

# La fecundidad de las viejas semillas

## Walter Benjamin interpreta a Kafka

Juan Evaristo VALLS BOIX

Universitat de València

Ser feliz significa poder percibirse sin horror  
Walter Benjamin, *Calle de dirección única*

Todo buen lector tiene un lugar especial reservado a unos cuantos escritores. El caso de Walter Benjamin, ese gran coleccionista de libros, no podía ser menos: Baudelaire, Proust, Brecht, Goethe... y, entre todos ellos, Kafka. El escritor checo ocupa un lugar destacado en ese elenco de escritores favoritos. Y pese a no haberle dedicado más que algunos escritos breves y apuntes personales,<sup>1</sup> la reflexión sobre sus cuentos e historias está en el corazón de sus pensamientos acerca de la literatura. Lo breve, en Benjamin, no es nimio, sino denso.

El interés de Benjamin por Kafka se manifestó alrededor de julio de 1925, fecha en que la lectura del praguense es mencionada en su correspondencia por primera vez,<sup>2</sup> y justo un año después de la muerte de Kafka. Benjamin halló en Kafka una personalidad muy afín a la suya, incluso biográficamente: la tensión y el extrañamiento con el judaísmo oficial y la comunidad judía, la introversión y la timidez, el entusiasmo ante el panorama berlinés, o la soledad son

<sup>1</sup>Se trata de “Franz Kafka: En el décimo aniversario de su muerte”, “Franz Kafka: La construcción de la muralla china”, “Moral Caballeresca” y “Max Brod: Franz Kafka. Una biografía. Praga, 1937”, este último publicado póstumamente. Se le suman a ellos una serie de textos personales como correspondencia y apuntes. Todos ellos se hallan compilados en el reciente Benjamin, Walter, *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014.

<sup>2</sup>Palmier, Jean-Marie, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Klincksieck, París, 2006, p. 228.

algunos rasgos coincidentes en ambos escritores. Ello, unido a la fascinación por sus textos, no hace de extrañar que ya en mayo de 1928 Benjamin expresara a Gershom Scholem su deseo de recibir un encargo para tratar el tema de Kafka.<sup>3</sup> Este tema, vertebral en la correspondencia de ambos, cobrará importancia con motivo de la edición de Schocken de las obras completas de Kafka (que Benjamin ya intuye en 1934) y, especialmente, con la publicación de la primera biografía de Kafka escrita por Max Brod (1937).

Esta primera interpretación de la vida y la obra de Franz Kafka por el que fue su gran amigo y albacea resulta desde el principio errónea y falsaria para Walter Benjamin. La “ostentosa intimidad” con que Brod trata a Kafka y su consecuente abolición de cualquier distancia con su obra hacen de ella una imagen tendenciosa y maniquea del praguense, que no puede calificarse más que dentro de la categoría de la “santidad” según Brod, y cuya figura solo puede esclarecerse legítimamente desde su vida y no desde su obra. Con ello, Brod no solo guardaba para sí la autoridad sobre el tema Kafka, sino que pretendía que su interpretación del mismo fuera exclusiva –nadie conocía supuestamente a Kafka tan bien como Brod, y menos los meros lectores de su obra–. Ello resulta evidente con dos citas del propio Brod: cuando Benjamin manifestó al editor Spitzer su intención de escribir un ensayo sobre Kafka, este le indicó que Brod consideraría una “violación de frontera” –según Benjamin cita textualmente la carta de Spitzer en una carta dirigida a Scholem– la publicación de cualquier escrito sobre Kafka antes de la aparición de su magna obra sobre el mismo. En segundo lugar, en la susodicha biografía se lee “así se podrá explicar y explicar (y se seguirá haciendo) y necesariamente no se acabaría nunca.”<sup>4</sup> Así, Benjamin no encuentra en el trabajo de Brod sino tres características que lo invalidan tajantemente como referente crítico: la exclusividad de su interpretación, la excesiva relevancia de la vida de Kafka en detrimento de su obra, el tono intimista y parcial y la perspectiva religiosa que hace de Kafka un gran creyente. Las tres resultarán sencillamente inválidas para Benjamin. En especial esta última, pues no solo Brod imprime en los escritos de Kafka una fe, un kierkegaardianismo y una voluntad de creer ausentes en él, sino que además su biografía privilegia la breve aforística de Kafka por encima de toda su obra narrativa, en la que ve una vaga ilustración, y además de menor importancia, de aquella. Pese a ello, la interpretación de Brod no tardó en convertirse en el primer pilar de la kafkología posterior, y su ordenación y estructuración del cuerpo literario kafkiano fueron las canónicas en cualquier lengua hasta hace relativamente poco.<sup>5</sup>

Sin embargo, el ensayo principal de Benjamin sobre el autor checo, que ya alerta de estos vicios y ofrece un enfoque más sincero, distanciado y abierto, se publicó en 1934 y no repercutió, al menos directamente, sobre estos esquemas de edición. ¿Cuál era la interpretación que Benjamin hizo de Kafka? ¿En qué consistía “interpretar” para Walter Benjamin? ¿En qué, el trabajo de un buen escritor?

<sup>3</sup>Scholem, Gershom, *Walter Benjamin-Gershom Scholem. Correspondencia 1933-1940*, Taurus, Madrid, 1987, p. 128. Carta del 6 de mayo de 1928. El escrito sobre Franz Kafka y las circunstancias de su publicación tendrán un lugar privilegiado en la correspondencia entre Benjamin y Scholem. Ello, lejos de ser solo una prueba de la importancia de la cuestión para Benjamin, desvela las claves con que este comprenderá la obra de Kafka: se trata de claves de cuño teológico y rabínico, que Benjamin discutirá vivamente con Scholem. De hecho, Scholem tradujo un artículo de Nahman Bialik sobre las dos categorías literarias fundamentales del Talmud, la *Halakha* y la *Aggada*, que será revelador para la interpretación benjaminiana de los cuentos kafkianos. Véase la citada correspondencia, p. 175.

<sup>4</sup>Scholem, Gershom, *op. cit.*, pp.137 y 238 ss. para ver estas alusiones.

<sup>5</sup>En castellano, segunda lengua después del checo a la que se tradujo *La metamorfosis* en 1925, una edición de las obras completas de Kafka que desoye la estructura de Brod y se rige por la cronología de redacción de las mismas no se ha publicado hasta la primera década del siglo XXI.

## Escritor, narrador, productor

Comenzaremos contestando estas dos últimas cuestiones. Benjamin se lamenta en “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov” del auge creciente de la importancia de los medios de comunicación y de la información que estos proporcionan. Este discurso llamado “información” es unívoco, denotativo, perfectamente comprensible, y permite un punto de apoyo en lo real. Está cargado de explicaciones y se consume rápido y fácilmente: el periódico se lee y se tira y se olvida. Así, el texto informativo es un texto de muy poco valor literario, que se entrega al lector en el instante en que se lee y se consume para luego desaparecer. La creciente importancia de la información corre en detrimento de las historias, de lo que Benjamin llama “narraciones”. Se trata de un texto muy distinto al informativo, que no pretende tanto ser explicativo y plausible cuanto ofrecer un relato.

Las narraciones, cuyo origen es la tradición oral, están libres de cualquier explicación. No son un apoyo en lo cercano, sino que vienen de muy lejos, transmitidas de generación en generación, para volver a relatar sucesos insólitos y fantásticos, sorprendentemente inquietantes. Lejos de entregarse en el instante en que son consumidas, las narraciones nunca se entregan: son más bien un consejo que un dato, pues no pretenden ofrecer ya una solución al interrogante del “¿qué pasa hoy?” cuanto del “¿qué pasa siempre?”; es decir, pretenden convertirse en el pie de una nueva historia, la historia personal del que las lee. De este modo, las narraciones se repiten una y otra vez porque se resisten a la univocidad de la interpretación, y así se entregan a la riqueza de la polisemia. No son valiosas por lo que dicen, sino por lo que pueden llegar a decir, por lo que pueden llegar a *hacer* decir: por darle el testigo a su lector para que emprenda un nuevo camino, tanto en su vida como en su pensamiento: como una semilla que no se transforma directamente en fruto sino que deja crecer cuantos tallos y ramas la tierra le permita. El valor de las narraciones reside en su infinitud semántica. Hundirse en su densidad tan sencilla lleva al lector a asomarse a los avatares de su vida y al avatar de la vida que es destino para cualquier hombre.

Con el auge de la información se ha privilegiado la responsabilidad sobre el hecho y su plausibilidad, un punto directo de apoyo al paso, sobre ese punto de apoyo lejano que es la conciencia del camino a seguir; el suelo firme inmediato que pisar sobre la brújula que permite dirigirse a cualquier lugar de forma firme; el paso al camino a seguir. La intención de la narración “no consiste en transmitir el puro ‘en sí’ de la cosa, como una información o un reportaje. La narración sumerge la cosa en la vida del narrador para sacarla de ahí a continuación.”<sup>6</sup> Así, todos los hechos nos llegan ya envueltos de explicaciones, y esa pesada carga da como resultado la univocidad que es el enemigo directo de cualquier relato. Por ello, no es de extrañar que seamos cada vez más pobres en historias, y que con esta pobreza sobrevenga el decrecimiento de la comunicabilidad de la experiencia. Así, lo que nos envuelve ya no son vivencias o experiencias, listas para ser contadas una y otra vez, sino meros hechos descriptivos. Que el arte de narrar se vuelva infrecuente por la abundancia de la información y acabe perdiéndose no supone únicamente un giro de tendencias estilísticas: supone la pérdida de la sabiduría, “el lado épico de la verdad.”<sup>7</sup> ¿Qué es el lado épico de la

<sup>6</sup>Benjamin, Walter, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov”, *Obras completas*, libro II/vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 40.

<sup>7</sup>*Ibid.* p. 44: “Un consejo bien entretejido en la estofa misma de la vida vivida es sabiduría. Pero hoy el arte de narrar se acerca a su fin, porque está desapareciendo el lado épico de la verdad, es decir, la sabiduría.” Lo que nos permite enlazar las reflexiones de este texto con las reflexiones sobre Kafka es, además de la evidente

verdad? Precisamente las historias de la verdad, las historias que contienen un mensaje verdadero. Un mensaje verdadero que no es un dato sino un consejo, una clave con la que guiarse en la vida. La sabiduría es la versatilidad interpretativa y comprensiva de una narración para la existencia de un hombre. Un pequeño pedazo de relato, si es capaz de ofrecer esta apertura de significado, no puede desecharse ni consumirse. Siempre que se vuelva a leer volverá a hablar de nuevo y nuevamente. Su mensaje no se agota, porque siempre es distinto aunque siempre apunta a una misma faceta de la existencia. “La verdad, aun siendo múltiple, no es doble.”<sup>8</sup>

Así, la información está ligada al olvido mientras que la narración está ligada a la memoria. El tiempo de la información es el abandono de la siesta; el tiempo de la narración es el continuo despertar, el continuo revivir. El secreto de esta reviviscencia radica precisamente en lo que diferencia cualitativamente la información de la narración: esta ofrece historias libres de explicaciones, descodificadas, incluso implausibles, y reservan para el lector el asombro del suceso y el desafío de comprenderlo, de repensarlo. Esta libertad falta por completo a la información, que no solo no la ofrece sino que determina unívocamente la realidad. Pobre en consejos, en libertad y en mensaje, la información se convierte en la mejor arma para la alienación de la conciencia y la reificación de la realidad por los medios de comunicación. La realidad, antaño rica en experiencias, presta a ser narradas una y otra vez y comprendidas de mil maneras una y otra vez; la realidad, antaño de inagotable riqueza semántica, se reduce ahora a la univocidad del hecho positivo, que se presenta como dato único y objetivo, irreductible y cerrado, por la prensa. La verdad ha dejado de ser múltiple, pero por eso es mucho más fácil que sea doble. La narración se convierte así en instancia crítica, en una invitación al pensamiento y un espacio para la libertad: el mundo renace asombroso cada vez que una narración se inserta en la vida de un nuevo lector, que no obedece un dato ni es determinado por él, sino que solo es impelido a pensar y a reflexionar. No hay meta, solo camino.

Si alguien preguntara pues cómo debe leerse cualquier texto o incluso cómo debe entenderse la realidad, la respuesta podría ser: como un cuento. Es decir, con la conciencia de que el texto –factual o ficcional– no es unívoco y que sus interpretaciones no son ni cerradas ni exclusivas –como Brod pretendía en el caso de Kafka–, sino múltiples, y que el texto es, como diría Eco, una obra abierta presta a que cada lector o intérprete la continúe y la cierre sin privar de ese mismo derecho (disfrute) a cualquier otro lector. El valor de una narración reside en su potencial memoria y en su potencial libertad; no tanto en *la* interpretación como en la posibilidad incombustible de interpretación. Y sin embargo, o a propósito de este auge de la información, el acto de leer cotidiano ha devenido en la exigencia de la univocidad cerrada del mensaje de cualquier texto:

Nadie se hace una idea clara del hambre intensa de univocidad que es el máximo afecto de todo público. *Un* centro, *un* dirigente, *una* consigna. Cuanto más unívoca, más grande es el radio de acción de una manifestación espiritual, y así más público va a acudir a ella. El que un

similitud temática, la repetición de motivos centrales como este. Así, en la carta del 12 de junio de 1938, en que Benjamin le ofrece a Scholem el último largo apunte de su “imagen” de Kafka, tras un largo intercambio que tuvo como resultado la publicación del ensayo “Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, se lee: “En ocasiones se ha querido definir la sabiduría como el lado épico de la verdad. Con ello, la sabiduría queda caracterizada como un bien tradicional”. Scholem, Gershom, *op. cit.*, pp. 242 y ss.

<sup>8</sup>Baudelaire, Charles, *Œuvres*, vol. II, La Pléiade, París, 1951, p. 63. Cit. en Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, J 48, 3.

autor empiece a despertar “interés”, significa tan solo que se empieza a buscar su fórmula, su expresión más unívoca y primitiva. Desde ese momento, cada nueva obra suya se convierte en aquel material en que el lector pone a prueba esa fórmula, la precisa y la verifica. Pues en el fondo, el público solamente percibe en un autor el mensaje que este, en su lecho de muerte, tendría aún tiempo y fuerzas para transmitirle.<sup>9</sup>

Esta sed de univocidad no es sino muestra de la demanda de una anestesia, un somnífero que aleje a la masa de la dura tarea del pensamiento y la reflexión y le presente la solución limpia y cerrada de cualquier enigma para pronto olvidarlo y descansar en la vaga satisfacción del trabajo cumplido, en el “ya se ha leído”. De nuevo, más campo abierto a la alienación de la conciencia y, sobre todo, a la permanencia del sistema de lo real y la tolerancia con sus injusticias. Ante todo ello, ¿cuál debiera ser el compromiso de un escritor? Ante ese público que pide una clave y ese sistema injusto cada vez más invulnerable por desapercibido, ¿cómo debe actuar un escritor? En “El autor como productor”<sup>10</sup> se ofrece una respuesta a ello. El problema de los escritores es que entienden esta cuestión como un simple dilema: dedicarse a escribir una buena prosa, quizá evasiva pero de calidad y ser engullido por el sistema; o bien dirigir sus esfuerzos a actuar y combatir los excesos del sistema político a través de la militancia política. Tretiákov los distingue como escritor informante y escritor operante, y se decanta por el segundo. Benjamin superará este dilema por considerar ambas posiciones como insuficientes: el material más militante puede ser igualmente absorbido por el sistema y convertirse en materia afirmativa para el mismo; los libros más revolucionarios pueden ser best-sellers. Los escritores que dedican su actividad a una causa la condicionan a ella y pierden su autonomía de escritor así como el valor inherente de su prosa. Vuelve a ser una prosa unívoca y afirmativa, una prosa informativa, que pese a los zarpazos de su contenido conduce a la afirmatividad del sistema y a su reproducción. El autor operante, tanto como el informante, escriben obras que no son sino carnaza para el aparato de producción. La única literatura que puede ser crítica y negativa con el sistema ha de ser una que actúe directamente sobre los medios de producción, que produzca textos que lo subviertan por su propia estructura, volviéndose aparatos indigestos del sistema de masas: “sus productos han de poseer, junto a y antes que su carácter de obra, una función organizadora.”<sup>11</sup>

Antes de su carácter de obra, el producto de un autor ha de poseer una función organizadora: antes de por su carácter de obra, un producto debe destacar por su exclusividad, por su auto-nomía propia y particular, por la personalidad genuina de que un escritor la ha dotado. ¿En qué puede consistir esto? En ofrecer obras que no contengan información, sino *narración*. En ofrecer obras que no estén cerradas, sino que despierten la conciencia del lector y le obliguen a replantearse su situación y su realidad a través del texto: no obras ilusas, sino críticas, que llamen al lector a convertirse, de algún modo, en autor o continuador de la historia, que le obliguen no a responder, sino a preguntar: “el aparato será mejor cuantos más

<sup>9</sup>Benjamin, Walter, *Denkbilder*. Abada Editores, Madrid, 2012, p. 68.

<sup>10</sup>Walter Benjamin redactó este texto más o menos al mismo tiempo que comenzaba el texto “Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte” (le notifica a Scholem que lo ha terminado en una carta del 15 de mayo de 1934). Es relevante por la continuidad de ideas entre ambos así como por indicar la afinidad que para Benjamin había entre la obra de Kafka y la de Brecht, entre el teatro épico brechtiano y el gesto kafkiano. “Nosotros (mi mujer y yo) pensamos que el final de la *Novela de los tres peniques* es una imitación materialista del capítulo 'En la catedral' de *El proceso*. ¿No es acertado?”, en carta a Scholem del 4 de febrero de 1939. Véase Scholem, Gershom, *op. cit.*, p. 268.

<sup>11</sup>Benjamin, Walter, “El autor como productor”, *Obras completas*, libro II/vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 310.

espectadores convierta en productores, es decir, a los lectores en colaboradores.”<sup>12</sup> Aquí se desvela el potencial crítico de cualquier gran obra, se ampare o no en la lucha por una causa política, denuncie o no los abusos de tal o cual gobierno. La única causa pertinente es la recuperación de la comunicabilidad de la experiencia, la pérdida de la narración frente a la información, la reivindicación de la sabiduría y la creación de nuevas historias destinadas a la memoria, a hablar siempre, y no al olvido. La única causa pertinente es la descomposición de la conciencia crítica y la libertad. No es de extrañar que el teatro de Brecht se califique como épico: esa dimensión de la verdad restituye. No es de extrañar que los cuentos de Kafka se hayan interpretado una y otra vez, de maneras muy diversas, y que se seguirán interpretando: esa sabiduría guardan. La única exigencia para el escritor es, a través de su literatura, “reflexionar sobre su posición dentro del proceso de producción,”<sup>13</sup> para con ello suscitar la reflexión y el pensamiento en el lector. El autor: quien produce autores. La obra: la que genera obras.

### **El gesto kafkiano**

¿Qué es lo particular de la obra kafkiana? ¿Cuál es la llave que abre las puertas de tantas situaciones confusas, enrarecidas o viciadas en las que la incomunicación y la incomprensión dominan el espacio? ¿De qué modo el estilo de Kafka es épico y crítico?

Una de las influencias más remarcables en la obra de Kafka es la fascinación por el teatro yiddish. Kafka imprime a sus personajes la actuación expresiva y gestual propia de los actores judíos. Este gesto kafkiano da a sus cuentos las dimensiones de un teatro, como si todos sus personajes, tanto los de la aldea de *El castillo* como los del teatro de Oklahoma de *El desaparecido* o los funcionarios de *El proceso*, estuvieran dentro de una gran dramaturgia. La expresión y la descripción del movimiento se superponen al diálogo, que queda subordinado a ellos y se muestra como un gesto más, parte de una coreografía coordinada. Este código de gestos es de una expresividad y connotatividad tan intensa que despiertan de inmediato la sospecha ya manida del carácter alegórico de todos estos cuentos: los acentos y énfasis en situaciones tan mundanas, ¿a dónde apuntarán? ¿Qué querrán decir *en realidad*? ¿Cuál será su *verdadero* significado, subyacente debajo de ellas? Esta es la fuente de desconcierto y asombro ante la obra de Kafka. El gesto aún en su contundencia lo más simple –una puerta que se cierra, un hombre que se equivoca de habitación, un cochero que no presta atención– y lo más enigmático, de modo que son lo más indeterminable: nadie sabe hacia dónde apuntan las acciones de esos personajes: el secretario Sortini y sus citas nocturnas, las malas formas del maestro de escuela, la grosería de los funcionarios en la casa de Josef K. Entramos en narraciones hechas de cotidianidad, de personajes vulgares, de aspiraciones simples, de reacciones y sucesos casi infantiles, pero no encontramos en absoluto la lógica asumida y perfectamente legible de la cotidianidad, sino la nada. Y ese desconcierto, esa falta de lógica, le cede la palabra al lector: “al gesto del humano [Kafka] le quita los apoyos tradicionales, y así obtiene un objeto para inacabables reflexiones.”<sup>14</sup>

Así, este aire alegórico, esta densa sencillez de los relatos kafkianos, nos lleva a entender sus cuentos como parábolas, como aquellos cuentos tradicionales transmitidos de generación

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 310.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 312.

<sup>14</sup>Benjamin, Walter, “Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, *Obras completas*, libro II/vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 20.

en generación. Benjamin los compara con la *Aggada* (en hebreo, “narración” o “discurso”) rabínica, es decir, esa parte del Talmud consistente en cuentos e historias que ilustran la *Halajá*, a saber, la ley. ¿Pero son alegorías? ¿Poseemos la doctrina que las descifre claramente? ¿Poseemos la *Halajá* de esta *Aggada*? Se trata de parábolas, pero parábolas que no se despliegan llanamente, sino en múltiples sugerencias. Kafka consigue construir *narraciones*, esos cuentos que son pura historia carente de explicaciones, reviviscencia de la experiencia presta a florecer una y otra vez y de manera distinta, pero mientras que en el cuento tradicional la moraleja o el lema se atisban en los entresijos de la historia –pese a que cada lector abrirá las puertas con sus llaves personales– aquí hay un apuntar a ninguna parte, un mensajero sin mensaje, un decir mudo, el significante sin significado: un mero gesto desconcertante. Kafka blindó sus textos para impedir su interpretabilidad, su *informativización*. Rasgo de su maestría es la construcción de parábolas tan precisas como confusas, tan legibles como ininteligibles. Esta empecinada no interpretabilidad se extiende así al corpus íntegro de su obra: lo que Kafka ordena a Max Brod es que destruya todos sus escritos inéditos y, además, que no se reediten los ya publicados. Que no quede sino el silencio, el vacío. El fracaso de toda interpretación firme, el descrédito de cualquier doctrina como clave para leer la alegoría –sea desde lo sobrenatural o desde el psicoanálisis– coinciden con el fracaso de Kafka: “para hacer justicia a la figura de Kafka en su pureza y belleza específica no se debe perder de vista nunca lo siguiente: es la de un fracasado.”<sup>15</sup> El fracaso de toda interpretación es el espacio diáfano para una lectura libre de ataduras, sin coerciones doctrinarias. Expresión desbocada, no símbolo. La parábola pierde su verdad tradicional y se subvierte para convertirse en expresión escrita, sin nada que transmitir.

Así, la obra de Kafka no muestra sino la enfermedad de la tradición. Una tradición que guarda su capacidad para transmitir, pero que ya ha perdido el mensaje, una tradición (*tradere*, “entregar”) que no tiene nada que entregar: una tradición que permanece como expresión, pero que ha olvidado definitivamente la verdad que portaba. Los cuentos kafkianos, que pretendían emular ese lado épico de la verdad que era la sabiduría, esa *Aggada* que ilustraba la ley, se desvelan como mero gesto, lenguaje vacío: no hay ley que los domine, no hay verdad que los repliegue. Esta se ha perdido, y solo queda su comunicabilidad: la transmisibilidad de una nada. Como alegorías son un fracaso. Como relatos, un despliegue de expresividad, un campo semántico sin cotas:

Lo realmente genial en Kafka es que ensayó algo nuevo por completo: sacrificó la verdad para aferrarse a su transmisibilidad, al elemento hagádico. Todas las obras de Kafka son, originalmente, parábolas. Pero su miseria y su esplendor residen en que tenían que ser algo más que parábolas. No se somete simplemente a la doctrina, tal como la hagada se somete a la halacha. Cuando se ha sometido, levantan de improviso una pesada garra contra ella [...] Por eso en Kafka no se puede hablar de sabiduría. Solo quedan los restos de su descomposición.<sup>16</sup>

La parábola se subvierte y se convierte exclusivamente en un poderoso estilo literario. “Se parece a las semillas que han estado encerradas herméticamente durante miles de años en las salas que abrigan las pirámides, y así han conservado hasta ahora mismo su fuerza germinativa sin gastar.”<sup>17</sup>

<sup>15</sup>Scholem, Gershom, *op. cit.*, p. 260.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 242 y ss.

<sup>17</sup>Benjamin, Walter, “El narrador”, *Obras completas*, libro II/vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 48. En “Franz Kafka: ‘Construyendo la muralla china’” se dice de las historias inéditas que se compilaron bajo este título

Todo ello nos ofrece importantes lecciones sobre el estilo de Kafka y sobre el arte de interpretar, pero Benjamin tienta él mismo una lectura.<sup>18</sup> Pues pese a que no quepa ninguna doctrina en el espacio kafkiano, inevitablemente nos habla del espacio de la realidad. Ese teatro kafkiano cuyo escenario suelen ser las oficinas sucias, los pasillos amarillos, las habitacionzuchas, los lugares angostos y mal iluminados no es sino el teatro universal habitado por el hombre moderno. Así, la ciudad contemporánea se le presenta al hombre como el lugar en el que el sentido, mediado antaño por la tradición, se ha desvanecido, y en la que solo queda su comunicabilidad. El hombre, en este teatro, solo debe hacer el papel de sí mismo, pero no solo carece de guion sino de cualquier verdad fundamentadora: tiene su cuerpo y el lenguaje, los vehículos de aquella, su capacidad expresiva, pero el olvido de la verdad y la ruptura con la tradición lo hacen incapaz de expresar: el hombre moderno está sumido en la incomunicación y en la indiferencia, y en el consecuente extrañamiento de sí mismo. De este modo, la condición moderna del hombre está anclada en un olvido esencial que la marca y la condena: igual que Josef K. es culpable, irremediablemente culpable, pese a ignorar sus crímenes, el hombre moderno es igualmente culpable de algo que ignora, algo que ignora porque su culpa consiste en haber olvidado la verdad: en sacrificar por la información la sabiduría, su lado épico y más cercano a él. De este modo, lo que más les aúna ya no es esa verdad compartida, sino el miedo a la condena, a la imposición de la ley sin su justicia: Josef K. es un solitario que solo comparte con el resto de conciudadanos el estar inmerso en un proceso legal en su contra. El topo de “La obra” (“Der Bau”), ensimismado en sus galerías, solo contempla la relación con otros animales a través del miedo de ser atacado e invadido, y en consecuencia a la desconfianza; su existencia, que debería gozar de toda comodidad y seguridad, se vive con sumo desasosiego. No es de extrañar que Albert Camus y tantos otros hayan destacado el desconcertante absurdo que impregna la geografía kafkiana: es el vacío vertiginoso que ha dejado la verdad, sumada a la responsabilidad de haberlo olvidado.

Ante el hombre moderno, el mundo no desprende ningún aura, ninguna huella de vida anterior [...] la pérdida de la experiencia conduce al extrañamiento mutuo de los seres humanos. [...] este es precisamente el rasgo más típico del mundo de Kafka. El personaje kafkiano, no ligado a los demás hombres por experiencia alguna, solo puede sentir hacia ellos miedo e indiferencia [...] Su culpa es anterior a cualquier acción. Es la culpa mítica.<sup>19</sup>

No en vano el gesto más elemental en Kafka sea la vergüenza. Con la vergüenza acaba *El proceso*, con la vergüenza empieza *El castillo*. Esa vergüenza por uno mismo y esa vergüenza por el otro, como reacción inmediata ante la falta de justicia, ante el absurdo, y ante la ausencia de verdad que todo lo impregna en su incomunicabilidad.

que son “unas semillas de las que sabemos que siguen dando fruto aun después de milenios, al sacarlas de nuevo de las tumbas”. En Benjamin, Walter, “Franz Kafka: ‘Construyendo la muralla china’”, *Obras completas*, libro II/vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 297.

<sup>18</sup> En este momento de la lectura benjaminiana se aprecia su componente más marcadamente teológico judío. Las discusiones por carta con Scholem se basan principalmente en este punto.

<sup>19</sup> Mate, Reyes y Mayorga, Juan, “‘Los avisadores de fuego’: Rosenzweig, Benjamin y Kafka”, *Isegoría*, no. 23, 2000, p. 60.



## La serenidad de la desesperanza

En la puerta, la 'esperanza' de Andrea Pisano. Aparece sentada, y levanta los brazos inútilmente en dirección a un fruto que no puede alcanzar. A pesar de ello, tiene alas. Nada hay más verdadero.

Walter Benjamin, *Calle de dirección única*

¿Cuál es la única salida de este angustioso atolladero? ¿Cómo debe entender este hombre moderno desencantado su condición? Tomar el camino de vuelta, volver atrás y recomponer la tradición para rescatar la verdad: es el estudio y el esfuerzo por invocar la memoria lo que puede devolverle al hombre los cimientos básicos de su existencia. El sinsentido del presente y la condena del futuro solo pueden conjurarse desde la inteligencia del pasado: “todo lo nuevo y lo liberador siempre se nos ha de presentar adoptando la forma de la expiación mientras que no se haya comprendido, conocido y despachado lo pasado.”<sup>20</sup> ¿Pero ello garantiza que la verdad pueda recuperarse? ¿Sería el hombre capaz de recuperar la sabiduría por mucho que estudie el pasado, si olvida la capacidad de narrar? Kafka confesó a Max Brod en una conversación privada que si bien había esperanza, e infinita esperanza, no la había para nosotros. No obstante, “esta frase contiene verdaderamente la esperanza de Kafka. Es la fuente de su radiante serenidad.”<sup>21</sup> ¿Qué quiere decir Benjamin con esto? A Scholem le escribía que había procurado “mostrar cómo Kafka ha intentado plantear la redención en el reverso de esta 'Nada', en su forro, si me permites decirlo así. Ello supone que todo tipo de superación de esta nada, tal y como la entienden los comentaristas teológicos cercanos a Brod, le habría resultado un horror.”<sup>22</sup> Si Kafka hubiera dado lugar a la esperanza, ello habría permitido una interpretación alegórica fuertemente teológica de sus escritos: todos los personajes están en un reino sin dios y esperan su llegada, la venida del mesías. Así, Brod sostenía que la novela *El castillo* representaba los intentos vanos por acceder a la gracia mientras que *El proceso* no era sino ese purgatorio en el que se está a la espera de ser juzgado. La ausencia de esperanza tanto para Kafka como para sus personajes<sup>23</sup> desmiente esta interpretación y hace que la existencia se conciba como condena: sin verdad y sin esperanza, se ampara en el absurdo. Y ello, en el corazón de la existencia moderna. Pero esta certidumbre, esta sabida existencia sin sentido, ofrece quizá no sosiego, pero sí serenidad. Aceptación de sí mismo.

Es cierto que no hay esperanza, no hay una salvación ultraterrena ni un rescate: nadie sacará al hombre moderno de su condición desencantada, a la que le es propio este sostenerse en la nada. Solo hay esperanza, como indica Benjamin, “para los inacabados y los torpes,”<sup>24</sup> para aquellos que no pueden ser culpables porque carecen de conciencia para olvidar y recordar, y actúan sin la consciencia de la ausencia de la verdad o de la falta de sentido. El hombre ingenuo y cándido que no advierte que se tiene en la nada. Pero para los que sí

<sup>20</sup>Benjamin, Walter, “Franz Kafka: 'Construyendo la muralla china’”, *Obras completas*, libro II/vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 295.

<sup>21</sup>Scholem, Gershom, *op. cit.*, p. 242 y ss.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 146.

<sup>23</sup>Recuérdese la muerte de Josef K. en *El proceso*. Por otro lado, Kafka le confesó a Max Brod que en el final de *El castillo*, K. simplemente moriría de aburrimiento. Véase Kafka, Franz, *El castillo*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

<sup>24</sup>Benjamin, Walter, “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, *Obras completas*, libro II/vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 15.

disponen íntegramente de esta cierta nada, y palpan la incomunicabilidad y el absurdo y la ausencia de verdad, para los que difícilmente ven en la comunicación más que gestos teatrales coordinados, para los que asisten a la decadencia del mundo de las experiencias y a la irrupción del mundo de la información –la burocracia–, la redención solo puede tener lugar en esa misma nada. La redención de esa culpa, la superación de esa angustia, solo puede tener lugar en el espacio vertiginoso del vacío. Una redención mundana a través del estudio, el ejercicio de la razón y el esfuerzo por encontrar justicia en un mundo ya condenado. Y sin esperanza, sin posibilidad de ser otro hombre. No hay un algo después de la nada. La nada es nuestra condición. Solo es posible una redención en el reverso de esa nada. Será el estudio y la comprensión del pasado como raíz del presente lo que aporte seguridad al hombre moderno. El ejercicio de la razón y de su libertad, lo que le ofrezca la calmosa certeza de su sinsentido. Pero la consciencia de lo sucedido y de lo presente ni exime de culpa al protagonista del olvido del sentido, ni le permite recuperarlo, ni ofrece la esperanza de un fundamento poderoso o codificante de lo real, una suerte de verdad mítica.

Pero la vida absurda y desesperanzada, mas comprendida, aporta pese a todo serenidad. El absurdo no puede comprenderse, pero puede vivirse. Su contradicción no puede superarse, su desasosiego es insalvable, pero solo ello es certeza y raíz de la existencia moderna. Esa es la fuente de la serenidad del hombre. La tranquilidad y el descanso de la aceptación. El saberse finito, y en una finitud incomprensible, pero saberse también vivo y libre, desembarazado de toda verdad. Quizá por eso Benjamin tuviera la intuición de que “lo esencial en Kafka es el humor.”<sup>25</sup> Esa risa, muestra de serenidad ante la nada, muestra de la redención de uno mismo a través del estudio del pasado, de la inexistencia de la salvación y la esperanza, de la consabida condena a un mundo absurdo, pero risa después de todo. La risa de ser hombre, limitado y angustiado, extrañado de sí mismo y ante los otros, hastiado por el olvido de aquella verdad pero reafirmado y sereno en su desesperanza, que ha asumido su condición y la acepta. La risa, constatación del absurdo y atisbo de alegría. La risa del sinsabor amargo y poderoso, de nuestra preciadísima libertad vertiginosa y absoluta. “Lo importante ya no es si aquí se trata de un ser humano o de un caballo, sino el que la carga le fuera retirada de la espalda.”<sup>26</sup>

<sup>25</sup>Scholem, Gershom, *op. cit.*, p. 268.

<sup>26</sup>Benjamin, Walter, “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, *Obras completas*, libro II/vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 40.