciones.

Esta fórmula se va a repetir en otras oportunidades en las cuales primero se ofrece la experiencia inicial como una sorpresa y enseguida se nos dice lo mismo: tampoco había esperado otra cosa. Lo que no parece cohe-

rente con la fórmula de una aldea desconocida y de la duda de si sabía o no que allí había un castillo.

Resultó que el teléfono estaba instalado casi justamente encima de su cabeza; K., en su soñolencia, no se había dado cuenta de ello. Y si el joven necesitaba hablar por teléfono, no podía dejar de turbar el sueño de K. ni aun con la mejor voluntad; y sólo era cuestión de si K. debía dejarle o no telefonar, y decidió permitirlo; pero entonces, claro está, ya no tenía tampoco ningún sentido hacerse el dormido; y siendo así, retornó a la posición supina. Vio a los paisanos juntarse y discutir tímidamente; la llegada de un agrimensor no era cualquier cosa. Entretanto habíase abierto la puerta de la cocina; llenando todo el vano, apareció allí la figura imponente de la mesonera, y el mesonero se le acercó de puntillas a fin de informarla. Y comenzó la consulta telefónica. El alcaide dormía, pero contestó su subalcaide, uno de los subalcaldes, un tal señor Fritz. El joven se dio a conocer como Schwarzer, y relató de qué manera había encontrado a K., hombre de unos treinta años, asaz harapiento, durmiendo tranquilamente sobre un jergón, con un diminuto morral que le servía de almohada y un rudo báculo nudoso a su alcance. Ahora bien: como era natural, este hombre le pareció sospechoso, y ya que el mesonero había por lo visto descuidado su deber, consideraba él deber suyo investigar este asunto. El haber sido despertado, el interrogatorio, la amenaza –conforme al deber– de expulsión del condado, todo esto lo había recibido K. con gran indignación; y, según resultó

finalmente, acaso con razón, pues afirmaba ser un agrimensor llamado por el señor conde. Claro que era un deber por lo menos formal comprobar la veracidad de semejante afirmación, y que por lo tanto rogaba Schwarzer al señor Fritz averiguase en la oficina central si, en efecto, se esperaba a tal agrimensor, y le comunicase la respuesta, acto seguido, por teléfono.

Luego todo permaneció en silencio; allá Fritz averiguaba y aquí se esperaba la respuesta. K. siguió como hasta entonces: ni siquiera se dio vuelta. No demostraba ninguna curiosidad y miraba al vacío. El relato de Schwarzer, en su mezcla de malicia y cautela, le dio una idea de la preparación, por así decir, diplomática de que sin más ni más hacían gala en el castillo hasta gentes insignificantes como Schwarzer. Tampoco fallaban allí en cuanto a diligencia; la oficina central tenía servicio nocturno. Y, por lo visto, éste respondía muy pronto, pues ya llamaba Fritz. Esta vez el informe parecía, por cierto, muy breve, pues en seguida arrojó Schwarzer con furia el auricular:

–¡No lo dije yo! –gritó– Ni sombra de agrimensor; un vagabundo vulgar y mentiroso, y probablemente algo peor aún.

Por un instante pensó K. que todos –Schwarzer, los paisanos, el mesonero y la mesonera– se arrojarían sobre él. Para eludir por lo menos el primer asalto, se arrebujó totalmente bajo la manta. Y entonces sonó otra vez el teléfono; según le pareció a K, con especial vigor. Lentamente volvió a sacar la cabeza. Aunque era improbable que la llamada concerniese de nuevo a K., todos se detuvieron y Schwarzer retornó al aparato. Escuchó allí una prolongada expli-

cación y luego, en voz baja, dijo:

–¿Un error entonces? Esto me resulta harto fastidioso. ¿Que ha telefoneado, dice usted, el propio jefe de la oficina? Es extraño. ¿Cómo he de explicárselo al señor agrimensor?

Es decir, ya no queda clara la interpretación de que era una mentira, porque la segunda llamada indica que, en efecto, ha sido nombrado agrimensor; lo que tiende a reforzar entonces una pregunta: ¿qué puede ser ese nombramiento? Y más: ¿qué puede ser el castillo? Desde el comienzo no se sabe si lo conocía o no. No se sabe si estaba buscándolo con la mirada sin lograr verlo o si simplemente no veía nada con los ojos alzados al aparente vacío. No se sabe si esperaba alcanzar ese cargo, o si se le ocurrió como una manera de conservar el sueño y, finalmente, tampoco se sabe si ha sido nombrado, o si el castillo aceptó esa mentira como un desafío y quiso dar la pelea, como es la interpretación de K. en ese momento.

Queda pues abierta una pregunta: ¿qué es el castillo? Y todas las descripciones no hacen más que reforzarla. La pregunta que se refiere a qué es el castillo en Kafka, es una pregunta un poco más insidiosa que una pregunta en el sentido realista que nos dé un castillo estrictamente existente y estrictamente descrito, y nos interrogue después sobre qué significa. ¿Cuál es su significación social? ¿Cuál es su significación histórica real y personal psicológica para K. y en muchos sentidos? Aquí las dudas alcanzan a la existencia misma del castillo. ¿Es el castillo un recuerdo de infancia? ¿La añoranza de una alegría perdida? ¿Es una construcción efectivamente real? Cuando, más adelante, K. sale por primera vez y lo ve, creemos

que al fin nos van a contar cómo es; pero lo que hace Kafka es muy notable, pues en el momento en que el lector cree que al fin está ante el hecho y que ya no está más entregado a interpretaciones, queda defraudado, pues Kafka da el hecho con una prosa combinada— de un extraordinario lirismo— describiendo al mismo tiempo el castillo en dos fórmulas. Como algo extraordinariamente bello que recuerda una felicidad pérdida y algo por completo corriente y miserable. Veamos el texto:

Y vio entonces allá arriba el castillo; vio en el aire claro su nítido contorno, más nítidamente perfilado aún por la nieve que, extendida en fina capa por doquier, reproducía todas las formas. Mas, por otra parte, allá arriba, en el cerro, parecía haber mucha menos nieve que en la aldea, pues en ésta K. avanzaba sobre el camino real tan penosamente como la víspera. La nieve llegaba desde el suelo hasta las ventanas de las chozas, y en seguida su carga volvía a descansar, casi sin transición, sobre el bajo techo; en cambio arriba, en el cerro, todo se erguía libre y leve —al menos: así parecía desde abajo.

Se subraya en ese primer texto el contraste de la aldea sumergida en la nieve, y el castillo que se eleva libre y nítido. La una está desdibujada en sus formas por la nevada, en el otro se destaca la nitidez. Pero enseguida vuelve a pasar a una descripción realista —sin ilusiones— donde no encuentra efectivamente nada maravilloso; para volver luego a una descripción maravillosa, dando la vuelta una y otra vez.

En conjunto, tal como se mostraba allá a lo lejos, no respondía el castillo a la expectativa de K. No era ni un antiguo burgo feudal, ni un suntuoso palacio nuevo, sino una planta extensa que se componía de pocas construcciones de dos pisos, y de muchas construcciones bajas en cambio, que se estrechaban unas contra otras; de no haberse sabido que era el castillo, hubiera podido tomárselo por un pueblecito. Una sola torre vio K., y no era posible distinguir si pertenecía a un edificio destinado a vivienda o a una iglesia. La rondaban bandadas de cornejas.

En este párrafo queda presentado el castillo como una aldea, unas casitas reunidas. De no haberse sabido que era el castillo, hubiera podido tomarse por un pueblecito. Queda de nuevo –a pesar de tratarse de la descripción del castillo– el interrogante. Luego vuelve con los dos términos y remite a la infancia.

Fija la mirada en el castillo, siguió K. caminando; ninguna otra cosa le interesaba. Pero al ir acercándose, el castillo lo defraudaba; no era, con todo, sino un pueblecito bastante miserable, compuesto al azar de casas aldeanas, y se distinguía tan sólo porque tal vez allí todo estuviese construido en piedra; pero la pintura se había caído ya tiempo atrás, y la piedra parecía desmoronarse. K. recordó fugazmente su pueblecito natal; apenas si aquel se quedaba a la zaga de este presunto castillo. Si sólo le hubiese importado a K. esa inspección que ahora realizaba, la larga caminata no habría valido la pena;

más razonable hubiera sido visitar una vez más el viejo terruño natal, adonde hacía ya tanto tiempo que no regresaba. Y comparó mentalmente la torre de la iglesia de su pueblo con la torre que veía ahora allá arriba con tejas coloradas, que se angostaba hacia arriba en derechura y sin titubeos: un edificio terrenal –¿qué otra cosa podemos construir?–, pero con una finalidad más elevada que la del bajo caserío, con una expresión más clara que la expresión de la opaca jornada de trabajo.

Todas las frases anteriores, muchas de las cuales parecen sueltas, van siendo *a posteriori* recargadas de sentido. Al principio, dice Schwarzer, en una fórmula que parece simplemente de cumplimiento del deber:

–Esta aldea pertenece al castillo; quien en ella vive o duerme, en cierto modo vive o duerme en el castillo.

Enseguida nos encontramos con el contraste muy afirmado entre la aldea y el castillo. Luego resulta que el castillo es también otra aldea, que, si hay algo, es como símbolo de una finalidad más alta que la labor cotidiana; pero de nuevo vuelve la sospecha. Olga, en el diálogo que tiene con K., más adelante dice:

–Suele decirse que todos vivimos en el castillo, y yo creo que esto es cierto.

Es decir, después de que el autor nos ha contado todos los esfuerzos de K. por llegar al castillo, leemos que todos viven en el castillo.

Asimilación y contraposición, así se forma el misterio del castillo. Se asimila a la aldea y se contrapone a ella, una y otra vez, incluso en las descripciones más realistas. Después de contraponer la torre del castillo a la torre de su infancia, vuelve a encontrar la torre del castillo, pero en ella señala una serie de características muy curiosas que parecen de matiz: aspectos también infantiles y aspectos de locura. Veamos como lo describe:

En cambio esta torre –la única visible–, que por lo que se veía ahora resultaba ser de una vivienda, tal vez del ala principal del castillo, era una monótona construcción circular, en parte benévolamente cubierta por la hiedra; ostentaba unas ventanitas –que en ese momento, al darles el sol, fulguraron con destellos que algo tenían de locura– y una terminación en forma de dientes sobre el cielo azul, como dibujadas por temerosa o negligente mano infantil, inseguras, irregulares, quebradizas. Era como si un melancólico habitante, el cual merecidamente hubiera debido mantenerse encerrado en el aposento más remoto de la casa, hubiese perforado el techo, irguiéndose para mostrarse al mundo.

De nuevo la torre del castillo, que estaba contrapuesta a la de su infancia, resulta con rasgos infantiles y con cierto brillo en las ventanas que tenían algo de locura; por lo tanto, la descripción del edificio, en lugar de despejar el enigma, no hace sino acentuarlo. Ese mismo aspecto de doble posibili-

dad de interpretación en una descripción ceñida de cualquier situación de hecho, o de un edificio, como la descripción de la catedral de *El Proceso*, mantiene las dudas. Lo mismo sobre los gestos, los vestidos; tan pronto se nos presenta el vestido de Barnabás como un vestido medio celestial por sus brillos, otra vez se nos descubre como una mala imitación de los trajes oficiales. Igualmente ocurre con los rostros, los retratos, los gestos –el retrato que tiene de Klamm la mesonera–. Veamos la descripción del primer retrato en la obra:

Al salir, le llamó a K. la atención, allá en la pared, un retrato oscuro, dentro de un oscuro marco. Ya desde su lecho lo había observado, pero sin distinguir a la distancia los detalles, y creyendo que el verdadero retrato había sido quitado del marco, y que sólo quedaba visible un cartón negro que había servido de fondo. Mas era, no obstante, un retrato, y, como quedó patente ahora, el busto de un hombre de unos cincuenta años. Mantenía éste la cabeza tan caída sobre el pecho que apenas se veía algo de los ojos; cosa decisiva para tan pronunciada inclinación parecía ser la frente alta, gravitante, y la vigorosa nariz, doblada hacia abajo. La barba cerrada apabullada a la altura del mentón a causa de la postura de la cabeza, se adelantaba. La mano izquierda se hundía con los dedos esparranados en la tupida cabellera, pero ya no tenía ella fuerzas para alzar la cabeza.

–¿Quién es?, –preguntó K.; –¿el conde? –K. se detuvo ante el retrato y ni siquiera volvió la mirada hacia el mesonero.

–No, –dijo el mesonero–, el alcaide.

–Hermoso alcaide tienen allá en el castillo, eso es cierto –dijo K. –Lástima que tenga un hijo tan descastado.

–No –dijo el mesonero–, y procurando, mediante unos tirones, que K. se agachara, le sopló al oído:

–Schwarzer exageró ayer; su padre no es más que un subalcaide, y hasta uno de los últimos.

En aquel momento el mesonero le pareció un niño a K.

–¡Ese bribón! –dijo K. riendo.

Pero el mesonero no lo acompañó en la risa; antes bien, dijo:

–También el padre de él es poderoso.

–Anda –dijo K. –Tú a cualquiera lo crees poderoso, ¿acaso también a mí?

–A ti –dijo tímidamente, pero con gravedad– no te creo poderoso.

–Si es así, sabes observar bastante bien a pesar de todo –dijo

K. –Pues dicho en confianza, yo, realmente, no soy poderoso.

Ese primer retrato queda como una incógnita –se trata del alcaide–. K. declara que es un hermoso alcaide, pero lo describe de tal manera que aparecen rasgos de la figura de un hombre completamente vencido.

En últimas tampoco sabemos qué pensar del alcaide. De la misma forma va a ser descrito Klamm: parece estar dormido, parece estar vencido; puede ser por el cansancio, por la cerveza o por el peso agobiador de la seriedad y la importancia de sus funciones; lo vemos por una hendidura que

ha practicado Frieda en la puerta. Pero por haberlo visto, no podemos pasar a la interpretación. La doble posibilidad queda abierta: está borracho o está agobiado por el peso de unas funciones excesivamente graves e importantes.

Veamos unos rangos de la descripción de detalle, por ejemplo la descripción de una mirada en la conversación de Amalia con K.

Amalia se puso a examinarlo desde su sitio de reposo, tal como si le extrañara verlo todavía ahí. Su mirada era fría, clara, inmóvil como siempre; no se dirigía esa mirada derechamente a lo que ella observaba, sino que –y eso era molesto– pasaba un poco de largo, en forma apenas perceptible, pero que, sin embargo, no dejaba lugar a dudas; el origen de ello no parecía ser debilidad alguna, ni embarazo, ni falta de sinceridad, sino un anhelo constante, superior a todo otro sentimiento, de soledad, quizás un anhelo del cual ella misma sólo de este modo adquiriría conciencia.

Pero en seguida, y con un cierto desenfoco de matiz que lo expresa todo, vemos como oscila en la misma conversación.

Amalia sonrió; y esa sonrisa, si bien triste, iluminó su cara mustia y contraída, y tornó locuaz el mutismo y familiar lo extraño, y fue la entrega de un secreto, la entrega de una posesión hasta entonces custodiada, posesión que, por cierto, podía ser recobrada, mas ya nunca íntegramente.

Es decir, en la precisión con que está descrito este texto, se puede apreciar la oscilación de un anhelo de soledad a un movimiento de entrega irrecuperable; quedando por tanto más reforzada la cuestión: ¿quién es Amalia? ¿Está definitivamente cerrada a toda comunicación afectiva? O, por el contrario, ¿tiene una cierta manera de entregarse ya irrecuperable? ¿Cuál es el sentido de ese acontecimiento que provocó la caída de la familia? Se pueden, pues, describir los procedimientos con los cuales se crea esa atmósfera kafkiana, llena del misterio. Se trata de obligar al lector a interrogarse por el sentido de una significación y no responder con una alusión a la realidad. Pero hay otro problema que se liga con este: las interpretaciones posibles son múltiples y muchas de ellas pertinentes sobre el mismo acontecimiento.

Tomemos en *El Castillo* la conducta de Frieda. Interpretada por K., le parece más importante el amor efectivo que tiene hacia él que ese amor exigido que tiene por Klam, aunque este sea un señor del castillo. Por eso abandonó el servicio y por eso se fue a vivir con él. La conducta de Frieda interpretada por Pepi, la conducta de Frieda interpretada por la mesonera. Pero las interpretaciones son igualmente pertinentes; el verdadero problema consiste en que para el lector es difícil jerarquizar la interpretación verdadera, la interpretación errada, la francamente falsa. Si el lector pudiera jerarquizar las interpretaciones antes citadas sobre Frieda no nos encontraríamos con problemas de realidad; pues daría una como verdadera y las otras como apreciaciones sucesivas, hasta algunas completamente falsas, que las hay con frecuencia. Pero lo que es más curioso e

inquietante en el texto de Kafka es que nos presenta una serie donde están supremamente bien argumentadas todas y apoyadas en los datos conocidos posibles. Ese es el laberinto, no son los corredores oscuro o los edificios llenos de escaleras –como algunos han pensado–; el laberinto es el entrecruzamiento de las interpretaciones y el hecho de que guarden todas sus posibilidades. Por eso el laberinto se encuentra en un retrato, en lo que tiene menos profundidad de todo, en un vestido o en una conducta. Es decir lo que le da un aire laberíntico a la obra de Kafka es la superposición de las interpretaciones posibles y el hecho de que no tiende a jerarquizarlas. Eso es lo que despista a sus intérpretes: les deja una interpretación mítica para su consumo, u otra social –la aspiración a una comunidad auténtica–, u otra amorosa; pero él no escoge sino que las condensa en una narrativa.

Esas perspectivas se pueden perfectamente entrecruzar. Kafka no las hace excluyentes; y, ya en el detalle, la manera como los personajes miran lo que hacen los otros: miran con gran finura de interpretación y con una lógica extraordinaria; lo que ocurre es que unos subrayan la significación de un acto más que la de otros. Los unos toman ciertos actos como motivos y los demás como pretexto, y viceversa, entrecruzando interpretaciones, y de esa manera el autor construye un laberinto que está en el significado, y que el lector, muchas veces, proyecta sobre las cosas o sobre los acontecimientos mismos. El edificio del castillo que acabamos de ver no es laberíntico porque describa una serie de paisajes que no conduzcan a ninguna parte; sino por el significado. Es decir, la fórmula atribuida a Kafka, que generalmente se considera laberíntica y enredada, no se refiere, como

se ha dicho, a la multiplicación de las escaleras o corredores que no conducen a ninguna puerta o cosas por el estilo, que por lo demás casi nunca se encuentran en Kafka. Se trata pues, de una pura proyección del lector.

La administración sí es propiamente laberíntica, porque tiene varias interpretaciones que se pueden apoyar en muchas de las cosas que se saben. El laberinto es la dificultad de encontrar la salida –en el sentido de la interpretación definitiva–, como el modelo a partir del cual pensar todas las demás aproximaciones. En los edificios no hay ninguna duda sobre la salida o la entrada –por ejemplo en el mesón señorial–; lo que ocurre es que no se sabe si la salida de K. –después de esperar tanto tiempo– es una liberación o una exclusión definitiva de todas sus posibilidades. Eso es lo grave de la salida de K. del mesón señorial; que no se sepa qué significa el momento en que él salió, y no que esté enredado en el pasillo que conduce a la salida, que no lo está.

El procedimiento es, pues, la multiplicación de interpretaciones que están dadas con una pertinencia igual; por eso es por lo que Kafka no se pone a subrayar, para no quitar o conferir pertinencia, rasgos caracterológicos o sociológicos; y antes, por el contrario, muchas veces se esfuerza, como cuando pone hablar a un personaje como el mesonero, por mostrar la calidad de sus interpretaciones. Por ejemplo, en el relato citado, vemos cómo el mesonero muestra su habilidad de observador cuando deja ver, con motivo de la risa de K. –porque según parece para el mesonero cualquiera resultaba muy poderoso–, que precisamente no lo toma a él como un poderoso. De la misma manera la mesonera parece descrita como una persona de las más simples, robusta, con los codos apartados del cuerpo,

laborando en la cocina, envejecida, etc.; pero cuando la mesonera comienza a interpretar a Frieda, interpreta con la misma lógica y el mismo carácter sistemático que usan todos. Es precisamente por eso que la obra tiene aire de monólogo, porque trata de conferirle una pertinencia igual a todos los discursos. El discurso de los personajes no depende de los rasgos personales del que lo dice. Por ejemplo, si Kafka interpreta a una señora y a un niño, después resulta el niño interpretándola a ella (en Kafka los niños hablan el mismo lenguaje complejo de los adultos, sin una psicología infantil, ni ningún lenguaje infantil). El aire de monólogo procede de la necesidad interior del texto y su pertinencia mutua y no de la jerarquización de las diversas interpretaciones. Se excluye y no se jerarquiza, por lo tanto existe una relación íntima y una necesidad lógica entre mantenerse fuera de todo realismo y la búsqueda de un laberinto de interpretaciones, aspectos que están conjugados.

Por eso la sorpresa del lector es permanente cuando ve que toma la palabra un personaje que para el lector estaba ya jerarquizado y archivado como un punto de vista y que es indigno de tenerse en cuenta sobre lo que está pasando; y se descubre que desde su punto de vista se ven las cosas de otra manera, lo que también es pertinente.

Esta conferencia corresponde a un curso sobre la obra de Kafka dictado en 1978 en el Centro Psicoanalítico Sigmund Freud de Cali. Formará parte de un libro de conferencias sobre Kafka que será publicado en 2017 con la participación editorial de Alberto Valencia.