

LECTURAS EN EL TRAPECIO.
LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE KAFKA EN
HISPANOAMÉRICA ENTRE 1965 Y 1983

READINGS ON THE TRAPEZE. KAFKA'S CRITICAL
RECEPTION IN SPAIN AND SPANISH AMERICA
BETWEEN 1965 AND 1983

JULIETA YELIN

Universidad Nacional de Rosario - CONICET
Avda. Belgrano 524, piso 4, depto. 17
Rosario, Santa Fe, Argentina
julietayelin@conicet.gov.ar

RESUMEN

La recepción crítica de la obra de Franz Kafka en Hispanoamérica puede ser organizada en una serie de etapas que, observadas en conjunto, esbozan un relato de los procesos de lectura y los horizontes políticos y culturales sobre los que estos se inscriben. La etapa a la que dedicaremos el presente trabajo se extiende desde mediados de la década del 60, momento de reactivación de la recepción crítica española, hasta 1983, año en que a ambos lados del Atlántico se celebra el centenario del nacimiento del autor. En este período la obra de Kafka, ya incorporada al canon, es sometida a las tensiones de la teoría literaria, dejando atrás las interpretaciones esencialistas y hagiográficas del período de posguerra.

Palabras claves: recepción, crítica, literatura, Franz Kafka, Hispanoamérica.

ABSTRACT

The critical reception of Franz Kafka's works in Spain and Spanish America can be organized in a series of periods that, along with certain continuities and interruptions, make up a narrative of reading processes and the political and cultural horizons on which these are inscribed. The period the present article focuses on extends from the mid-1960s, when the reception of Spanish criticism is reactivated, until 1983, the year in which the author's one-hundredth birthday was celebrated. In this period, the work of Kafka, already part of the canon, is subjected to the tensions of literary theory, while leaving behind the essentialist and hagiographic interpretations of the post-war period.

Key words: criticism, literature, Franz Kafka, Spain, Spanish America.

Recibido: 15 -03-2011

Aceptado: 25 -05-2011

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre los procesos que atravesó la recepción crítica de la obra de Franz Kafka en el ámbito hispanoamericano. Para abordar el enorme caudal de ensayos, artículos y reseñas bibliográficas, y con el propósito de trazar algunas líneas para una historia de la recepción, hemos organizado el material en cinco etapas. La idea no fue establecer segmentaciones rígidas, sino organizar los textos a partir de ciertos parámetros temporales y espaciales que permitieran comprenderlos mejor en su contexto de producción y publicación. La primera etapa va de 1927 a 1945, reúne un conjunto de lecturas anteriores al ingreso de Kafka en el canon literario y se divide a su vez en dos momentos:

el español, inaugurado con una reseña de Ramón María Tenreiro en la *Revista de Occidente*; y un segundo momento latinoamericano, en el que la recepción, debido al inicio de la Guerra Civil Española, se traslada fundamentalmente a Buenos Aires. El segundo período, de 1945 a 1965, se caracteriza por la preponderancia de las interpretaciones historicistas y biográficas que figuran al escritor como profeta de los desastres de la guerra, denominación que le brinda un rápido ingreso al canon literario. El tercero, al que dedicaremos las siguientes páginas, comprende el período que va de 1965 a 1983. En esos años la obra de Kafka, ya canonizada, es sometida a las tensiones de la teoría literaria, mostrando vastas y productivas zonas de apertura y, como veremos, también de resistencia.

1. BUENOS AIRES-MADRID

Hacia mediados de la década del 60, se produjo un desplazamiento de los centros de irradiación de la obra de Kafka correspondientes a la crítica en español. El período de posguerra había tenido como sedes de recepción las principales capitales latinoamericanas, y muy en especial Buenos Aires, donde a finales de la década del 40 la obra de Kafka se comenzó a traducir y publicar por primera vez de modo sistemático. En España, la precoz recepción impulsada desde las páginas de la *Revista de Occidente* a finales de los años 20 fue interrumpida por el estallido de la Guerra Civil en 1936. Dos años más tarde dicha crisis fue institucionalizada por la censura a través de la Ley de Prensa, sancionada con carácter excepcional pero convertida en norma de actuación vigente durante 28 años¹. A este panorama se sumó, luego de la victoria de los aliados en 1945, un reavivamiento del interés por la cultura anglosajona en detrimento de todo aquello que pudiera recordar un pasado alemán afín (Fernández Huéscar 1990). De hecho, se podría afirmar que la segunda publicación de *La Metamorfosis*, llevada adelante en 1945 por la viuda de Galo Sáenz —a quien se atribuye su traducción—,

¹ Artículo 18 de la Ley de Prensa: "La censura recaerá sobre aquellos escritores que directa o indirectamente tiendan a mermar el prestigio de la nación o del Régimen, entorpezcan la labor de gobierno o siembren ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles".

dentro de la colección “Novelas extrañas” de la editorial de la *Revista de Occidente* constituye una suerte de despedida a la figura de Kafka del horizonte cultural español y el inicio de un silencio que, con excepción de algunos artículos aislados², duraría casi dos décadas.

Recién a partir de mediados de la década del 60 comenzarán a reaparecer ediciones y lecturas generadas en torno a un conjunto de revistas españolas, alimentadas por la lenta recuperación de la actividad política y académica y el retorno de algunos intelectuales del exilio. En 1966 la recién nacida editorial Alianza reeditó *La metamorfosis* junto con “Un artista del trapecio” y “Un artista del hambre”, precisamente aquellos relatos que habían sido publicados ya por la *Revista de Occidente*³. Esta reactivación tiene algunos antecedentes significativos: el primero, la aparición de una biografía de Kafka en el cuarto tomo del nefasto *Forjadores del mundo contemporáneo*, de 1961 —baste señalar que el texto sobre Kafka, escrito por José Luis Varela, antecede a un apologético retrato de Benito Mussolini—; el segundo es el estreno español de la versión cinematográfica de *El proceso* de Orson Wells, en mayo de 1963, que tuvo algunas repercusiones en la prensa diaria; y el tercero y más importante, la publicación en 1964, en el periódico falangista *Arriba*, de un dossier dedicado a Kafka —el primero de esta índole en España—, que incluyó artículos de Vicente Marrero, Paulino Posada, Alfonso Lindo y Gonzalo Torrente Ballester, entre otros.

Sin embargo, se podría decir que el primer texto que, por su carácter, señala un verdadero retorno de la crítica kafkiana a España es “Kafka y el absurdo verosímil” de Guillermo de Torre, incluido en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, de 1965⁴. El ensayo realiza un repaso bastante

² Aranguren, José Luis. “Franz Kafka”. *Arbor* 71 (1951); Metra, Jacques. “Franz Kafka”. *Aplec* 1 (1951); Sobejano, Gonzalo. “La profesión en los personajes de Kafka”. *Alcalá* 11 (1952); Muguerza, Javier. “Conversaciones con Kafka”. *Ínsula* 111 (1955).

³ *La metamorfosis* fue publicada por primera vez en 1925; “Un artista del hambre”, en 1927; y “Un artista del trapecio”, en 1932.

⁴ En 1927 De Torre se trasladó por primera vez a Buenos Aires, donde durante décadas participó activamente de la vida editorial, académica e intelectual de ese país. En 1965, el golpe militar de Juan Carlos Onganía inauguraría una larga y oscura etapa de violencia y represión estatal. No es extraño, pues, que De Torre decidiera publicar su libro en una editorial madrileña con el fin de tender un puente de retorno de la crítica kafkiana al campo cultural español.

escueto de las lecturas de Kafka más difundidas en Europa por esos años. Con todo, se percibe un cambio de tono y de perspectiva: ya no hay lugar para retratos apologéticos ni interpretaciones meramente biográficas; la crítica comienza a encauzarse hacia la reflexión teórica. De Torre revisa fundamentalmente dos líneas interpretativas: por un lado, algunas lecturas existencialistas —el título del artículo evoca de modo inequívoco el ensayo de Camus sobre Kafka de *Le mythe de Sisiphe*— y, por otro, una visión de cuño formalista. Dice De Torre: “Hay, finalmente, otra evidencia que, por mucho que se sutilicen los análisis, nunca conviene perder de vista: la obra de Kafka es esencialmente literaria; Kafka era radicalmente un literato”. En este caso omite varios nombres propios, como si esta vertiente de lecturas no tuviera, al igual que el existencialismo, su propia tradición. Jorge Luis Borges, Virgilio Piñera, Marthe Robert y Roland Barthes habían planteado ya con mucha lucidez la necesidad de separar la figura de Kafka de la interpretación de su obra. Con Robert, De Torre es especialmente injusto porque, además de no mencionar su lúcida argumentación en favor de la irreductibilidad de la escritura kafkiana en su *Kafka* de 1960, añade en una nota al pie una dura objeción a su estudio comparado de los textos de Kafka y Cervantes. Tampoco hace alusión, aunque parece haberla leído, a la reseña que Barthes hizo del libro de Robert, “La respuesta de Kafka”, donde el crítico analiza la ambigua relación que la literatura del escritor checo establece con la ‘realidad’, es decir, la simultánea limpidez y opacidad de su lenguaje. “No poseemos nada sobre la técnica”, señala Barthes, “todos dicen que son realistas, nunca cómo lo son”. En efecto, ¿cómo es realista Kafka? es la pregunta que desde un principio, desde aquel primer ensayo de José María Tenreiro, mantuvo a la crítica kafkiana tensionada entre las hipótesis subjetivistas —Kafka el condenado, el elegido, el visionario— y las objetivistas —la transparencia de su lenguaje y su perfecta adecuación al mundo. Robert, y con ella Barthes, hipotetizan que la respuesta solo puede ser la técnica, único ser de la literatura.

Aunque no toma partido de modo explícito, De Torre inclina sutilmente la balanza hacia las valoraciones del existencialismo. No advierte, por un lado, que entre las reflexiones de Camus y las de Robert han pasado casi veinte años —dos décadas cruciales en la historia de la recepción de Kafka— y, por otro, que no es posible sostener simultáneamente ambas posiciones: Kafka no puede ser, desde el punto de vista de la teoría, un rabadomante de la

condición humana y un literato. O, en palabras de Virgilio Piñera, no puede al mismo tiempo tener fe y dar fe de esa fe. En definitiva, son posiciones excluyentes⁵.

2. PARÍS-MADRID-BARCELONA

Si el primer puente de retorno de Kafka a España fue tendido desde Argentina, el segundo está muy ligado a Francia. Con motivo de la edición completa de su obra en francés, la revista madrileña *Índice* dedicó un dossier al escritor en su número 194, correspondiente a febrero de 1965. Así se anuncia en la tapa:

En Francia apareció la edición definitiva y completa de Kafka. Desde París da cuenta de ella C. E. de Orym con datos nuevos, fotografías y dibujos de "Tim", el famoso ilustrador de *L'Express*. ¿Fue Kafka un hombre de sombrío humor, un alma religiosa o un artista? Su angustia es la de nuestro tiempo: anticipadamente la padeció (Portada *Índice* 194).

Esas son, en efecto, las líneas de análisis que atraviesan las lecturas. La pregunta ¿es Kafka un alma religiosa o un artista? manifiesta la tensión presente en el artículo de De Torre, solo que aquí surge de la confrontación entre los textos del dossier, que son tres: "El 'nuevo testamento' de la risa" de Carlos Edmundo de Ory, "Metamorfosis de la angustia" de Romano García y "El delito de Kafka" de Juan Fernández Figueroa, director de la publicación. El texto de Ory, solo en una página, se enfrenta a los otros dos, que comparten la diagramación de la siguiente: el Kafka artista frente al Kafka de alma religiosa. Las referencias bibliográficas también son claras: para Ory, son relevantes las lecturas de Borges, Reiss, Robert, Jan Molitor

⁵ Dice Piñera: "El mundo se divide en dos grandes mitades si lo miramos desde el ángulo de la personalidad: el de los que tienen fe y el de los 'que dan fe'. Los primeros, por su condición de creyentes, no pueden dar fe de esta fe (la limitación para esto es su fe misma), que sería dar cuenta de la marcha del mundo; los segundos no podrían tenerla porque precisamente sólo sirven para dar fe de esa marcha del mundo. Los primeros reciben el nombre de seres humanos; los segundos el de artistas" (42).

(seudónimo de Josef Müller-Marein), Hesse, Carrouges; críticos que, dice Ory, se oponen a todos aquellos que no dejan de buscar en Kafka,

en su tono de voz inusitado, la Palabra, la Luz o la Respuesta, como si todo lo suyo fuera religión (el Talmud, la Cábala), alegoría teológica, lo trascendente; teología negativa de la "muerte de Dios" nietzscheana (J. Carrive); doctrina secreta o un "nuevo esoterismo, una cábala" (Maurice Blanchot); misterio judío (André Nemeth), y demás interpretaciones basadas en los puntos de vista religioso, metafísico o místico (Carlos Edmundo de Ory, "El 'nuevo testamento' de la risa" 21).

Esos son precisamente los valores que García y Fernández Figueroa atribuyen a la obra de Kafka; por eso para ambos el acento recae sobre la figura del escritor —los dos refieren a la *Carta al padre*, texto eminentemente autobiográfico— y no sobre su obra. El miedo, la angustia, el sufrimiento, el desamparo y el pecado son las claves interpretativas de estos críticos que siguen leyendo al escritor con la lente de Max Brod. Sin embargo, es interesante observar que, aunque de modo algo difuso para el propio De Torre en su texto, y más abiertamente en el pequeño dossier de la revista *Índice*, se va dibujando la frontera que separa las dos grandes perspectivas entre las que oscila la crítica kafkiana en nuestra lengua. Dos puntos de vista existentes desde un inicio, pero de los que la crítica va tomando consciencia poco a poco. Los desarrollos en el campo de la teoría literaria, fundamentalmente a partir de la recepción del estructuralismo francés, denuncian zonas de indistinción en las que se confunden autor y escritor, verdad y sentido, obra y escritura. Al producirse estos deslindes conceptuales, la crítica comienza a asumir que hay nociones que ya no pueden convivir en el mismo discurso.

Los últimos años de la dictadura fueron infecundos en lo que respecta a la recepción española de Kafka. Tras un breve recomienzo, se impuso un tiempo de espera que duraría casi una década. Recién en 1974, la *Revista de Occidente* publicó un texto del falangista José María Alfaro bajo el título "Caracterización de Kafka", donde se repasa de modo superficial las posiciones de la crítica precedente y contemporánea sin mostrar entusiasmo por ninguna de ellas ni señalar sus divergencias. El crítico reconoce, por ejemplo, la validez de las lecturas de Marthe Robert, a quien considera

la crítica señera de la obra de Kafka en Francia, al tiempo que alaba la “ingeniosa lucidez” de Eduardo Mallea, refiriéndose a ideas algo vagas del ensayista argentino, como la “actitud sonambúlica” o la “conciencia de lo abstracto” (122-3). Tres años más tarde, sin embargo, se publicaría un libro que inclinaría definitivamente la balanza hacia el lado de la reflexión teórica: *Conocer a Kafka y su obra* de Luis Izquierdo es, hasta donde tenemos noticia, el primer libro español íntegramente dedicado al escritor. Uno de sus textos más interesantes, “El fenómeno de la escritura kafkiana”, parte de un posicionamiento claro, y utiliza el término “escritura” para referirse a la técnica como principal atributo de una literatura que lleva hasta el límite la noción de realismo o, en palabras de Izquierdo, una obra cuyo signo de excepción es el de estar *entre* la literatura y la realidad (cursivas mías). La nitidez expresiva de Kafka, que obliga tanto a desteologizar los comentarios religiosos como a no contentarse con los positivistas, proviene de su decisión de “aceptarse como escritor”, es decir, de estar a un tiempo cerca y lejos de la propia experiencia, de negar cualquier definición esencialista del yo y del mundo. El fenómeno de la escritura kafkiana, de esa voz ambigua, “quieta y hormigueante”, es su potencia interrogadora, su capacidad de preguntar ¿qué hacemos aquí? y, dice Izquierdo, de “contestarse escribiendo”, esto es, de no dar respuesta sino permanecer siempre en un umbral; un rasgo infantil del proceder kafkiano que irrita a los “emplazadores”, sean estos los personajes de las novelas o sus lectores. Con *Conocer a Kafka y su obra*, Izquierdo abre un nuevo cauce de lectura de la obra de Kafka en España que dos años más tarde hallará continuidad en un interesante dossier de la revista *Camp de l'arpa*, del que él mismo será compilador⁶. A partir de aquí, ya no habrá camino de retorno.

⁶ El dossier contiene los siguientes trabajos críticos: “Algunos tientos y diferencias” y “Una observación marginal en torno al idioma de Kafka” de Luis Izquierdo (autor también del editorial “Acotaciones preliminares de las que puede prescindir un lector conspicuo”, con que se presenta el dossier); “Franz Kafka y su proyecto de una pequeña literatura nacional” de Jordi Llovet; “Carta al padre de Kafka o cómo obedecer hasta las últimas consecuencias” de Ricardo Lorenzo y Héctor Anabitarte; “Relaciones de verosimilitud y antifinal narrativo en la obra de Franz Kafka” de Alex Broch; “Carta de un amigo americano del norte inglés, Paul Burrell” de Willa Muir; y dos textos literarios: el poema “Kafka” de Mieczyslaw Jastrun y el relato “Esquema de un fantasma” de Luis Izquierdo.

3. MÉXICO-BUENOS AIRES

En gran medida a causa de la censura y la represión instaurada por los gobiernos de facto, en los años 60 y 70 la cantidad de lecturas críticas de la obra de Kafka en Latinoamérica decreció notablemente. Se publicaron, sin embargo, dos textos aislados que, creemos, integran el corpus de la crítica kafkiana más interesante escrita en nuestro idioma. El primero de ellos es “Kafka y Job: los dos hermanos”, de la escritora y crítica mexicana Margot Glantz, publicado por la *Revista de la Universidad de México* en mayo de 1969. Es un texto interesante porque aborda el problema de “los dos kafkas”, el literato y el alma religiosa, de un modo inédito. Glantz rescata un tópico analizado por Max Brod en su retrato de Kafka, a saber, la relación entre su obra y el *Canto de Job*, pero lo hace distanciándose de la perspectiva teológica a favor de una teoría textual.

A la Biblia se la puede enfocar, tajantemente, desde dos posiciones. La primera será la visión del creyente que ha de aceptar todo lo que en ella se contiene como la revelación divina, y toda interpretación será necesariamente dogmática, desde cualquiera de las religiones que la Biblia representa. La segunda visión sería considerarla como el conjunto de escritos que dejó un pueblo a lo largo de su historia, escritos que provienen de épocas muy diversas y que presentan por tanto contradicciones muy aparentes, de tal manera que el concepto de Dios, del hombre y del mundo varía a lo largo de sus páginas, por más que la recopilación haya sido hecha por religiosos que aquilataron su ortodoxia (Glantz 95).

Esta lectura, que considera las contradicciones, paradojas y vaguedades de la Biblia, es la que interesa a Glantz al abordar la obra de Kafka y su figura de autor. Él y Job no son hermanos textuales, como argumenta Brod, porque tengan acceso a lo verdadero sino, por el contrario, porque se enfrentan a entidades inaprensibles y que tienden a “sublimar o trascender su propia imagen”, en la medida que son concebidas a un tiempo como personalidades y como fuerzas ciegas e inefables. El dios del *Canto de Job* es un “Ser de Santidad y de infinita y terrible Justicia, pero es también el amigo de Abraham, . . . el que visita a Noé en el arca para pasearse allí como Pedro por su casa, o es el que se conduce de Nínive y acepta con paciencia los reproches del airado Jonás” (95). Por su parte, la figura paterna en Kafka,

fuente de conflicto y habitante continuo de las reflexiones y escritos del autor, en especial de la *Carta al padre* y de los *Diarios*, “acaba por trascender la imagen real para convertirse en la figura cósmica que impone la Ley y representa la autoridad” (95).

Para Glantz, lo que acerca la escritura de Kafka a los textos bíblicos no es su capacidad de trascendencia sino una ambigüedad que proviene del trabajo literario, de lo que Barthes denomina la técnica. Desarticula de ese modo los dos niveles interpretativos, el literal y el alegórico, instituidos por la lectura de Brod y naturalizados por una amplia vertiente de la crítica. “Los sucesos que expone Kafka tienen un significado en sí mismos, pero al mismo tiempo significan algo más que eso”; de cada detalle, como en toda gran obra de arte, se desprende “un rayo que se proyecta hacia lo eterno, trascendente, hacia el mundo de las ideas” (Brod 188). Glantz argumenta lo contrario: aquello que hermana las figuras de Kafka —el de la *Carta al Padre*, no el sujeto Kafka— y Job, el personaje bíblico, es la incierta relación que establecen con sus respectivos “dioses”: un juego de identificación-desidentificación, un movimiento que impide la cristalización del símbolo, y que permanece ceñido a los límites impuestos por el lenguaje.

El segundo estudio latinoamericano al que quisiéramos dedicar aquí unas líneas es un prólogo que el crítico argentino Oscar Caeiro escribió para una edición conjunta en la que se incluía “Un informe para una academia” y “Josefina, la cantante o el pueblo de los ratones”, publicada en Buenos Aires por la editorial Goncourt en 1976. Es un trabajo excepcional porque aborda un tema apenas estudiado hasta aquel momento por los lectores de Kafka en el ámbito hispanoamericano, y casi se podría afirmar que por la crítica kafkiana en general: el de la significativa presencia de personajes animales en su obra. Caeiro hace referencia al ahora célebre ensayo de Wilhelm Emrich (1968), y en especial al capítulo que el autor consagra a las relaciones entre hombre y animal en la obra kafkiana. Como Emrich, Caeiro distancia al escritor de la tradición de representación teriomorfa: “Sus historias de animales, por cierto, difieren mucho de las esópicas: no tienen moraleja, no admiten una unívoca interpretación” (9). Una distinción hecha a partir de algunas referencias muy pertinentes a cartas en las que Kafka reflexiona sobre los animales que lo rodean en la vida cotidiana. Cita, por ejemplo, una en la que compara a un hombre con un cerdo “y aclara que no quiere insultarlo, sino sólo indicar que ‘en rareza, decisión, olvido de

sí mismo, dulzura’ éste puede ser ubicado, dentro del orden universal, en la misma serie que esa especie animal” (9-11). La elaboración de una serie capaz de albergar hombres y animales rompe con la convención que separa e incluso opone ambas naturalezas, haciendo posible el funcionamiento de la metáfora —pues para que pueda existir una relación de equivalencia metafórica entre hombre y animal tiene que instaurarse, necesariamente, un principio de distinción. Caeiro percibe que la visión kafkiana de los animales es revulsiva no solo en términos literarios sino también como contestación filosófica a la tradición humanista; un problema que con los años daría lugar a una gran cantidad de reflexiones, entre ellas las de pensadores como Gilles Deleuze o Jacques Derrida. Caeiro observa, por ejemplo, que el discurso del ex-mono de “Un informe para una academia” y el chillido de Josefina —recordando que en alemán para expresar el peculiar sonido que emiten las ratas se utiliza la palabra *pfeifen*, que significa tanto el chillar de ciertos animales como el silbar de los hombres— tienen “el propósito de explorar la vía de acceso que lleva de un estado al otro, es decir: mantener abierta la brecha que conduce a la animalidad” (14).

Ciertamente, la crítica de Caeiro suena armónicamente con la de Glantz, no porque compartan referencias ni claves concretas de lectura, sino porque en ambos es posible hallar un tratamiento de los textos que procura sacarlos de la esfera simbólica en la que habían sido recludos por Brod y su amplio linaje crítico. La lectura, referente a la relación de los personajes —incluyendo los narradores de los textos de carácter autobiográfico— con dios, en el caso de Glantz, y con los animales, en el de Caeiro, prima por sobre la afirmación esencialista que busca establecer equivalencias entre lo “real” y lo “trascendente”. Ambos procuran escapar de la violencia de ese pensamiento dualista e inmovilizador para permitir que el texto ilumine zonas de contradicción e indeterminación.

Finalizamos este breve recorrido con una referencia a *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura* (1983) de Martín Hopenhayn, un lúcido ensayo que da otra vuelta de tuerca a la discusión de los años precedentes acerca de la productiva relación de la obra de Kafka con el problema de la representación. Su literatura, como toda literatura, dice el crítico, no se adecua a su objeto —tal sería el concepto escolástico de verdad: adecuación del concepto a la cosa—, sino que “lo lleva a un nivel de expresividad que

el objeto se resiste a alcanzar por sí mismo”, violentándolo, empujándolo hasta sus propios límites; es decir, se caracteriza por una inadecuación fundamental que consiste en no llamar a las cosas por su nombre, sino *contra* su nombre. La escritura kafkiana sería, pues, una complejísima forma de inadecuación del lenguaje a lo real. Así, al pensar la relación entre mundo y literatura en términos de inadecuación, Hopenhayn plantea algunos interrogantes cruciales para la crítica: ¿qué hacer con ese defasaje?, ¿cómo y dónde leerlo?, ¿con qué elementos teóricos? Para buscar una respuesta recurre a la noción de develamiento crítico, recogiendo de modo parcial las reflexiones de Martin Heidegger sobre la obra de arte, y con ella formula la hipótesis central de su trabajo, esto es, que Kafka sabía “que el decir verdadero estaba siempre dos centímetros más allá de su alcance”, y que sin embargo creía necesario hacer el esfuerzo de alcanzarlo. Por eso, dirá Hopenhayn, Kafka, artista del trapecio, reclamó desde un principio un discurso crítico dispuesto a abandonar tierra firme, a eludir las relaciones causales, las interpretaciones simbólicas, las revelaciones, las cristalizaciones; es decir, a rechazar los métodos para dar lugar a la teoría en toda su potencialidad. Una crítica que, en palabras de Barthes, asuma “la responsabilidad de soportar la literatura como compromiso frustrado” (“La respuesta de Kafka” 189).

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, José María. “Caracterización de Kafka”. *Revista de Occidente* 137 (1974): 113-125.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 1973.
- . “La respuesta de Kafka”. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Brod, Max. “Evolución religiosa”. *Kafka*. Madrid: Alianza, 1974.
- Caeiro, Óscar. “Prólogo a Kafka, Franz”. *Un informe para una academia y Josefina, la cantora o el pueblo de los ratones*. Buenos Aires: Goncourt, 1976.
- De Ory, Carlos Edmundo. “El ‘nuevo testamento’ de la risa”. *Índice* 194 (1965): 20-21.
- De Torre, Guillermo. “Kafka y el absurdo verosímil”. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1983.

- Emrich, Wilhelm. *Franz Kafka. A Critical Study of his Writings*. New York: Frederick Ungar, 1968.
- Fernández Huéscar, Eva María. *Consideraciones en torno a la recepción de Franz Kafka en España*. Tesis doctoral en Filología (inédita). Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- Fernández Figueroa, Juan. “El delito de Kafka”. *Índice* 194 (1965): 23.
- García, Romano. “Metamorfosis de la angustia”. *Índice* 194 (1965): 23.
- Glantz, Margo. “Kafka y Job: los dos hermanos”. *Intervención y pretexto*. México: UNAM, 1980.
- Hopenhayn, Martín. *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 1983.
- Izquierdo, Luis. “El fenómeno de la escritura kafkiana”. *Conocer a Kafka y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1977.
- Piñera, Virgilio. “El secreto de Kafka”. *Orígenes* 8 (1945): 42-45.
- Robert, Marthe. *Kafka*. Buenos Aires: Paidós, 1974.