

# «La matriz del cuento maravilloso». Siegfried Kracauer como crítico de Franz Kafka

*Miguel Vedda*

Universidad de Buenos Aires/CONICET  
miguelvedda@yahoo.com.ar

Recibido: 15/01/2024  
Aceptado: 01/03/2024

## Resumen

El artículo examina los análisis de la obra de Franz Kafka realizados por el ensayista alemán Siegfried Kracauer en el período de la República de Weimar, durante su trabajo como redactor del suplemento cultural (*Feuilleton*) de la *Frankfurter Zeitung*. Se busca determinar la particularidad del abordaje kracaueriano, dar cuenta de su evolución y establecer un diálogo crítico con otras interpretaciones de la literatura kafkiana. Como aspectos centrales se destacan las asociaciones con las formas narrativas populares (en particular, el cuento maravilloso) y la caracterización crítica de la modernidad que, de acuerdo con Kracauer, es posible extraer de las novelas y narraciones del escritor checo.

**Palabras clave:** Siegfried Kracauer; Franz Kafka; cuento maravilloso; modernidad; extraterritorialidad; comunidad.

## «The Mould of the Fairy-Tale». Siegfried Kracauer as Critic of Kafka

### Abstract

The article examines the studies on Franz Kafka's Works carried out by the German essayist Siegfried Kracauer in the period of the Weimar Republic, during his time as editor of the cultural supplement (*Feuilleton*) of the *Frankfurter Zeitung*. The purpose is to determine the particularity of his approach, to account for its evolution and to establish a critical dialogue with other interpretations of Kafka's literature. As central aspects stand out the associations with popular narrative forms (in particular, the fairy-tale) and the critical characterization of Modernity that, according to Kracauer, can be extracted from the novels and stories of the Czech writer.

**Keywords:** Siegfried Kracauer; Franz Kafka; fairy-tale; Modernity; extraterritoriality; community.

## «A matriz do conto maravilhoso». Siegfried Kracauer como crítico de Franz Kafka

### Resumo

O artigo examina as análises da obra de Franz Kafka realizadas pelo ensaísta alemão Siegfried Kracauer durante o período da República de Weimar, quando trabalhava como editor do suplemento cultural (*Feuilleton*) do *Frankfurter Zeitung*. O estudo procura determinar a particularidade de sua abordagem, compreender sua evolução e estabelecer um diálogo crítico com outras interpretações da literatura kafkiana. Como aspectos centrais, destacam-se as associações com formas narrativas populares (em particular, o conto maravilhoso) e a caracterização crítica

tica da modernidade que, segundo Kracauer, pode ser extraída dos romances e contos do escritor tcheco.

**Palavras-chave:** Siegfried Kracauer; Franz Kafka; conto maravilhoso; Modernidade; extraterritorialidade; comunidade.

## 1. Un «nebuloso laberinto pequenoburgués» sin salida: *El proceso*

Durante la fase temprana de su producción, y en particular durante su trabajo como redactor de la *Frankfurter Zeitung* (1921-1933), Siegfried Kracauer dedicó una parte significativa de su trabajo a comentar la narrativa reciente; en particular, la que juzgaba más innovadora en el plano estético y que, en esa medida, podía considerarse a la altura de los nuevos tiempos. Los análisis de las producciones novelísticas de Proust, Céline y Malraux son ejemplares en ese sentido. Entre los autores contemporáneos predilectos, ocupa un lugar especial Franz Kafka. Kracauer, que reseña las novelas y las compilaciones de narraciones y aforismos del autor checo a medida que van siendo editadas por Max Brod, pone a la obra kafkiana en relación con un análisis crítico —y dialéctico— de la modernidad que recorre como un hilo rojo toda la producción del ensayista alemán desde mediados de la década de 1920 y (al menos) hasta el inicio del exilio en Estados Unidos. Los primeros comentarios detallados de la obra de Kafka surgen a mediados de la década de 1920. Es posible descubrir en ellos las marcas de las preocupaciones e intereses que definían, en aquellos años, las reflexiones del ensayista. En 1923-24 este se había dedicado, junto con Adorno, a un estudio intenso y entusiasta de la filosofía de Kierkegaard. No ha de sorprender que, en su reseña de *El proceso*,<sup>1</sup> se lea que, en la novela, «ningún tímido destello ilumina la actividad humana, cuya señal distintiva es la separación respecto de las esferas superiores»<sup>2</sup> (Kracauer, 2011, 5.2, p. 307; énfasis personal). No menos importante que el concepto kierkegaardiano de esfera es aquí el de angustia [Angst], que sostiene un análisis en el que lo social y lo histórico son menos gravitantes que la dimensión existencial. El autor plantea —afirmaciones semejantes reaparecerán en artículos posteriores— que el proceso del que trata la novela «no es uno habitual, sino el continuo que se les hace a los seres humanos» (2011, p. 306). Como expresión del alejamiento de las esferas más altas podría verse el hecho de que las personas no sepan por quién han sido acusadas, ya que la instancia superior que ha de disponer sobre ellos en los tribunales permanece oculta. Todas las hendiduras han sido ocupadas por la vileza y la confusión; las jugadas maestras tienen lugar bajo una luz crepuscular en la que pululan las figuras intermedias. Este nebuloso laberinto pequenoburgués no tiene salida: solo se abren corredores por los que se deslizan los personajes. El arte narrativo kafkiano —cree en este momento Kracauer— no busca construir caracteres dotados de rasgos psicológicos específicos, sino configurar la angustia que los paraliza; una angustia que debe entenderse como «consecuencia del ocultamiento de lo verdadero y del carácter ajeno de la justicia» y que «los circunda, no los llena» (p. 307). La angustia, «que no tiene su sitio originario en lo psicológico, forma a los personajes y determina el ámbito en el que ellos viven» (p. 307). Lo que ofrece Kafka es un íntegro mundo de angustia que, al ser extraído del real y al asumir un ser propio, asume un carácter singularmente irreal, como si se tratara de un sueño que se inmiscuye en la vigilia. Solo que esta irrealidad es más real que la enrevesada maraña de hechos que solemos denominar real [wirklich] y que, sin embargo, solo comprende en sí, de manera impura, la relación de los seres humanos con la justicia y la verdad. Un artista inferior a Kafka habría intentado configurar el mundo de la angustia como un mundo onírico; Kafka, en cambio, «desintegra en beneficio de su realidad [Wirklichkeit] a la realidad concreta [Realität] habitual, que ahora aparece como una acumulación de retazos oníricos» (p. 307). Se insinúa ya aquí una de las particularidades del abordaje kracaueriano, que se profundizará en análisis posteriores: la comprensión del arte narrativo de Kafka como una voluntad de despedazar la realidad inmediata, revelando que la cerrada coherencia que ella muestra a la mirada de la conciencia cotidiana es solo superficial y engañosa. Olivier Agard ha definido esta lectura como, a la vez, gnóstica y mesiánica: por un lado, porque se encuentra en Kafka una representación de la realidad empírica como desgarrada y caída y separada para siempre de la verdad y el sentido; por otro, porque el escritor checo, a ojos de Kracauer, describe el mundo desde el punto de vista de la verdad, aunque sin revelar el contenido positivo de esta. En este componente *mesiánico* encuentra Agard afinidades con el Tikún Olam de la cábala

<sup>1</sup> «Der Prozeß». Publicación en la *Frankfurter Zeitung* el 1/11/1925.

<sup>2</sup> Donde no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.

luriánica; concretamente: con la parábola sobre la rotura de los recipientes que contenían la luz sagrada desbordante. En el estado actual del universo, los fragmentos de luz se encuentran diseminados a través de una realidad sumida en tinieblas, y solo al final de los tiempos tendrá lugar la acción reparadora que conseguirá reunir los retazos. Pero «esta restitución no es solo restauradora (...): la armonía alcanzada en el final de los tiempos debía ser infinitamente más perfecta que el orden original. El Tikún conduce al mismo tiempo al fin de las cosas y a su (re)inicio» (Agard, 2010, p. 111). Esta asociación de la poética de *El proceso* con la representación de una realidad caída y fragmentada encontrará más tarde correspondencias con el concepto benjaminiano de alegoría, tal como está desarrollado en el libro sobre el *Trauerspiel*. En este momento, Kracauer destaca el modo en que la rigurosa consistencia de la prosa kafkiana —cuyas oraciones se conectan entre sí de modo tan omnilateral y tenaz que no queda entre ellas ningún espacio— aniquila las pretensiones de la mera realidad concreta [Realität] a la que elude. Pero la prosa de Kafka no logra esto solo mediante su cohesión —lo que constituiría un simple formalismo—, sino que extrae su poder del hecho de que procede «de la comprensión de las realidades de lo verdadero y lo justo; no retrata solo la apariencia; está anclada en la relación con contenidos objetivos determinados y esenciales que le otorgaron fuerza y dureza» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 308). En virtud de esto, consigue que su firme estructura superficial —la mencionada consistencia de la prosa— introduzca la acción narrativa en la *Realität*, cuyo aspecto normal destruye. El origen en contenidos objetivos auténticos hace que el centro de gravedad de la prosa kafkiana no se encuentre en la acción narrativa, que se desarrolla en la exterioridad [Äußerlichkeit]: como acción que llevara su sentido en sí misma, sería únicamente un fragmento y su comienzo sería tan engañoso como su final. Solo mediante la incorporación de aquello a lo que alude, que no está presente en la superficie, adquiere significado. Esa dimensión profunda está dada por la dimensión existencial y la teológica —la reparación—. La relación entre la acción interior, de orden teológico, y la acción externa, implantada en la realidad concreta, «una relación que separa entre sí lo externo y lo interno y, al mismo tiempo, los relaciona recíprocamente» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 308), define la forma estética de la novela, que emerge —como toda forma «correcta» según Kracauer— de una relación objetiva [Sachbeziehung]. En estos comentarios despuntan ya motivos de la obra posterior del ensayista alemán; entre ellos, ciertas ideas que estarán en la base de las críticas a aquella literatura contemporánea que se limita a registrar la superficie de la realidad inmediata, y que Kracauer examinará a comienzos de la década de 1930 en relación con el fenómeno de la «novela reportaje». <sup>3</sup> De esta se distingue Kafka, entre otros motivos, por la permanente conexión que su obra establece entre una superficie social desgarrada y un soterrado, íntimo, pero con todo innegable y esencial fundamento vinculado con la verdad y el sentido. Por otro lado —y en conexión con esta misma crítica a la «literatura de la superficie»— se encuentra la condena del formalismo: el autor de la reseña rechaza un culto de la forma fundado en sí mismo y desentendido de los contenidos objetivos. Una forma valiosa solo podría brotar de una *Sachbeziehung*.

## 2. La matriz del cuento maravilloso: El castillo

Kracauer vuelve a ocuparse de la obra kafkiana en noviembre de 1926, en una reseña de la edición hecha por Brod de *El castillo*, <sup>4</sup> que acababa de aparecer (en la editorial Kurt Wolff. Las circunstancias intelectuales en las que es redactada la reseña son significativas en la evolución del ensayista: este se ha dedicado, entretanto, a un estudio intenso de la obra marxiana —particularmente, los escritos correspondientes a la década de 1840— y había planeado incluso escribir un libro sobre el concepto de hombre en Marx. No menos importante es el creciente interés en un género narrativo popular a cuyo análisis —estético, pero también filosófico-histórico— se entregará con un entusiasmo no menor que Benjamin y Bloch: el cuento maravilloso [Mächen]. <sup>5</sup> Llamativas son las conexiones que se sugieren entre estos dos objetos de reflexión: ambos se encuentran empeñados en un proceso de desmitificación que Kracauer identifica con los aspectos positivos, emancipadores de la Ilustración, cuyo amplio concepto de razón apunta a liberar a la humanidad tanto de la sujeción natural originaria como de las cadenas impuestas por la *ratio* capitalista. El autor de «el ornamento de la masa» —que se oponía a toda hegelianización de Marx, y que insistía en destacar la vinculación de este con el materialismo del siglo

<sup>3</sup> Cf. sobre todo el artículo «Zu einem Roman aus der Konfektion. Nebst einem Exkurs über die soziale Romanreportage» [Sobre una novela a partir de la confección. Además de un excursus sobre la novela-reportaje social], publicado en junio de 1932. De este aspecto se ha ocupado, de manera detallada y lúcida, Carlos Eduardo Jordão Machado (2010, pp. 149-153).

<sup>4</sup> «Das Schloß. Zu Frank Kafkas Nachlaßroman» («El castillo. Sobre la novela póstuma de Franz Kafka»). Publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 28/11/1926.

<sup>5</sup> Un análisis más detallado de la reflexión de los autores mencionados sobre el *Märchen* se encuentra en Vedda (2021).

XVIII— sostiene que, antes de la irrupción de esta tradición filosófica, el reino de lo racional ha sido ya soñado de manera anticipada en los cuentos de hadas, que no son «historias maravillosas, sino que exponen el maravilloso advenimiento de la justicia» (Kracauer, 2006, p. 264). En épocas tempranas de la historia había mostrado el cuento de hadas cómo la mera naturaleza era superada en función del triunfo de la verdad; y es sugestivo que el género vuelva a asumir un lugar preponderante a comienzos de la modernidad, cuando la burguesía en ascenso se dispone a derrotar los poderes naturales de la Iglesia, la monarquía y el régimen feudal. Kracauer juzga que el hecho de que «*Las mil y una noches* se abriesen paso precisamente en la Francia de la Ilustración, que la razón del siglo XVIII reconociese a la razón de los cuentos de hadas como su semejante, tiene su profundo sentido histórico» (2006, p. 264). En este contexto se afirma que a la racionalidad [Rationalität] de un pensamiento emancipador que procede «en parte, aunque no solo, de la razón de los cuentos de hadas» (2006, p. 265), hay que atribuir el desencadenamiento de las revoluciones burguesas. La identificación con el pensamiento materialista y la razón de los *Märchen* va de la mano, al menos desde la polémica con Buber y Rosenzweig,<sup>6</sup> con el convencimiento de que es preciso practicar «economía en lugar de teología explícita»,<sup>7</sup> en la medida en que el acceso a la verdad se encuentra hoy en día en lo profano.

La reseña de *El castillo* se abre con la introducción de un motivo que reaparecerá en los posteriores análisis de la obra de Kafka: la afirmación de que en dicha novela, no menos que en *El proceso*, encontramos la matriz de un cuento maravilloso. Kracauer funda su lectura materialista en una comparación con el *Märchen*. En los cuentos maravillosos populares, la verdad se torna, al final, manifiesta; dichas obras son el sueño anticipatorio [Vorraum] de la irrupción consumada de la verdad en el mundo. Dicha irrupción tiene lugar «en contra de las ciegas potencias naturales, que deben sucumbir» (Kracauer, 2011, 5.4, p. 493). El tonto se queda con la princesa, que el poderoso creía asegurada; la hechicería demoníaca no puede embaucar al hombre constante; la brujería y los baluartes de la perdición son aniquilados por la sentencia justa. Los cuentos maravillosos no han de ser entendidos, pues, como historias prodigiosas, sino que poseen su sentido en la anulación de las fuerzas míticas y la abolición del milagro en beneficio de la realidad de la verdad. Lo maravilloso [das Wunderbare] es el triunfo de esta.



Fig. 1. Siegfried Kracauer en 1925

<sup>6</sup> Cf. el artículo «La Biblia en alemán», publicado en la *Frankfurter Zeitung* en abril de 1926, que impugna duramente la traducción de la Biblia emprendida por Franz Rosenzweig y Martin Buber. Lo que se cuestiona es, sobre todo, la determinación de los traductores de verter las Escrituras en un lenguaje arcaizante, presuntamente reminiscente del lenguaje bíblico originario.

<sup>7</sup> La expresión aparece en el artículo «Zwei Arten der Mitteilung» (ca. 1929; Kracauer, 2011, 5.3, pp. 180-181).

*El castillo* puede ser entendido, según se dijo al comienzo de la reseña, como la *matriz del cuento maravilloso*. Esto se explica porque el autor de la novela habría mirado en dirección al final de la historia humana, que se encuentra en la verdad; el tema de aquella es la no realización de esta. Pero, para poner al descubierto el carácter distorsionado de lo terrenal, que ha sido abandonado por la verdad —y aquí creemos estar escuchando entre líneas al Lukács de *Teoría de la novela*—<sup>8</sup> Kafka hace que esta se encuentre en el centro, tal como sucedía en el *Märchen*. Así como en las lenguas antiguas, los términos antitéticos eran designados por el mismo vocablo y, de acuerdo con el psicoanálisis, un elemento onírico puede remitir a sí mismo o a su contrario, así también el mundo escindido de la verdad hace referencia a lo verdadero manifiesto; la matriz del *Märchen*, al *Märchen*. Este género hace estallar el orden natural —que, de acuerdo con las apariencias, es inmovible— a fin de colocar en el lugar adecuado a las cosas, que no lo ocupan de forma natural. De manera genéricamente similar, *El castillo* suprime las conexiones habituales y desplaza los objetos a partir de ahora aislados a fin de que ellos muestren su lado de atrás al observador, pues de lo que se trata es precisamente de poner al descubierto la insuficiencia de su lado delantero. La novela invierte las imágenes diarias y las relaciones superficiales normales o, más bien, se desliza sobre ellas como si no existieran, y pone en su lugar un mosaico de hechos y fundamentaciones que desplaza las circunstancias dadas y familiares. No podríamos destacar lo suficiente la importancia de que, en este contexto, Kracauer emplee la categoría de *mosaico*, que posee una importancia decisiva en los ensayos correspondientes al período de la República de Weimar, y que aun en la novela *Ginster* cumple un papel relevante. La encontramos asimismo en las «Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento» con las que se abre el estudio de Benjamin sobre el *Trauerspiel*, que Kracauer habría de reseñar en términos muy positivos.<sup>9</sup> En *Los empleados* (1930), la categoría emerge en el marco de una crítica del reportaje, una forma que disfruta, «en Alemania, de un lugar preferencial entre todas las formas de exposición, pues solo él —se opina— puede adueñarse de la vida en toda su fluidez» (Kracauer, 2008, p. 117). Pero el reportaje solo capta la superficie alienada de la realidad, cuya esencia solo será alcanzada por un pensamiento que entiende que la «realidad es una construcción» que no se encuentra contenida en las observaciones más o menos casuales que constituyen el reportaje, sino «única y exclusivamente en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales, sobre la base del conocimiento del contenido de la realidad. El reportaje fotografía la vida; un mosaico tal sería su imagen» (2008, pp. 117-118). Como en la reseña de *El proceso*, también aquí vemos, pues, una oposición entre una captación meramente naturalista de la facticidad y una construcción que pulveriza la apariencia de la realidad familiar a fin de recomponer, con sus retazos, nuevas configuraciones; dicho de otro modo: nuevos mosaicos. En los cuentos maravillosos, los animales hablan cuando lo requiere la revelación de la verdad; en *El castillo*, el discurso humano que se empeña en alcanzar la comprensión racional se aleja cada vez más de su meta. Las relaciones, actitudes y realizaciones humanas más simples se pierden, cuando han de ser puestas en práctica, por extraños andariveles que desembocan en callejones sin salida y que alejan a los personajes del destino prefijado. Las experiencias vitales consideradas usualmente como certezas son aquí lo más incierto; la unidad del ser humano es disuelta, lo leve se torna pesado. Las piezas desgarradas de la vida antigua son arrancadas y conectadas entre sí en una serie diferente, ya que solo «desde la perspectiva única de lo verdadero no dado aparecen en el orden correcto» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 494).

Una continuidad con el artículo precedente establece la referencia a la angustia, derivada del hecho de que lo verdadero no logra ingresar al mundo de la novela. Esta angustia pone en evidencia el punto en el que esta se contrapone con el *Märchen* en *El castillo*, la bruja devora realmente a Hänsel y Gretel. La angustia, superior a cualquier otra, de que la verdad se encuentre sepultada, rodea a todos los personajes y las conversaciones. La alusión a la Medusa, que anticipa desde una distancia de más de treinta años la célebre definición de *Teoría del cine* (1960), procura esclarecer los fundamentos del horror kafkiano: «El ser humano que mira el semblante de la Medusa es convertido en piedra, de acuerdo con la representación mitológica; el judío Kafka trae el espanto al mundo porque a este se le sustrae el semblante de la verdad. Si se le mostrara, debería enloquecer de felicidad» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 494).

Como otra derivación del cuento maravilloso pueden entenderse las figuras de los ayudantes que — como ocurre regularmente en Kafka con tales figuras— solo producen travesuras y pertenecen a la estirpe de los duendes. Son tan poco provechosos para los propósitos del agrimensor como las mujeres, que no acercan a aquel a la —inaccesible— salida del laberinto que solo podría encontrarse en el castillo. Retomando temas del

<sup>8</sup> Una obra que Kracauer había reseñado muy positivamente; cf. el artículo «La Teoría de la novela de Georg von Lukács», publicado en *Neue Blätter für Kunst und Literatur* el 4/10/1921; cf. Kracauer (2006, pp. 131-140).

<sup>9</sup> Cf. «Sobre los escritos de Walter Benjamin», publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 15/7/1928; cf. Kracauer (2006, pp. 299-307).

comentario sobre *El proceso*, el autor de la reseña destaca que la imposibilidad de acceder a las alturas desde la *bajeza* de la aldea no debe ser entendida a partir de conceptos teológicos: si la novela aludiera al proceder del tribunal y de la gracia divinos, el invisible lugar elevado no habría sido traspuesto a un sitio signado por el horror; y el recorrido por las diversas instancias no habría sido desenmascarado como una sucesión de pequeñas atrocidades. Cuán diverso es el modo en que la teología «ha hecho intervenir siempre lo supranatural en la naturaleza; nunca ha colocado de manera necesaria a la Providencia *contra* el ser humano, ni ha convertido al ocultamiento constitutivo de aquella en fundamento del sufrimiento humano más extremo» (Kracauer, 2011, p. 492). Aquello a lo que hace referencia Kafka se encuentra detrás y debajo de las categorías teológicas de tribunal, paraíso, infierno, y se trata de *la separación del ser humano respecto de la verdad*.

### 3. El lenguaje kafkiano y el lenguaje del cine: «La fotografía»

La siguiente reflexión sobre Kafka aparece al final del artículo «La fotografía» (1927), uno de los ensayos tempranos más importantes de Kracauer. Es oportuno reconstruir algunos de los argumentos centrales del artículo para comprender cuál es la constelación de ideas en la que finalmente emergerá la obra kafkiana. En su libro póstumo, sobre la historia, Kracauer destacará positivamente en la tradición historicista —en contra del Benjamin de las «Tesis sobre el concepto de historia»— el empeño en rescatar del olvido los hechos fugaces. En «La fotografía», había destacado el hecho de que dicha tradición se estableciera aproximadamente en la misma época en que surgió la técnica fotográfica moderna. En la introducción de *Historia*, se hace referencia a la comparación establecida en el artículo temprano; una comparación que entretanto habría olvidado Kracauer pero que, cuando la reencuentra en los años sesenta, la celebra como una prueba de la continuidad de su pensamiento. Una consideración más atenta permite reconocer divergencias entre el cotejo establecido en los años veinte y el que se propone casi cuatro décadas más tarde. Ante todo porque, en «La fotografía», el historicismo y los medios fotográficos aparecen en términos poco propicios: a diferencia de la memoria, que solo toma apuntes incompletos de la realidad, y en la cual no se incluyen ni la totalidad de un fenómeno espacial ni la totalidad del transcurso temporal de unos hechos, historicismo y fotografía se empeñan en crear un *continuum*. Los historicistas se imaginan que es posible

explicar un fenómeno simplemente a partir de su génesis, de modo que creen, en todo caso, poder asir la realidad histórica si restituyen sin lagunas la serie de los acontecimientos en su sucesión temporal. La fotografía ofrece un continuo espacial; el historicismo quisiera cumplir con el continuo temporal. Según él, el reflejo completo del curso intratemporal encierra a la vez el sentido de los contenidos transcurridos en el tiempo (Kracauer, 2006, pp. 278-279).

Frente a esta obsesión en construir continuidades sin fisuras ofrece una alternativa válida la obra de Kafka, cuyo principio constructivo consiste —a la manera del *Trauerspiel* estudiado por Benjamin— en despedazar la unidad natural de las cosas y en reordenar los fragmentos. También proporciona una opción legítima el cine, que cuenta con la posibilidad de abolir las relaciones corrientes entre los elementos naturales: realiza esa posibilidad cuando «asocia fragmentos y planos en configuraciones extrañas» (Kracauer, 2006, p. 298), que crean un efecto de distanciamiento respecto de lo habitual. Si la anarquía de las fotografías que pueblan las revistas ilustradas produce un efecto de confusión, el libre juego con las imágenes que practica el cine genera una impresión análoga a la del sueño, en el que se entremezclan los fragmentos de la vida diaria.

Según el Kracauer de «La fotografía», el mero paso del tiempo convierte, al hombre plasmado en la fotografía, en espectro; de ahí esa comicidad atravesada de horror que experimenta el observador ante los retratos fotográficos del pasado. Como la persona representada, también los objetos y escenarios que la rodean provocan estremecimientos: unidos conforman una realidad no redimida, contingente, cuyos componentes podrían simplemente estar ordenados de otra manera. La inconexión entre las partes captadas por el objetivo parece reflejar la que Kracauer reconoce en su propia época: así como los hombres contemporáneos carecemos de un marco que nos contenga y nos otorgue un sentido, así también las fotografías reúnen fragmentos alrededor de nada. Si los daguerrotipos «hacen tiritar de frío a quien las contempla», eso se debe a que ellas «no ilustran el conocimiento del original, sino la configuración espacial de un instante; no es el ser humano el que sale de su fotografía, sino la suma de lo que se ha podido sustraer de él» (Kracauer, 2006, p. 189). Esta inorganicidad celebra su apoteosis en las revistas ilustradas, que querrían generar la ilusión, en los lectores, de que abren la puerta de acceso al íntegro universo vivo con su plétora de imágenes. El propósito de esas

publicaciones es, pues, restituir la totalidad del mundo asequible para el aparato fotográfico; con ello, generan en los lectores la ilusión de conocimiento: «Nunca hasta ahora una época ha estado tan enterada acerca de sí misma, si estar enterada significa tener una imagen de las cosas que se les asemeja en el sentido de la fotografía» (Kracauer, 2006, p. 291). El reverso de esta pretensión de saber es la ignorancia que los contemporáneos revelan acerca de su propia historia; de ahí que pueda decirse que nunca hasta hoy una época ha brindado menos información sobre sí misma: el aluvión de fotografías delata la indiferencia hacia aquello a lo que las cosas aluden. Para Kracauer, el lugar de origen de esta reducción del mundo a una mera reproducción superficial está en las revistas ilustradas norteamericanas, que por primera vez han puesto en evidencia el ingreso universal en una nueva era, en la que el mundo mismo se ha dado a sí mismo un «rostro fotográfico» [Photographiergesicht]: ese mismo rostro que presenta el *continuum* espacial plasmado en las instantáneas. La fruición con que estas devoran el mundo es un síntoma del miedo a la muerte:

El recuerdo de la muerte, que acompaña en el pensamiento a toda imagen de la memoria, quisieran los fotógrafos desterrarlo por medio de su acumulación. En las revistas ilustradas el mundo se ha convertido en presente fotografiable, mientras que el presente fotografiado queda cabalmente eternizado. Parece haber sido arrancado a la muerte; en realidad, se le ha entregado (Kracauer, 2006, pp. 292-293).

Como otros artículos del período, el más conocido de los cuales es «El ornamento de la masa» (1927), también «La fotografía» ofrece una reflexión sobre el mito, que se vincula aquí con una breve teoría acerca del símbolo y la alegoría. La figuración simbólica se retrotrae a la comunidad natural, espontánea [naturwüchsige Gemeinschaft] en la que la conciencia humana no había conseguido aún deshacerse de los lazos de la naturaleza. Apoyándose en Bachofen, Kracauer atribuye a los símbolos un origen —y un significado— físico y material: mientras se encontraban en una relación de dependencia con las relaciones naturales, los hombres necesitaban de las representaciones gráficas, que persistían como símbolos. Pero, a medida que la humanidad fue haciendo retroceder las barreras naturales, las imágenes asumieron una significación cada vez más inmaterial y derivada, en concordancia con una conciencia que no se encontraba ya ingenuamente envuelta en la mitología. En aquellas épocas, en que la imagen ejercía aún algún poder, la representación simbólica se volvió alegórica; es decir: dejó de ser imagen que contenía lo pensado para ser pensamiento que conserva y usa la imagen, como si la conciencia no estuviera aún segura de deshacerse del envoltorio sensible. La evolución de la pintura moderna se orientó hacia la plasmación de una naturaleza cada vez más despojada de componentes alegóricos y simbólicos; el mundo desencantado generó, pues, modos de expresión acordes con el estado actual del mundo y con formas de conciencia acordes con él. Y Kracauer designa de manera precisa las condiciones materiales que proveyeron el terreno para el surgimiento de una imagen vacía de significado como la que ofrece la técnica fotográfica moderna:

Es el proceso de producción capitalista el que la ha engendrado. Esta misma naturaleza desnuda que aparece en la fotografía goza de su vida en la realidad social engendrada por aquel. Puede pensarse plenamente en una sociedad entregada a una naturaleza muda en donde nada se significa, por abstracto que sea su silencio. En las revistas ilustradas emergen sus contornos (Kracauer, 2006, p. 296).

El resultado de este proceso se encuentra abierto: si la sociedad caída en manos de una naturaleza muda persiste en ese estado, la consecuencia de la emancipación de la conciencia será la aniquilación de esta. Pero si, en cambio, dicho estado cesa, la conciencia liberada dispondrá de una oportunidad incomparable: despojada como nunca antes de imbricación con los elementos naturales, logrará demostrar su poder sobre ellos. De allí la doble posibilidad que ofrece la época a la que corresponde la fotografía: ésta ha revelado por vez primera la íntegra envoltura [Hülle] natural, y ha hecho visible el mundo inorgánico en su independencia respecto del hombre. La conciencia humana tiene que enfrentarse con el inventario general de la naturaleza en los mismos términos en que debe hacerlo con la mecanización de la sociedad industrial: disponiendo con libertad de sus elementos y revelando la fugacidad de todos los órdenes establecidos. Así pues, «a la conciencia le incumbiría demostrar la *fugacidad* de todas las configuraciones dadas, cuando no despertar el presentimiento del orden justo del estado natural» (Kracauer, 2006, p. 298). Es significativo, en relación con nuestro tema, que, como ejemplo de intento efectivo para superar el nivel de la conciencia contemporánea constatado por

Kracauer, este mencione, por un lado, a Kafka, en las que la conciencia emancipada se desembaraza de las dos obligaciones recién mencionadas, desmigaja la realidad natural y trastoca los fragmentos. El otro ejemplo es el lenguaje cinematográfico, que muestra la posibilidad de manejar libremente los segmentos arrancados al contexto natural, y que en esa medida revela alguna semejanza con el proceder kafkiano. El cine va más allá de la mera confusión de las revistas ilustradas al emprender un juego parecido al que escenifican los sueños, en los que se entreveran los fragmentos de la vigilia. El hecho de que nos encontremos ante un *juego* —y es importante recordar que la palabra *Spiel*, empleada aquí por Kracauer, designa tanto la recreación infantil como la representación artística— delata que la humanidad desconoce aún la organización válida según la cual los restos fotográficos incorporados en el inventario general habrán de aparecer algún día.

#### 4. El mundo tal como se le presenta al justo: *El desaparecido*

La reseña de la novela *El desaparecido*,<sup>10</sup> editada por Brod con el título de *América* y mencionada de esta manera por Kracauer, no ofrece una lectura tan original y aguda como las que se desarrollaban en las publicaciones precedentes. De un modo cuando menos simplificador, afirma que los Estados Unidos de Kafka no son los de Sinclair Lewis o Theodore Dreiser, sino que, a pesar de ciertos rasgos individuales trazados con convincente escrupulosidad, constituyen lo extranjero [die Fremde] en general, que puede «encontrarse por todas partes», ya que «todo nuestro mundo conocido y usual» (s. p.) es un único territorio extranjero. Una lectura más amplia y comprensiva de la narrativa kafkiana (que, vale reconocer, habría sido difícil de realizar cuando fue escrita la reseña, tanto porque muchas obras kafkianas permanecían aún inéditas como por el estado contemporáneo de la crítica sobre el autor checo) habría reconocido que la oposición, establecida desde una perspectiva centro-europea, entre Oriente/Occidente, cumple una función esencial en el universo de Kafka, en relación estrecha con la antítesis entre vieja ley y nueva ley. Más acertada es la afirmación kracaueriana de que el protagonista de la novela es un *outsider* para quien la Tierra toda es extraña y que no logra encontrar, más allá de todos sus esfuerzos, un lugar en el que pueda sentirse en casa. Kracauer debía de encontrarse especialmente dispuesto para reconocer y celebrar en Karl Rossmann una extraterritorialidad que le era existencial e intelectualmente afín y que se ocupó de destacar en sus autores y personajes predilectos: Erasmo, Offenbach, Kafka, el *little Tramp* de Chaplin, Buster Keaton, el Schweik de Hašek, el Robinson de Céline. Con varias de las figuras mencionadas comparte Rossmann el hecho de ser, a ojos del reseñista, una persona simple e ingenua, que debió de despertar, en Kracauer, diversas asociaciones con los protagonistas de cuentos maravillosos canónicos o con el Schlemihl de la tradición judía. Es un *muchacho simple*, que posee solo una formación elemental y que no tiene grandes pretensiones; acepta cualquier trabajo y es moderado en sus comidas. Lo único que exige, «de manera bastante tonta, es que se proceda con él en forma justa y decente, y es precisamente esta única demanda la que no se le cumple; inclusive, su existencia fracasa en todas partes en relación con ella» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 714). En las tentativas para defender al fogonero de las acusaciones de Schubal, frente a la dura condena del tío, ante los atropellos de Delamarche y Robinson, de cara a la injusta expulsión del Hotel Occidental por parte del jefe de mozos, Karl se revela incapaz de defender la propia causa y se encuentra solo con «malentendidos, que se embrollan laberínticamente y le bloquean el camino» (Kracauer, 2006, p. 715). La referencia al laberinto es totalmente apropiada: como en el conjunto de la obra de Kafka, en *El desaparecido* posee dicho motivo una importancia central. Baste con recordar el capítulo inicial, en el que Karl, en busca del paraguas olvidado, se pierde en el dédalo de corredores que recorre el vientre del barco como el de un nuevo Leviatán. Laberínticas son también las calles de Nueva York, la casa de campo de Pollunder o el minúsculo departamento de Brunelda para la mirada asombrada del emigrado.

El hecho de que la reseña destaque la candidez y el anhelo de justicia de Karl acierta con un aspecto del personaje; de hecho, el propio Kafka se ha referido a él como «el inocente» [der Schuldlose]. Un análisis más detenido advertiría en el protagonista de la novela una personalidad más contradictoria y compleja, que no puede ser reducida al perfil del héroe íntegro enfrentado con una sociedad desquiciada. Sería más acertado ver a Karl como una entidad contradictoria y desgarrada, un «héroe problemático» (Lukács), lo que impide una canonización o una condena unívocas. La novela muestra, por ejemplo, afinidades entre el modo de pensar y actuar de Karl y la ética norteamericana de la disciplina. En varias instancias, el joven, embriagado por la falsa conciencia, se propone actuar como el empleado modelo que ha internalizado de manera extremada

<sup>10</sup> «Amerika. Zu dem Nachlaß-Roman Franz Kafkas» («América. Sobre la novela póstuma de Franz Kafka»), publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 23/12/1927.



las normas impuestas por las instituciones. Así, en el trabajo como ascensorista en el Hotel Occidental, Karl consigue ya en el curso de la primera semana convertirse en el dechado de su profesión.<sup>11</sup> En el departamento de Brunelda, donde realiza trabajos serviles bajo condiciones humillantes, Karl abandona rápidamente la inicial rebeldía y complace con la mayor eficiencia a sus «señores», diferenciándose del perezoso y distraído Robinson, mientras trama fantasías sobre las delicias de un empleo como burócrata.<sup>12</sup> Todavía en el capítulo «Partida de Brunelda» vemos a Karl urdiendo sus figuraciones de empleado perfecto.<sup>13</sup> Una expresión, particularmente clara, de las oscilaciones de Rossmann entre la resistencia del inocente a reconciliarse con las circunstancias estadounidenses y la búsqueda de adaptación a esas mismas circunstancias es la ambivalencia entre el deseo de convertirse en artista y la aspiración a ser ingeniero. Karl fluctúa, en efecto, entre la dedicación a una tarea personalmente gratificante, pero improductiva desde la perspectiva pragmatista de América, y la elección de una carrera eminentemente práctica que le permita adaptarse sin reservas a las condiciones del nuevo mundo y, de ser posible, escalar posiciones. Pero una evaluación global del personaje por encima de tales vaivenes debería reconocer que algo en él se resiste continuamente a degradarse al envilecimiento extremo, a esa «existencia perruna» [hündische Existenz] a la que hizo alguna vez referencia Kafka y que encontramos aquí encarnada en la figura de Robinson. En Karl se encuentra siempre latente un yo rebelde que expresa una voz humana más allá de las circunstancias infamantes. Esta rebeldía se conecta con aspectos de la personalidad de Karl que son incongruentes con el código norteamericano y que sabotean las tentativas para que se produzca la inserción plena. En estos aspectos de Karl pueden apoyarse —en forma unilateral— quienes, como Kracauer, interpretan a Karl como el inocente puro; como señala Manfred Engel, lo que «habla más claramente a favor de Karl son su papel de víctima —él es siempre mucho más víctima que agente—, su mirada estética e inocente sobre las cosas y su anhelo de comunidad y proximidad humana» (2010, p. 188).

Kracauer señala como peculiaridad de Kafka el hecho de no representar el destino del hombre justo desde la perspectiva del mundo, sino al mundo tal como se le presenta al justo. En esa medida se diferenciaría del *Michael Kohlhaas* de Kleist, cuyo protagonista aparece como un caso particular marcado por la anormalidad. Karl, en cambio, se enfrenta con un mundo anormal. En la medida en que lleva dentro de sí «la intuición de relaciones claras, puras, mira al mundo y este se transforma en una jungla en la que no penetra el sol; en una morada llena de fenómenos engañosos y figuras confusas» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 715). Nunca habría mirado de otro modo Kafka al mundo, que es para él un mal sueño, pero «el sueño es la *realidad* que se le manifiesta al que no sueña» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 715). Karl ingresa a Estados Unidos como un hombre despierto que, en la medida en que es claro y puro, encuentra enrevesadas las cosas: el escritorio, el sistema de los ascensores, la portería pierden para él su figura familiar y se convierten en riesgos; el patio se expande hasta convertirse en un jardín laberíntico y el departamento de Brunelda es una maleza. La relación entre Karl y el mundo de los objetos recuerda la que Kracauer, en sus escritos sobre cine, reconoce en el vagabundo de Chaplin,<sup>14</sup> o al auténtico asedio por parte de las cosas que una y otra vez padece, sorprendido y atribulado, el protagonista de *Ginster*.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> «El latón de su ascensor era el más limpio, ninguno de los otros treinta ascensores podía comparársele en eso, y habría estado quizás aún más reluciente si el auxiliar que prestaba servicios en el mismo ascensor hubiera sido aunque más no sea de manera aproximada tan laborioso y no se hubiera sentido apoyado en su dejadez por la laboriosidad de Karl» (Kafka, 2017, p. 196).

<sup>12</sup> «Pero si alguna vez consiguiera Karl un puesto tal en una oficina, querría ocuparse únicamente de sus trabajos burocráticos y no dispersar las fuerzas como el estudiante. De ser necesario, querría dedicar también la noche a la oficina, algo que le exigirían inclusive en un comienzo, poco más o menos, en vista de su escasa formación comercial. Quería pensar solo en el interés del comercio al que tendría que servir y someterse a todos los trabajos, incluso a aquellos que los otros funcionarios burocráticos rechazaran como indignos de ellos. Los buenos propósitos se metieron en su cabeza como si su futuro jefe se encontrara ante el canapé y estuviera leyéndolas en su cara» (Kafka, 2017, p. 314).

<sup>13</sup> «A Karl le gustaba pensar, cuando llegaba a algún lugar, en lo que podía mejorarse allí, y en qué alegría debía significar intervenir de inmediato, sin tomar en consideración el trabajo quizás infinito que eso ocasionaría» (Kafka, 2017, p. 332).

<sup>14</sup> Por ejemplo el artículo «Chaplin», publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 6/11/1926: «Él retrocede temblando ante la puerta cuando esta se abre de golpe detrás de él, pues también ella es un yo; todo lo que se afirma a sí mismo, las cosas muertas y las vivas, todo tiene en sí un poder sobre él, ante el cual debe él sacarse el sombrero» (Kracauer, 2004, 6.1, p. 269).

<sup>15</sup> Así, Ginster se ve acosado por el mobiliario de su cuarto de estudiante: «Los objetos, que en general eran invisibles, emergían de su escondite y lo encerraban. Lo asustaba el lavamanos, los estantes laterales eran barreras» (Kracauer, 2018, p. 51). Propio de una estética de lo siniestro, pero a la vez saturado de ironía se encuentra el episodio en que Ginster se siente perseguido por un castillo barroco al que solo con dificultad consigue sustraerse: «Dio la vuelta, agotado, perseguido por el castillo, que se esforzaba en meterse por los intersticios de las callejuelas. También los libros lo acosaban; se propuso no volver a leer *Poesía y verdad* a raíz de la espléndida juventud del poeta, que él odiaba tanto como a la fachada» (p. 82). La certificación del Dr. Oppeln que Ginster presenta en la revisión médica parece también dotada de vida: «Sin estar totalmente desplegado, el papel migró desde la mano del médico a la mesa» (p. 133), y algo semejante ocurre con los anteojos de la tía, que «se diferenciaban de los

A diferencia de lo que ocurre en las otras reseñas de obras kafkianas, Kracauer formula aquí algunas objeciones. Señala que las cosas de la vida cotidiana asumen en *El desaparecido* una gravitación excesiva y que, a cambio, poseen un desarrollo demasiado escaso los motivos y protestas sociales, que en esta novela se manifiestan con mayor intensidad que en las otras. Cabría objetarle al reseñista que esta observación también habría requerido un mayor desarrollo, y que resulta insuficiente la justificación de que Kafka «ha muerto demasiado joven y sus obras se sustraen desde un cierto límite a la discusión. Son documentos que exigen ser interpretados. Están en casa en una esfera que prácticamente nadie, además de Kafka, ha logrado, aunque más no sea, hollar» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 716).

## 5. Un «acontecimiento único e incomparable» en la literatura actual: Kafka para el público francés

En septiembre de 1928 aparece, en *Le Monde*, un artículo de Kracauer orientado a trazar un perfil de Kafka para lectores franceses.<sup>16</sup> Comienza con un bosquejo genérico de la figura de escritor en el que se subraya su carácter de «figura extraña» [fremde Figur] en el panorama de la literatura alemana, e incluso de la literatura europea contemporáneas. Se menciona, asimismo, que era judío y que fue influido por Kierkegaard. ¿Es meramente fortuito que estas tres cualidades identifiquen también de manera cardinal al autor del ensayo? Como atributo más específico se agrega que, más allá del ascendiente mencionado, la obra del escritor checo permanece sin modelo alguno; es «un acontecimiento único e incomparable en el círculo más amplio de la literatura actual» (Kracauer, 2011, 5.3, p. 65). Más allá de algunas otras referencias externas, el artículo propone una lectura que, en líneas generales, se mueve en una dirección similar a la de los antecedentes. Sugiere que todas las obras del autor tienen su origen en la constatación de que nuestro mundo ha perdido el equilibrio: la justicia le resulta ajena y la verdad permanece oculta. Las novelas, en particular, se entregan incansablemente a la tarea de representar un mundo abandonado por la verdad; y Kracauer ilustra esta afirmación con comentarios que reiteran lo dicho en las reseñas. Algunas de las afirmaciones que les siguen son la reproducción o la paráfrasis de lo ya enunciado en ellas. Más relevante es mencionar la forma en que aquí se formula el modo en que Kafka descompone la realidad superficial y recompone con los retazos diversos mosaicos —un término que, sin embargo, no aparece en este ensayo—:

En sus obras, todas las conexiones habituales son abolidas; las imágenes cotidianas, normales son invertidas y las relaciones humanas más sencillas son deformadas de un modo aterrador. Fragmentos de amor, banalidad, pruebas sofisticadas que se amplían hasta lo inconcebible, situaciones que no contienen el sentido previsto. Miles de fracciones de la vida habitual son extraídos y vinculados entre sí en un orden asimétrico (pp. 66-67).

La ley verdadera solo podría manifestarse desde la perspectiva de la verdad que la circunda, pero nos encontramos en una era en la que lo verdadero no tiene lugar en el mundo, todo se precipita en un horror al que ningún otro podría superar, y que envuelve a los fenómenos y las conversaciones. Así, «solo el soñador, el hombre desgarrado en el sueño conoce quizás la ley inasible» (p. 67). El ensayo se cierra destacando, como en publicaciones anteriores, la sobriedad del lenguaje y del pensamiento de Kafka, que, en los escritos de este, al mismo tiempo, se unen y ocultan su esencia. Las observaciones finales sobre *El desaparecido* repiten de manera casi textual el final de la reseña de 1927.

## 6. Las grietas y los laberintos en la construcción de la Modernidad

Si el artículo de *Le Monde* es más superficial que las anteriores reseñas y no avanza demasiado respecto de lo expuesto en ellas, el siguiente, de 1931, escrito en ocasión de la edición al cuidado de Max Brod, de un

demás por el hecho de que se le escapaban y aparecían en lugares en los que ella jamás habría sospechado que se encontrarán: en la cocina, en el vestíbulo, incluso en el baño» (p. 185).

<sup>16</sup> «Franz Kafka». El artículo apareció en traducción al francés (sin datos sobre el traductor) en *Le Monde* el 29/9/1928.

conjunto de narraciones y aforismos póstumos de Kafka, constituye el análisis más extenso y exhaustivo realizado por Kracauer sobre la obra del autor checo.<sup>17</sup> Es revelador que sea el único de los ensayos sobre Kafka incluido en la célebre compilación de posguerra *El ornamento de la masa* (1963). Encontramos en él una serie de innovaciones respecto de los análisis anteriores, aun cuando emergen, aquí y allá, motivos presentes en estos. Así, por ejemplo, las referencias al mundo kafkiano como un mundo separado de la verdad, o al trabajo con lo onírico. Una primera novedad es la vinculación expresa de los escritos de Kafka con las circunstancias sociales e históricas; pero esta articulación —con la que se abre y se cierra el ensayo— se diferencia netamente de las tentativas sociologistas vigentes en la época y sugiere una lectura *política* de Kafka que en algunos puntos anticipa, por ejemplo, la que hará años más tarde Günther Anders. La realidad histórica aparece, en la producción tardía del escritor checo —precisamente, la que se incluye en la compilación reseñada— como un oscuro trasfondo omnipresente más que como una elaboración mimética ostensible e inmediata. Los escritos de la última fase surgieron en los años de la Primera Guerra Mundial, de la revolución y la inflación, y aunque «ni una sola palabra en todo el volumen se refiere directamente a estos acontecimientos», estos «no dejan de formar parte de sus presupuestos. Tal vez solo su irrupción ha capacitado a Kafka para medir y reconstruir la confusión en el mundo» (Kracauer, 2006, p. 317). Una segunda particularidad de este ensayo tiene que ver con su forma de composición: Kracauer va relevando una serie de motivos y temas de la narrativa y la prosa breves de Kafka y teje con ellos una constelación a partir de la cual es posible reconstruir un perfil a la vez consistente y convincente del autor y su obra. La estructura no es en modo alguno aleatoria y, sin embargo, la escritura da la impresión de un avance tentativo, vacilante a través de un territorio desconocido, para emplear una imagen muy cara al autor.<sup>18</sup> Una primera estación está dedicada, sugestivamente, al motivo de *la construcción*, que ingresa a través de un análisis del cuento que lleva precisamente ese título, pero que reaparecerá recurrentemente a lo largo del ensayo; en general, a fin de designar los afanes de los seres humanos extraviados y confundidos. Construcciones como la que ejecuta el topo, o como la que erige, generación tras generación, la comunidad de las «Investigaciones de un perro» sugieren algo que va más allá de las estrictas circunstancias del mundo narrativo y que sería lícito identificar —siendo más explícitos que Kracauer— con la modernidad. Es conocido que Max Weber comparó a esta con un sofocante estuche o carcasa de acero [ein stahlhartes Gehäuse] que se ha colocado a sí misma la humanidad, de la que esta no puede deshacerse ni puede transformar sustancialmente, y dentro de la cual con todo se ve obligada a vivir. A semejanza de esta «segunda naturaleza», tan amenazante y mortal para los seres humanos como la primera naturaleza mítica, pero que se distingue de esta por haber sido creada por aquellos, la construcción de «Investigaciones» procura generar una seguridad inalcanzable para los humanos. Pero cuanto más sistemáticamente se aplican estos a realizarla, «tanto menos pueden respirar en ella; cuanto más se esfuerzan en ejecutarla hasta el final, tanto más inevitablemente se les convierte en prisión» (Kracauer, 2006, p. 624). La edificación del proyecto se ha vuelto tan ineludible para la humanidad como lo es para esta el temor que de ella emana: la angustia [Angst], presente ya en las anteriores reseñas, es ejemplificada ahora con la que produce en el topo el posible asedio de todos los poderes imaginables. Como esa angustia quiere también suprimir todas las inseguridades que vienen dadas con la existencia criatural, la construcción es una obra de ofuscación. De ahí su oscuridad; de ahí que sus galerías y escenarios laberínticos se desplieguen en la noche subterránea. Ya se había hecho referencia a lo laberíntico en el comentario sobre *El desaparecido*; aquí este motivo encuentra un marco más amplio, ya sea en relación con la intrincada ramificación del mundo burocratizado o con el dédalo de derivaciones subterráneas del universo mítico. La angustia desesperada se encuentra íntimamente vinculada con las sofisticadas sutilezas del sistema de construcción. En la medida en que este es producto de la preocupación [Sorge] del animal, que se empeña en alcanzar una cuestionable autoafirmación, genera, a su vez, una nueva preocupación: un enredo que progresivamente va anulando la libertad de acción del constructor. La empresa (y, en un sentido velado: la civilización moderna) se revela en definitiva inútil, y aun perjudicial: las medidas inspiradas por la angustia existencial ponen en riesgo finalmente la existencia. Como una construcción que no emana de la angustia, sino de la confusión entiende Kafka a la ciencia. A fin de ilustrar esto, examina Kracauer la narración «El topo gigante», en la que se cuenta

<sup>17</sup> «Zu Franz Kafkas nachgelassenen Schriften» [«Sobre los escritos póstumos de Franz Kafka»]. Publicado en la *Frankfurter Zeitung* los días 3 y 9/9/1931.

<sup>18</sup> Así, el primer capítulo de *Los empleados* lleva como título «Territorio desconocido», y en el primer párrafo de la introducción a *Historia*, el autor declara que toda su vida intelectual estuvo dedicada a «la rehabilitación de objetivos y modos de ser que aún carecen de nombre y que por ello son pasados por alto o juzgados erróneamente» (Kracauer, 2010, p. 52). Entre esos modos se encuentra la historia, que «indica una disposición del pensamiento y define una región de la realidad que, a pesar de todo lo que ha sido escrito al respecto, son aún, en buena medida, *terra incognita*» (Kracauer, 2006, p. 317).

acerca de cómo el pequeño descubrimiento de un maestro de aldea termina perdiéndose entre las ramificaciones inextricables de la institución científica. Así como la angustia animal termina en el laberinto que ella misma ha creado, así también el espíritu lo hace en los excesos de la ciencia.

El perro investigador intuye una ciencia distinta de la hoy dominante: una ciencia última que conduce a colocar la libertad por encima de todo lo demás. Esta nebulosa, vislumbre de una ciencia verdadera y ligada a la libertad, permite ante todo destacar *ex negativo* que nuestro mundo (moderno) es el sitio de la no verdad, en el que ejecutamos nuestras construcciones que, en contra de nuestros designios iniciales, solo consiguen obstruirnos la vista. De manera subrepticia, pero fácil de dilucidar, sugiere Kracauer que Kafka, al describir la cueva del topo, ha tenido en mente «aquellas organizaciones humanas cuyos triunfos son trincheras, alambradas y proyectos financieros de amplias ramificaciones» (Kracauer, 2006, p. 321). La incierta conjetura de una ciencia verdadera en el pasado funciona en el fondo como una desmentida de la fe en el progreso. Esta lectura introduce una observación que ya encontramos en las anteriores reseñas: la de que toda la obra kafkiana gira en torno al conocimiento de que el nuestro es un mundo separado de la palabra verdadera. Ese conocimiento fundamenta la parábola sobre la construcción sombría. Solo que el hecho de que las anteriores generaciones hayan estado más próximas a la palabra verdadera no significa que aquellas hayan sido mejores que las actuales, y en las declaraciones del perro investigador que afirman esto halla Kracauer una constatación de que el escritor checo no era un romántico nostálgico del pasado. Si es la pereza —que en otro contexto menciona Kafka como el principal de los pecados capitales— lo que ha llevado a los perros pretéritos a extraviarse, y a los seres humanos de «El escudo de la ciudad» a abandonar la construcción de la Torre de Babel para entregarse a la edificación de la Muralla Terrena, lo que le interesa ante todo a Kracauer es destacar que más importante que la negligencia antigua es el acento puesto por los narradores *en el recuerdo de la pérdida de la palabra verdadera*. Este es un *leitmotiv* fundamental que reaparece, con fatal frecuencia, en Kafka; así, en la leyenda sobre el emperador agonizante, que le envía al lector un mensaje que jamás podría llegarle.

El perro investigador pertenece, según Kracauer, a la estirpe de esos *outsiders* kafkianos que —como en varios sentidos el propio autor empírico— se niegan a sucumbir sin resistencias al canto de sirenas del coro general de la comunidad canina. A diferencia de los integrantes de esta, el investigador pregunta incansablemente por lo que, según los hábitos vigentes, no debe ser preguntado. La invariable respuesta de la comunidad es el silencio; ese obstinado silencio ante las *cosas decisivas* que se alza una y otra vez como un muro ante el preguntador y que pertenece a las amargas experiencias fundamentales que hace la pequeña caterva de los preguntadores. Si el investigador está condenado a la soledad, los otros son aliados mudos que encuentran la felicidad en su *cálido estar juntos*. Cuando no callan, estos o bien eluden la respuesta requerida, o bien buscan sumergir en el olvido su modo particular de vida mediante un parloteo [Geschwätz] insoportable. Habría que ver en esto un signo de decadencia; como en el Benjamin de «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del ser humano», que asocia la caída con la pérdida de la inmediatez en la comunicación y con el momento en que el ser humano abandonó «la inmediatez en la comunicación de lo concreto —el nombre— y cayó en el abismo de la comunicabilidad de toda comunicación, de la palabra como medio, de la palabra vana; en el abismo del parloteo» (Benjamin, 1991, p. 154).<sup>19</sup> El perro investigador quiere instar a sus compañeros para que se eleven hacia la libertad, pero «en el mismo instante en que cree elevarse y sortear el obstáculo decisivo, se le opone una nueva resistencia que simplemente no puede vencer. Una música resuena y lo obliga a renunciar. Esta es para Kafka la forma suprema del silencio» (Kracauer, 2006, p. 324). Cuando, ya anciano, se dispone a realizar un experimento que exige el ayuno, el investigador se ve estorbado por un perro extraño que entona un canto mágico. En el curso de la conversación con el extraño, este le pregunta: «¿No comprendes lo evidente?». Es que lo evidente es «el último subterfugio de los mantenedores de esta vida de rango inferior, el extremo baluarte tras del cual se atrincheran los guardianes del silencio» (Kracauer, 2006, p. 325).

Si el análisis de «Investigaciones de un perro» sugería ya afinidades entre el narrador y el autor empírico, las correspondencias son explicitadas en el párrafo siguiente, que afirma que la mirada que Kafka arroja sobre el mundo es como la de alguien que ha sido confinado al mundo y que, en su camino, se ve obligado a retornar a los lugares en que vive el emperador y en que rigen leyes desconocidas. Su comportamiento es similar al de aquel que acaba de despertarse y que, en su estado de semivigilia, querría retornar al sueño en el que se encontraba la solución de todos los enigmas. Aún cree poder aferrar y saborear la palabra clave, pero entretanto ha comenzado a desvanecerse la figura, insuperablemente clara, en que el mundo se ha fusionado bajo el signo del misterio manifiesto. La labor de Kafka es descrita en términos que una vez más, pero de

<sup>19</sup> A la vista de las características de las traducciones existentes, preferimos ofrecer una propia.

manera más concreta y expresiva que en la reseña de *El proceso*, evoca motivos de la tradición cabalística y de la alegoresis barroca descrita por Benjamin en el libro sobre el *Trauerspiel*. En efecto, Kafka se esfuerza, en medio de tormentos,

en capturar sus partes hechas pedazos que, además, comienzan a reunirse de nuevo de manera aberrante, y cuanto menos consigue la reconstrucción de la espléndida imagen desaparecida, tanto más desesperadamente la persigue entre los fragmentos dispersos a fin de retenerlos y, en la medida de lo posible, ordenarlos. Esta caza es la que determina el proceder artístico de Kafka (Kracauer, 2006, pp. 325-326).

De manera parecida, según Benjamin, la tarea infinita y desesperada del alegorista consistía en componer con los fragmentos configuraciones arbitrarias, ante la ineptitud de restituir la totalidad originaria. Consignado a un mundo desprovisto de lazos con lo trascendente, el alegorista se limita a reordenar los retazos de las alegorías sin encontrarse, por ello, más próximo a capturar un sentido no arbitrario. Como ha escrito Max Pensky, a propósito del tratado benjaminiano, cuantas más alegorías construye el cavilador con vistas a recuperar el sentido genuino, «cuanto más se multiplica y entrelaza la red de referencias alegóricas, tanto más distante se encuentra esta meta, tanto más profundamente se sumerge el alegorista en el pozo de la subjetividad» (Pensky, 1993, p. 127). El alegorista acumula alegorías sobre alegorías, y el conocimiento muerto continúa acrecentándose, de modo que la antinomia de lo alegórico «se torna un *Teufelskreis*, un círculo demoníaco. Este círculo inscribe dentro de ello la misma perspectiva que Benjamin había sugerido en el ensayo sobre el lenguaje: la identidad última entre conocimiento subjetivo y mal» (Pensky, 1993, p. 127). Si el *Trauerspiel* remite a un mundo caído en estado de naturaleza, cuya desintegración encuentra su expresión más adecuada en un arte que, como el alegórico, trabaja sobre la fragmentación del cuerpo despedazado y de la ruina, el Kafka de Kracauer rinde cuentas, de manera rigurosa, de que «el mundo confundido que recorre en todas direcciones no es sino una nada» (Kracauer, 2006, p. 326).

Los análisis anteriores subrayaban el parentesco insidioso de las novelas kafkianas con el cuento maravilloso. Ahora Kracauer sugiere ver, en cambio, en las narraciones del autor checo, novelas de aventuras invertidas en las que el héroe no conquista el mundo, sino que este se sale de quicio ante las errancias de aquel. En un universo en el que Don Quijote solo existe como un demonio de Sancho, Kafka se ve inducido a alejar de sí la razón que, a pesar de su rigor lógico, es ineficaz, y la acompaña a través de la espesura de las circunstancias humanas. Es justamente a través de la intromisión continua de la razón que queda expuesta la dolencia del mundo. Si dominara en este la tontería, podría esperarse que la lucidez logre alguna vez transformarlo; pero esa expectativa se ve frustrada por la inutilidad fáctica de las reflexiones racionales.

La obra de Kafka está colmada de reflexiones, reparos y reservas racionales y realistas que invariablemente terminan perdiéndose en el vacío. Si la locura de los planificadores kafkianos, como la de Hamlet, posee un método, son precisamente las consideraciones metódicas las que corroboran la demencia del mundo. Este no es un sueño; al contrario: es real, pero no es un algo que pone tanto más al descubierto su nulidad cuanto más consistentemente se conduce. En esta forma de existencia segrega seres que no se le aparecen jamás al observador promedio, sino a aquel que regresa y que discierne aún el aroma de la palabra verdadera:

Seres míticos, subordinados al confuso murmullo de la vida y de su razonamiento. Entre ellos se encuentran el innominado animal subterráneo, que deniega la intuición, y el helado Jinete del cubo, que se abalanza en su cubo sobre la carbonería, sin que la mujer del carbonero lo percibiese. No son espíritus, ni fantasmas, sino encarnaciones vivientes del estado contemporáneo del mundo, en donde, en lugar de reyes, solo hay correos (Kracauer, 2006, p. 328).

Las reflexiones sobre «Durante la construcción de la muralla china» le permiten a Kracauer reintroducir el motivo de la construcción, el cual está conectado, ahora, con la ya mencionada oposición entre el mundo antiguo y los tiempos más recientes —podría haber escrito en realidad Kracauer, en los términos del propio Kafka: entre la vieja ley y la nueva—. En aquellos, la construcción era todavía más laxa; en el presente predomina, en cambio, una hermética clausura. Una vez más se dice que el propósito del escritor no era presentar la forma de existencia antigua como una utopía realizada, sino destacar el carácter cerrado [Verschlossenheit] del estado actual. Los antiguos tiempos, que han dado ocasión a las historias «viejas, aunque propiamente simples» (Kracauer, 2006, p. 329), remiten a un modo de vida desvanecido en el que la criatura humana,

«correctamente ordenada, aún no tapaba por angustia vital y falsa necesidad de protección los vacíos, cuya presencia evidentemente le permitía prestar oídos al eco de la palabra verdadera» (Kracauer, 2006, p. 330, traducción modificada). La luz de los antiguos tiempos irradia en la actualidad, no a fin de devolvernos al brillo de aquellos, sino para iluminar nuestras tinieblas tan solo lo suficiente para que podamos dar el siguiente paso.

Señalamos que el artículo se abre y se cierra con referencias a la política y a la historia. A la luz de las condiciones en que fue escrito y publicado, marcadas por el (todavía resistible) ascenso del nazismo, es llamativo que, en las últimas páginas, Kracauer se detenga a comentar el único pasaje en la obra de Kafka que, de acuerdo con el saber del autor, se refiere a la revolución. Se trata del siguiente aforismo: «El instante decisivo de la evolución humana es continuo. Por eso, los movimientos espirituales revolucionarios que declaran que todo lo anterior es nulo tienen razón, pues aún no ha sucedido nada» (Kafka, 1994, p. 229). Kracauer se apropia de una manera muy particular de la oscuridad del texto en la medida en que plantea —practicando una variación con un giro alemán intraducible— que la idea en él formulada va directamente al grano,<sup>20</sup> de un modo que resulta totalmente ajeno al mundo [Welt-fremd], en la casa de este: se aproxima demasiado al lenguaje del mundo como para no estar expuesto a confusiones (¿y no podría decirse esto mismo sobre la interpretación que hace Kracauer del aforismo de Kafka?). En todo caso, lo que el reseñista destaca es que la resolución

con que aprueba la radicalidad de los movimientos espirituales extrae su derecho del presentimiento del camino verdadero. Kafka evita llevar la revolución a ese punto, quizá por aquella incertidumbre antes mencionada; pero no deja de explicitar en diferentes lugares su presentimiento. Abrir el techo de la vida vil: solo la comunidad poseería, según él, la fuerza explosiva (Kracauer, 2006, pp. 331-332).

Estas observaciones dan cuenta solo de la intuición que, en aquel entonces, con los materiales insuficientes con los que podía contar, tenía Kracauer sobre la perspectiva de Kafka acerca de los movimientos emancipadores. Entretanto ha aumentado en una medida considerable la cantidad y calidad de conocimientos que poseemos acerca de la opinión y aun la colaboración del escritor con, por ejemplo, el pensamiento y la praxis anarquista de su tiempo.<sup>21</sup> Da buena cuenta de la penetración crítica de Kracauer que este haya descubierto que la identificación radical de Kafka con la condición de *outsider* convivía con un intenso anhelo de comunidad. Décadas más tarde, Marthe Robert habría de llamar la atención sobre el desgarramiento kafkiano entre la añoranza por la comunidad y el individualismo ilimitado y habría de revisar algunas de las tentativas del escritor checo para salir del dilema entre el afán de «liberarse de las coacciones colectivas» (1985, p. 24) y, al mismo tiempo, el deseo de «abrirse al calor de la comunidad» (p. 117). Este dilema se reproduce en la propia ficción en la que conviven, en esta, dos ideales artísticos en principio opuestos: uno solipsista, «individualista hasta el extremo» y otro que remite a «un arte con profundas raíces en un suelo, en una tradición, en una historia» (p. 575). Lo que Kracauer subraya, en sugestiva conexión con la presencia de la idea de revolución, es que la salvación es en Kafka un proyecto necesariamente colectivo. Es esto precisamente lo que detecta en un pasaje de «Sobre la cuestión de las leyes» que, visto en su contexto, resulta más enigmático de lo que sugiere el reseñista, pero que podría ser entendido en el sentido que este propone: «La turbiedad de esta perspectiva para el presente solo se ve aclarada por la fe en que llegue alguna vez el día en que la tradición y su investigación pongan un punto final a la situación, respirando aliviadas; por así decirlo, el día en que todo se clarifique, la ley pertenezca al pueblo y la nobleza desaparezca» (Kafka, 2003, p. 716; traducción modificada). La convicción sobre la naturaleza colectiva de la emancipación va de la mano de la plena ausencia de certezas acerca de la efectiva realización de esta: «No hay seguridad ninguna y, junto a la fe en una próxima salvación en el más acá, está la otra creencia de que la confusión del mundo no puede ser abolida, pero que no conduce propiamente a la confusión» (Kracauer, 2006, p. 332). Pugnán, polémicamente con la esperanza en la liberación, las seducciones de la soledad y las amenazas de una catástrofe última e inminente, como la que profetiza el final del cuento «El escudo de la ciudad». Solo que las distopías apocalípticas son tan inciertas como la lejana utopía de un reencuentro con la justicia y la palabra verdadera. «En este lugar jamás he estado aún: se respira de otra manera; más deslumbrante que el sol brilla, junto a este, una estrella» (Kafka, 1994, p. 231). Lo que parece sugerir Kracauer es que este sitio podría ser entendido como el lugar de la utopía alcanzada; por eso se

<sup>20</sup> «Welt-fremd fällt dieser Gedanke mit der Tür ins Haus der Welt» (Kracauer, 2011, 5.3, p. 633).

<sup>21</sup> Cf. por ejemplo Löwy (2017).

cierra el ensayo diciendo: «Aquí permanecemos nosotros, con esta nostalgia no confirmada por el lugar de la libertad» (Kracauer, 2006, p. 333).

El artículo de 1931 representa la más amplia y consistente aproximación kracaueriana a la obra de Kafka. Tanto por la originalidad y profundidad del análisis como por la solidez argumentativa y la sutileza formal —apreciable en la estructura y en el estilo del ensayo—. Este se encuentra entre las mejores publicaciones del autor correspondientes al período de Weimar. Llama la atención, sin embargo, la ausencia de algunos hallazgos que aparecían en las publicaciones anteriores sobre Kafka. La más llamativa es la de las comparaciones con el cuento maravilloso. ¿Habría que concluir que Kracauer consideró que las posibilidades de trabajo en ese cotejo quedaron agotadas con las reseñas anteriores? Sin embargo, la narrativa breve del escritor checo podría haber brindado una ocasión incluso mejor que las novelas para una tarea semejante. Basta con revisar la tradición crítica posterior para advertir que narraciones como *La metamorfosis*; *Blumfeld, el solterón*; «Preocupaciones de un padre de familia» o *Un médico rural* han sido con frecuencia leídas como variaciones sobre la forma popular del *Volksmärchen*.<sup>22</sup> Como prueba de que Kracauer continuaba considerando válida esa clave de lectura puede aducirse el manuscrito «Franz Kafka. Sobre su novela *El proceso*»,<sup>23</sup> publicado en francés con el título «El Universo de Franz Kafka». <sup>24</sup> Este artículo, escrito muy probablemente en 1934, es en gran medida una paráfrasis de las primeras reseñas, y reafirma que, si es cierto que

el cuento maravilloso genuino hace que la verdad triunfe sobre el engaño demónico y la violencia ciega, es posible concebir sus obras [*id est*: las de Kafka] como cuentos maravillosos invertidos. En los cuentos maravillosos, los animales hablan si es que la verdad debe ponerse al descubierto; en *El proceso*, el discurso humano empeñado en alcanzar el esclarecimiento no hace más que alejarse cada vez más de su meta (Kracauer, 2011, 5.4, p. 502).

Llamativo es también que este artículo se cierre con una nueva referencia a la mirada medusea. Sugiere, como anticipamos, una puesta en paralelo con las reflexiones tardías sobre la fotografía y el cine: en el libro póstumo sobre la historia, Kracauer hace referencia al lenguaje de ambos medios como un instrumento para que el ser humano contemple cara a cara a la muerte sin eludirla, pero a la vez sin sentirse agobiado por una observación directa, carente de mediaciones. Estas reflexiones se encontraban insinuadas en *Teoría del cine* precisamente a partir de una reinterpretación del mito de Medusa. Como indica Enzo Traverso:

A semejanza de Perseo, que, aconsejado por Atenea, logra cortar la cabeza de la Medusa sin mirar jamás su rostro, sino solamente su reflejo sobre su propio escudo, podemos aprehender una realidad insoportable —de la cual, si no, nuestra mirada se apartaría horrorizada— gracias a su imagen reflejada por una pantalla de cine. (...) Las imágenes de los campos de la muerte ofrecen la posibilidad de «integrar en la memoria (...) el rostro de las cosas». Es precisamente en esa relación dialéctica entre imagen y memoria donde reside, para Kracauer, la potencialidad «redentora» del cine (Traverso, 2010, pp. 50-51).

*Teoría del cine* es, como ha escrito Nia Perivolaropoulou, una «estética cinematográfica después de Auschwitz» (Perivolaropoulou, 2010, p. 72) cuyo autor está empeñado en reflexionar sobre los instrumentos que el cine ofrece para enfrentar una realidad signada por la experiencia del horror. Kracauer piensa que, de cara a los efectos potencialmente paralizadores de este, la estrategia más adecuada es adoptar una perspectiva distanciada, que aspire a una sobriedad fiel a los hechos y que excluya la apelación al efecto fascinador de las bellas imágenes. En *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas* (publicado póstumamente en 1969) se afirma que el sufrimiento humano parece demandar un tratamiento impersonal: la conciencia del artista se pone de manifiesto sin artificios en la fotografía. Tal vez habría que pensar, a partir de esto último, en una nueva correspondencia entre, por un lado, el lenguaje de la fotografía y del cine y, por otro, el de las narraciones de Kafka: la consistencia de la prosa kafiiana, de la que se hablaba ya en la reseña de *El proceso*, que tan a menu-

<sup>22</sup> Cf. por ejemplo, para el caso de *La metamorfosis*, Fingerhut (1994, pp. 57-58); Poppe (2010, pp. 167-168).

<sup>23</sup> «Franz Kafka. Zu seinem Roman *Der Prozess*».

<sup>24</sup> «L'Univers de Franz Kafka». Esta versión francesa apareció el 31/1/1934, en traducción de Lucienne Astruc, en la revista *1934*. La versión alemana mecanografiada lleva el subtítulo en francés: «À propos de son roman: *Le procès*» [«A propósito de su novela *El proceso*»].

do presenta la apariencia de un informe impasible, *objetivo*, podría ofrecer un equivalente apropiado para esa impersonalidad que el Kracauer tardío exige para el tratamiento cinematográfico del horror histórico.

## 7. La particularidad del abordaje kracaueriano

Si nos preguntamos por lo que hay de peculiar en los análisis kracauerianos de Kafka, podríamos comenzar, por un lado, destacando las circunstancias en las que fueron escritos los diferentes artículos: no son el resultado de un largo proceso de estudio y escritura, sino reseñas redactadas, en la mayoría de los casos, bajo las condiciones de premura a menudo extrema que imponían las publicaciones periódicas. Resultan, entonces, tanto más sorprendentes la calidad estilística y argumentativa de los ensayos. Por otro lado, estos desarrollan una aproximación a la obra narrativa y aforística kafiiana que anticipa varios análisis posteriores. La impugnación de los estudios que, basados en alguna variedad de *teologismo vulgar*, se obstinan en reducir mecánicamente las novelas y cuentos a la ilustración de algún pensamiento religioso, y la propuesta de una lectura plenamente secular de Kafka en la que, con todo, se sugieren motivos cabalísticos y gnósticos, anticipan los acercamientos a Kafka de Benjamin y Adorno. El énfasis sobre la extraterritorialidad de los protagonistas de las novelas antecede ampliamente las lecturas de Ernst Fischer y Günther Anders. Con las reflexiones de este último muestran especiales coincidencias las interpretaciones de Kracauer: en «Kafka. Pro und contra», Anders subraya la centralidad de la figura del extranjero en las narraciones del escritor checo; pero el ensayo de Anders fue publicado recién en 1951. Otras coincidencias podrían detectarse; así, el énfasis —inspirado por las consideraciones de Marx sobre el carácter fetichista de la mercancía— que ambos críticos ponen en la autonomía que, en Kafka, asumen los objetos frente a los seres humanos. Ambos comparten también la convicción de que el autor de *El castillo*, con su excepcional capacidad de abstracción, consigue captar la dinámica del capitalismo contemporáneo, e incluso anticipar desarrollos de este, de manera mucho más precisa y profunda que otros autores directamente abocados a la reproducción mimética de la superficie de la realidad. Anders reconoció un elemento insidiosamente realista en Kafka en la manera en que este plasma personajes reducidos a funciones. En aquellas figuras, cuya íntegra personalidad ha sido absorbida por la profesión, descubre lúcidamente Anders anticipos de los criminales burócratas del fascismo; así, en el azotador de *El proceso*, quien, ante los intentos de soborno que realiza Josef K., a fin de que aquel interrumpa sus torturas, cándidamente responde que ha sido contratado para ser azotador y, en consecuencia, azota (Anders, 1993, pp. 78-79). Anders detectó la manifestación de una conciencia anticipatoria en Kafka a partir del conocimiento y el padecimiento personales de la dictadura nazi. Lo llamativo en la lectura de Kracauer es que encuentre elementos análogos en el escritor checo *antes* de Auschwitz. La conciencia anticipatoria puede ser, ahora también, cargada en la cuenta del crítico, quien no solo en sus análisis sobre Kafka reveló una inusual aptitud para prever aspectos de los posteriores fascismos. No llama la atención que sus escritos contemporáneos o posteriores a estos últimos hayan podido extraer tantos elementos de la reflexión temprana, como puede verse, por ejemplo, en *Propaganda totalitaria* (1936-38), en el *Offenbach* (1937) o en *De Caligari a Hitler* (1947). La lectura de *Los empleados* pone de manifiesto en qué medida consiguió el autor intuir, en el mundo de los *White Collars* berlineses de finales de la década de 1920, formas de conciencia que habrían de alcanzar un grado de ofuscación extrema con la ascensión del nacionalsocialismo.

Con Anders comparte Kracauer el interés en desarrollar una *lectura histórica y política* de Kafka que elude las trivialidades del biografismo. Parafraseando a Adorno, podría decirse que, en las indagaciones del ensayista alemán, son los textos mismos los que comienzan hablar, bajo la atenta mirada del pensamiento. La imagen que se perfila del autor checo —ante todo, en el ensayo de 1931— es la de un lúcido anatomista de la modernidad que, eludiendo todo naturalismo, logra captar algunas de las dimensiones esenciales de una era dominada por la abstracción. Kracauer observa, agudamente, cómo a fin de destacar en forma más palmaria las peculiaridades del mundo moderno (y, en particular, para propiciar en los lectores una mirada *extrañada* sobre este), Kafka las ha contrastado con un orden social premoderno en el que los seres humanos se habrían hallado más cerca de la palabra verdadera. Por otro lado, Kracauer sugiere —anticipando interpretaciones posteriores— una red de relaciones con géneros narrativos populares, como la leyenda, la saga y, en particular, el cuento maravilloso.<sup>25</sup> La referencia a estos no solo apunta a reconocer motivos comunes, sino también a

<sup>25</sup> La tradición crítica posterior volverá a menudo sobre esta asociación de la narrativa kafiiana con el *Märchen*; cf. por ejemplo Hermanns (1994). Ya Benjamin trató acerca de ella en su célebre artículo en ocasión del 10.º aniversario de la muerte de Kafka. Es llamativa la existencia de un análisis latinoamericano que propone analizar *La metamorfosis* como un cuento maravi-



reforzar el cotejo con las formas de experiencia y sociabilidad anteriores a la modernidad. Como resalta también Kracauer, existe en Kafka un intenso anhelo de comunidad y una convicción profunda en que una forma efectiva de emancipación —y de aproximación a la verdad— solo podría ser un emprendimiento conjunto de las sociedades: una tarea particularmente difícil de cumplir en una era signada por la convergencia fatídica de un colectivismo alienante y cosificador y un individualismo exacerbado. La consideración del trabajo con el mito es importante porque antecede los ensayos de Benjamin y Adorno, pero también porque discrepa en varios puntos del abordaje de ambos pensadores. Otra coincidencia importante con estos es la apelación a claves gnósticas y cabalísticas para fundamentar una lectura esencialmente secular. No solo los artículos de Benjamin, sino también la correspondencia con Scholem permiten reconstruir con bastante detalle la función de los motivos cabalísticos en la metodología del análisis crítico de Kafka,<sup>26</sup> que en varios aspectos podría cotejarse con la dialéctica entre teología y marxismo expresada en la primera de las *Tesis sobre el concepto de historia*. En Kracauer emergían ya, como vimos, elementos similares que remitían a la cábala luriánica, y que continuarán sosteniendo la comprensión de la modernidad en la obra posterior del ensayista alemán. Dicha comprensión adquiere densidad a partir del diálogo productivo, no solo con Marx y del marxismo contemporáneo a Kracauer, sino también con Max Weber y Georg Simmel. Estas influencias se hacen visibles particularmente en el artículo de 1931, que muestran correspondencias significativas con las investigaciones dialécticas sobre la modernidad desplegadas en ensayos tales como «El ornamento de la masa» o *Los empleados*. Estos paralelismos se tornan explícitos en un pasaje de este último ensayo, en el que se comenta que, en las obras de Kafka, «han quedado para siempre plasmados la intrincada gran empresa humana —cuya atrocidad recuerda los castillos de bribones para niños fabricados en papel maché— y el carácter inaccesible de la instancia más elevada» (Kracauer, 2008, p. 140). La demanda del pequeño burgués empobrecido,

que hasta en el lenguaje parece haber sido tomada en préstamo a Kafka, representa sin duda un caso extremo, pero indica con suma precisión el lugar típico que ocupa el superior intermedio —en general, el jefe de departamento— en la gran empresa moderna. Su posición, comparable con la de un militar de bajo rango, es tan importante porque las relaciones entre las esferas de la empresa se han tornado, a través de la racionalización, aún más abstractas que en el pasado. Cuanto más planificada se encuentra la racionalización, tanto menos tienen que ver los hombres entre sí (Kracauer, 2008, pp. 140-141).

La presentación de Kafka como un observador lúcido de la esencia, y no de la apariencia de la modernidad, podría ser puesto en relación con los análisis posteriores de Ernst Fischer. Pero estos muestran una diferencia significativa con los de Kracauer: Fischer destaca la vinculación de la literatura kafkiana con las circunstancias materiales e ideológicas de Praga y, en términos más amplios, de la monarquía de los Habsburgo (cf. Fischer, 1977, pp. 114-123), una dimensión cardinal que está prácticamente ausente en los análisis del ensayista alemán. En cuanto al análisis de las novelas, es característico que Kracauer juzgue que personajes tales como Josef K. o el agrimensor están desprovistos de una psicología propia y representan algo así como la condición general del ser humano moderno. Así, en la reseña de *El proceso* se dice, a propósito de los caracteres de la novela, que «no importan los rasgos psicológicamente comprensibles de su esencia» (Kracauer, 2011, 5.2, p. 307). Pero es justo decir que esta aproximación a los personajes es un lugar común —y un preconcepto— habitual en la tradición crítica temprana; hubo que esperar la aparición de análisis tan revulsivos como los de Walter Sokel (1983) para comprender hasta qué punto los protagonistas de las novelas poseen una caracterización mucho más compleja, tanto en términos psicológicos como sociales, de lo que antes se consideraba. Señalar estas insuficiencias no supone de ningún modo una impugnación de los análisis kracauerianos: estos representan, como hemos comentado, aportes agudos y originales por parte de uno de los más grandes intelectuales alemanes del período de la República de Weimar.

---

lloso con los signos invertidos: nos referimos al artículo «Uma barata é uma barata é uma barata» (1961), de Roberto Schwarz, importante en la historia de la recepción latinoamericana de Kafka. Sobre el artículo de Schwarz existe un minucioso análisis de Edson Roberto de Oliveira da Silva (2022).

<sup>26</sup> La correspondencia ha sido publicada en castellano en Benjamin (2014, pp. 85-121). Esta edición reúne otros materiales importantes para el estudio de las aproximaciones de Benjamin (y de otros autores, como Adorno, Brecht, Scholem y Kraft) a la obra de Kafka.

## Referencias bibliográficas

- Anders, G. (1993). Kafka, pro und contra. Die *Prozess*-Unterlagen. En G. Anders, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur* (pp. 45-131). Munich: Beck.
- Benjamin, W. (1991). Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. En R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (ed.), Th. W. Adorno, & G. Scholem, *Gesammelte Schriften*, vol. II (pp. 140-157). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2014). *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Hermann Schweppenhäuser (ed.), Mariana Dimópulos (trad. pról. y notas). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Engel, M. (2010). Der Verschollene. En M. Engels & B. Auerochs (eds.), *Kafka Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (pp. 175-191). Stuttgart: Metzler.
- Fingerhut, K. (1994). Die Verwandlung. En M. Müller (ed.), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen* (pp. 42-74). Stuttgart: Reclam.
- Fischer, E. (1977). Franz Kafka. En E. Fischer, & P. Madrigal (trad.), *Literatura y crisis de la civilización europea* (pp. 103-167). Barcelona: Icaria.
- Hermanns, J. (2004). *Franz Kafka – Die Verwandlung – Ein Antimärchen?* Múnich: Grin.
- Kafka, F. (1994). *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*. En F. Kafka, *Gesammelte Schriften in zwölf Bänden*, vol. 6. Frankfurt/M: Fischer.
- Kafka, F. (2003). *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*. J. Llovet (ed.). A. Kovacsics, J. Parra Contreras y J. J. del Solar (trads.). J. Llovet (pról.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Kafka, F. (2017). *El desaparecido (América)*. M. Vedda (ed., trad. y notas). Buenos Aires: Gorla.
- Kracauer, S. (2004). *Schriften zum Film* (vol. 6.1-6.3). En I. Mülder-Bach, & I. Belke (eds.), *Werke*, 9 vol. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. V. Jarque (ed., trad. y notas). Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados*. M. Vedda (trad., postfacio y notas). W. Benjamin (pref.). Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. M. Vedda (introd.), M. G. Marando, & A. D'Ambrosio (trads.). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Kracauer, S. (2011). *Essays, Feuilletons, Rezensionen* (vols. 5.1-5.4). En I. Münder-Bach, & I. Belke (eds.), *Werke*, 9 vol. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2018). *Ginster. Escrito por él mismo*. M. Vedda (ed., introd. y trad.). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Löwy, M. (2007). *Franz Kafka, soñador insumiso*. E. Cazenave Tapie y A. Pallaumail (trads.). México: Taurus.
- Machado, C. E. J. (2010). La crítica de Siegfried Kracauer a la novela reportaje o «el caso Brecht». En C. E. J. Machado, & M. Vedda, (eds.), *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* (pp. 149-170). Buenos Aires: Gorla.
- Oliveira da Silva, E. R. de. (2022). *Um capítulo da história da estética marxista no Brasil: debate sobre Franz Kafka (1960-1980)*. [Tesis de maestría, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista]. <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/b0cd2d88-318d-4d50-bf5e-5ac697a91d90/content>
- Pensky, M. (1993). *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Perivolaropoulou, N. (2010). El trabajo de la memoria en *Teoría del cine*, Siegfried Kracauer. En C. E. J. Machado, & M. Vedda (eds.), *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* (pp. 53-72). Buenos Aires: Gorla.
- Poppe, S. (2010). *Die Verwandlung*. En M. Engels, & B. Auerochs (eds.), *Kafka Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (pp. 164-174). Stuttgart: Metzler.
- Robert, M. (1965). Kafka y el proceso de la literatura. *Eco. Revista de la cultura de Occidente*, 66, 553-581.
- Robert, M. (1985). *Einsam wie Kafka*. Eva Michel-Moldenhauer (trad.). Frankfurt/M: Fischer.
- Robert, M. (1987). *Le puits de Babel*. París: Grasset/Fasquelle.

- Sokel, W. (1983). *Franz Kafka: Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Traverso, E. (2010). Bajo el signo de la extraterritorialidad. Kracauer y la modernidad judía. S. N. Labado (trad.). En C. E. J. Machado, & M. Vedda (eds.), *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* (pp. 33-52). Buenos Aires: Gorla.
- Vedda, M. (2021). Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and the Aesthetics of the Fairy Tale. En M. Vedda, *Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation. Critical Studies* (pp. 147-173). Cham (Suiza): Palgrave-MacMillan.