

Kafka y la comedia: una lucha formal contra la opresión

Kafka and comedy: a formal fight against oppression

Guillermo Héctor López¹

Universidad Sorbonne Nouvelle (Francia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1299-3711>

Recibido: 25-12-2021

Aceptado: 17-01-2022

Resumen

A partir del estudio del comportamiento de los protagonistas en la obra de Franz Kafka, intentaremos mostrar los mecanismos de control de las autoridades administrativas, proponiendo al mismo tiempo un antídoto contra la sumisión acrítica. Una observación detallada de la configuración de las situaciones diegéticas permitirá invertir las situaciones de sometimiento forzoso para ofrecer, en la voz de las figuras teóricamente secundarias, una comprensión crítica que posibilite la recuperación de la libertad individual.

Palabras-clave: Kafka, comedia, política, ley.

Abstract

Through the study of the behaviour of the protagonists in the work of Franz Kafka, we will try to expose the control mechanisms used by the administrative authorities, providing at the same time with an antidote to uncritical submission. A thorough observation of the configuration of diegetic situations will allow to reverse the situations of forced compliance

¹ (guillermo.hector@sorbonne-nouvelle.fr). Profesor-investigador asociado de Literatura Comparada en la Universidad Sorbonne Nouvelle, miembro del Centro de Estudios Comparatistas (CERC) de dicha universidad y del comité de redacción la Revista de Literatura Comparada TRANS-, su trabajo se centra en el estudio de la vergüenza y la memoria colectiva en las sociedades occidentales contemporáneas.

to proffer, in the voice of the so-called secondary figures, a critical understanding to enable the recovery of individual freedom.

Keywords: Kafka, comedy, politics, law.

La mera mención de la ley es ya una amenaza. Así, su invocación no está supeditada al conocimiento de su base positiva: basta con que el destinatario del alegato intuya los códigos que desencadenan su representación formal para que la inseguridad comience a desdibujar los contornos de lo que se conoce como justicia. Lo que puede parecer una inconsistencia (pues uno de los principios fundamentales del derecho, reconocido universalmente, es precisamente la seguridad jurídica que deriva de la certeza de la ley), resulta ser, sin embargo, una primera reacción común frente a la autoridad administrativa. “Pleitos tengas y los ganes”, dice una refrán que sugiere que un mal acuerdo privado será siempre preferible a un proceso judicial exitoso; una conclusión tan irónica como la de aquel chiste de Eugenio cuyo protagonista, tras morir un lunes, se lamenta amargamente por cómo comienza la semana. Recitado con un estilo grave e imperturbable que roza la solemnidad, este chiste condensa en sus dos frases la esencia de la escritura de Franz Kafka, a través de una voz narrativa que desvía la atención del público al pasar por alto un hecho fundamental: los muertos no pueden hablar. Y sin embargo, estamos dispuestos a ignorar esta circunstancia, o más bien olvidamos reparar en ella, al ser alejados de la cuestión principal por un relato que se centra en la naturaleza sorprendente de un comentario inesperado y en cierto modo jocoso. La sobriedad de la narración, desprovista de todo artificio, hace que no se cuestione su verosimilitud; lo insólito parece anodino. Como Gregor Samsa al despertar: el narrador de *La Transformación* (*Die Verwandlung*, 1915) no se cuestiona acerca de las causas de una metamorfosis tan extraordinaria (y el evento permanecerá efectivamente sin explicación), sino que toda la atención del relato se concentra en el retraso acumulado por el protagonista, un contratiempo que le supondrá llegar tarde al trabajo y ganarse la reprobación del encargado. Mezclando patetismo y comicidad (pensemos por ejemplo en las patitas ridículas que el nuevo Gregor agita con impotencia), la reacción del protagonista es un ejemplo paradigmático de la conducta de los personajes kafkianos respecto a la autoridad.

Así, un estudio del comportamiento de los personajes de la obra de Franz Kafka permite reflexionar acerca de la relación del individuo con el ordenamiento jurídico, cuestionando al mismo tiempo los métodos de imposición y la primacía de la ley como núcleo teórico de la convivencia social, a pesar de (¿gracias a?) que dicha preponderancia pueda resultar un obstáculo para la libertad individual. Ahora bien, la primera condición será que el individuo sea consciente de esa libertad y de su legitimidad, lo que no

siempre parece claro en la obra del escritor checo. Pues a pesar de que “lo que no está prohibido por la ley no se puede impedir, y nadie puede ser obligado a hacer lo que esta no ordena”², los personajes kafkianos parecen *jugar* (en el sentido *derridiano* de elasticidad) con la autoridad legal, es decir, adoptar e interpretar un papel para *actuar* libremente, obviando así una subordinación factual de la que acaso no sean conscientes. En este sentido, la aparente omnipotencia de las figuras de autoridad, cuyo dominio parece fundarse en una ubicuidad categórica, se ve reforzada precisamente por el alcance infinito de su representación, tanto espacial como temporal. ¿Cómo escapar entonces a los tentáculos de una vigilancia permanente, a esa especie de coartada legal que cohibe y oprime al individuo a través del aparato administrativo?

1. Las dimensiones de la autoridad

El sadismo y la ineptitud, inherentes a lo cómico en la obra de Kafka, componen un universo donde lo ignominioso apenas se distingue de lo sublime, en una manifestación artística de la inquietante extrañeza teorizada por Schelling y Freud bajo el término *unheimlich*. En este sentido, la anomalía aparente de los relatos kafkianos se revela especialmente en sus dimensiones espacio-temporales, dando lugar a situaciones arquetípicas del extrañamiento (*ostranénie*) que, según Shklovski, permitirían evitar el automatismo de la expresión. De este modo, las historias de Kafka gravitan alrededor de una incertidumbre que consiste en no saber si nos adentramos en un mundo real o fantástico, y dicha inestabilidad es tanto más nebulosa por cuanto es compartida por los personajes. En consecuencia, la incapacidad de los protagonistas kafkianos para gestionar el tiempo y el espacio provoca una confusión del plano diegético que desencadena el desvanecimiento paulatino de su identidad hasta que, desorientados por una suerte de indecisión forzosa, pierden toda autonomía.

Contradictorio y cíclico, subjetivo y totalitario, el tiempo kafkiano muestra un carácter doblemente inquietante, pues no sólo su percepción es cada vez más abrumadora para los personajes, sino que él mismo parece degradarse progresivamente, volviéndose cada vez más insignificante y difuso a medida que avanza la narración. Así, a diferencia de los héroes trágicos que están en conflicto con el mundo, los protagonistas de la obra de Kafka parecen desubicados por el “retraso en relación a la evolución del mundo”³ que manifiestan. En este sentido, *El Proceso* presenta una temporalidad que parece

² Artículo 5 de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano de 1789*.

³ Michel Meyer, *Le comique et le tragique: penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003, p. 10.

inicialmente alternativa, fuera de todo horario laboral o legal: la detención del protagonista se produce al amanecer, antes de que comience su jornada, mientras que la comparecencia judicial y la visita a las oficinas del tribunal ocupan tres domingos sucesivos; del mismo modo, el proceso se desarrolla teóricamente durante su tiempo libre, “para no perturbar a K. en sus actividades profesionales”⁴. Sin embargo, ocurrirá precisamente lo contrario, a medida que los trámites y pesquisas legales invadan los días de K., incluso durante su jornada laboral. Así es por ejemplo como Josef K. se encuentra en el banco con los guardias que le habían anunciado su detención, del mismo modo que es en su despacho donde aparece su tío para comunicarle su preocupación por el avance de un proceso que se supone secreto. No es de extrañar pues que nuestro protagonista se obceque en su lucha judicial y que su productividad disminuya considerablemente hasta poner en peligro su futuro profesional, toda vez que su actividad en el banco termina por reducirse a aparentar que trabaja⁵.

El tiempo de la justicia se vuelve así totalitario, trastornando la vida del acusado. Todo comienza con un acto imprevisto que rompe la monotonía de su rutina original, algo que “nunca antes había sucedido”⁶; a partir de ese momento, K. no podrá recuperar una regularidad temporal tranquilizadora: el calendario judicial es completamente arbitrario, incluso caprichoso, y consume tanto su moral como su vitalidad. Porque no habrá sesiones breves y frecuentes, como se le anuncia durante el primer interrogatorio, y la calificación inicial emitida durante su arresto (“Por el momento todavía estaba libre”⁷) resulta igualmente engañosa. En efecto, ya no hay momentos que podamos distinguir, ya que la sombra de la acusación se extiende sobre cada instante: cada situación forma parte de una continuidad monotemática que obliga a K. a descuidar sus relaciones sociales (como la invitación reconciliadora del subdirector del banco, por ejemplo). Incluso los momentos de seducción erótica (con la señorita Bürstner, con la esposa del secretario judicial o con Leni) se desarrollan en el contexto del proceso, esto es, con el único propósito de intentar esclarecer su situación administrativa.

El tiempo judicial consigue así ensombrecer todo el espacio vital del acusado, condenado a esperar señales de la autoridad como lo hacen Block, los acusados que Josef encuentra en el tribunal o el campesino de la célebre parábola (“Ante la ley”) que cuenta el cura en la catedral. Ignorando de hecho el objeto de su espera, todos estos personajes son humillados hasta transformarse en hombres sumisos y extremadamente serviles. El caso del comerciante

⁴ “um K. in seiner beruflichen Arbeit nicht zu stören”, Franz Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998, p. 37.

⁵ “er konnte [...] die Bürozeit bei weitem nicht mehr so ausnutzen wie früher, er brachte manche Stunden nur unter dem notdürftigsten Anschein wirklicher Arbeit hin”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 205.

⁶ “Das war noch niemals geschehen”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 7.

⁷ “Noch war er frei”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 10.

Block, despreciado como un perro por su abogado, es paradigmático en este sentido: el avasallamiento impuesto a través de un tiempo sin matices, que ya no distingue entre el ámbito privado y el social, sumerge al individuo en una situación de anulación total. Lo que no significa pasividad o reposo, ya que el acusado deberá contribuir e incluso insistir para que su proceso avance. La humillación, de este modo, es doble.

Así, contradiciendo la primera orden que recibe de sus guardias después de su detención (“Vaya a su habitación y espere”⁸), Josef deberá ser dinámico e insistente. En primer lugar, tratando de llegar a tiempo al primer interrogatorio, a pesar de que nadie le haya informado de la hora de la convocatoria. A continuación, ante la falta de requerimiento posterior, volviendo a ir a la misma hora y al mismo lugar el domingo siguiente. Más tarde, al solicitar repetidamente que su abogado redacte la moción que en teoría debería hacer avanzar su proceso. Este mecanismo de despersonalización, que transforma al sujeto en siervo, alcanza su punto culminante durante la escena de la ejecución, cuando Josef K. comprende “perfectamente bien que habría sido su deber agarrar el cuchillo que pasaba de mano en mano por encima de él y clavárselo”⁹ justo antes de ser ejecutado “como un perro”¹⁰.

Este patético final, que K. aguarda en su domicilio “sin que se le haya anunciado la visita [de los verdugos]”¹¹, puede no ser tan doloroso si consideramos que la única alternativa posible parece ser la prórroga indefinida (*Verschleppung*): una situación de incertidumbre sin fin, que requiere para su prolongación la intervención constante, reiterada y periódica del acusado, como descubre el protagonista gracias al pintor Titorelli. De este modo la libertad, renovada crónicamente frente a la administración, aparece como una situación ardua y vergonzosa, evocando ciertamente las circunstancias del clan de Barnabás en *El Castillo*. En efecto, tras la negativa de Amalia de someterse al deseo autoritario del funcionario Sordini, los miembros de esta familia son excluidos de la vida social, abandonados por todos y, en consecuencia, “condenados a la ociosidad”¹². En una suerte de preconfiguración del infierno de los otros que describe Sartre en *A puerta cerrada* (*Huis Clos*, 1943), la ausencia de “ningún castigo explícito que se pueda esperar”¹³ no impide que el viejo padre repita una y otra vez su propia ceremonia de deshonra, yendo cada mañana a esperar humildemente en el

⁸ “Gehen Sie in Ihr Zimmer und warten Sie”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 9.

⁹ “K. wußte jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren.”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 234.

¹⁰ “Wie ein Hund!”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 235.

¹¹ “Ohne daß ihm der Besuch angekündigt gewesen wäre”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 230.

¹² “zum Müßiggang verurteilt”, Franz Kafka, *Das Schloss*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2008, p. 253.

¹³ “keine ausdrückliche Strafe zu erwarten”, *ibid.*

camino que conduce al castillo, a la vista de toda la comunidad, rogando para que la autoridad pase por delante de él y tenga a bien poner fin a su calvario. Pero, al carecer de sanción definida, esta familia despreciada por el pueblo “[sufr]e sólo el presente, [está] en medio del castigo”¹⁴.

Si el tiempo está fuera de quicio¹⁵, las fronteras espaciales de las historias kafkianas se diluyen igualmente hasta eliminar toda posibilidad de refugio o intimidad, toda vez que sus límites parecen desplazarse caprichosamente. Resulta irónico en ese sentido que el protagonista de *El Castillo* sea un agrimensor encargado de trazar las lindes territoriales del pueblo que visita, pues precisamente el criterio territorial será el causante de su ocaso. Como el campesino de “Ante la ley” que pasa toda su vida frente a la puerta, el agrimensor K. permanecerá eternamente alejado del castillo, por cuanto es incapaz de asumir su ubicuidad y el alcance de su influencia, que no distingue entre el espacio público y la esfera privada: invadida por la administración y gobernada por la arbitrariedad más imprevisible, la intimidad del individuo se anula progresivamente hasta desaparecer.

Esta circunstancia se revela inmediatamente al inicio del *Proceso* (pues Josef K. es detenido en su habitación), aunque quizá sea más evidente en *El Castillo*, cuyo protagonista ni siquiera tiene un espacio propio inicial, hasta el punto de tener que dormir arrinconado en el salón de una posada mientras unos campesinos beben cerveza tranquilamente a unos metros de distancia. Amenazado con la expulsión desde su llegada, K. tratará de acudir inmediatamente al castillo para confirmar su contratación, única garantía de un posible permiso de residencia. Surge aquí la primera pista de la disfunción diegética, pues, de hecho, el castillo no existe como tal: es sólo un conjunto extenso de viviendas compuesto por unos pocos edificios de dos pisos y muchos otros bajos, compactos. Y sin embargo, parece estar en todas partes, porque “[el] pueblo es propiedad del castillo”¹⁶, como en *El Proceso* “todo pertenece al tribunal”¹⁷. Enterrado bajo la nieve, el territorio del pueblo se asemeja a un laberinto por el que K. se mueve constantemente en busca de información, sin dudar en colarse ora en las habitaciones de la posada, ora en las casas de los aldeanos. No en vano la influencia de la administración no conoce muros ni obstáculos, de forma que las discusiones de los asuntos más importantes tienen lugar a menudo en las camas de los funcionarios (como ocurre en la cama del abogado en *El Proceso*).

Así, como en una partida de ajedrez, los protagonistas kafkianos se deslizan de un lugar a otro en un interminable viaje de ida y vuelta; una trayectoria en

¹⁴ “wir litten schon nur unter dem Gegenwärtigen, wir waren mitten in der Bestrafung darin”, *ibid.*

¹⁵ “Time is out of joint”, William Shakespeare, *Hamlet*, Acto I, escena 5.

¹⁶ “Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses”, Franz Kafka, *op. cit.* p. 9.

¹⁷ “Es gehört ja alles zum Gericht”, Franz Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998, p. 156.

espiral que les aleja gradualmente de su propia esencia. Agotando todas las posibilidades de sus búsquedas respectivas, los personajes intentan avanzar hacia una meta que se desvanece irremediamente. De hecho, tras conseguir por fin encontrar el camino para regresar a la sala de audiencia del *Proceso*, Josef K. descubre que dicha sala se ha transformado y ya no existe como tal. Los espacios son esquivos y modifican sus características, haciendo inútil cualquier esfuerzo por adaptarse a las circunstancias. Como señalan Deleuze y Guattari¹⁸, detrás de una puerta sólo hay otra habitación con otra puerta, umbrales simbólicos que sugieren que la acción principal sucede en otro lugar, una suerte de más allá huidizo: en el tribunal, K. no mira al juez sino a la puerta, igual que durante su arresto inicial el guardia se dirige a una figura invisible que se encuentra en la habitación contigua, a la que Josef K. entrará antes de ser llevado frente al inspector en una tercera estancia adyacente.

Como resultado, el mínimo atisbo de certeza es esquivo, dado que las autoridades administrativas se mueven por todas partes y nunca están en ningún lugar, reduciendo cualquier posibilidad de interacción al encuentro fortuito que pueda producirse en las zonas de paso: pasillos, trasteros, escaleras, habitaciones de albergue... Todo rincón es invadido por el aparato burocrático, que de este modo impide cualquier posibilidad de privacidad, es decir, de refugio: es decir, de reflexión crítica. Así, *El Proceso* comienza en el dormitorio de Josef K., que tiene que enfrentarse a un primer desconocido mientras aún está en la cama. De igual modo, el protagonista del *Castillo* es interrogado tras ser despertado por un extraño que cuestiona la legalidad de su presencia. Ninguno de los dos personajes tiene una habitación propia: Josef vive en un apartamento amueblado (un espacio compartido del que podrían desalojarlo a raíz del escándalo de su proceso), mientras que el protagonista del *Castillo* es un forastero sin posibilidad de asimilación. Porque “entre los campesinos y el castillo no hay mucha diferencia”¹⁹, y K. no logrará integrarse en la comunidad, a pesar de su compromiso con Frieda y de haber encontrado trabajo en la escuela. Así lo confirma el posadero: “Usted no pertenece al castillo, usted no es del pueblo, usted no es nada”²⁰.

Desubicados y á la búsqueda de un punto de referencia, los protagonistas de ambas novelas terminarán por invadir el espacio personal del resto de personajes, contribuyendo así a la imparable expansión de la administración. Dicha invasión es patente desde el inicio del *Proceso*, cuando la habitación de la señorita Bürstner es aderezada mediocrementemente para ser utilizada como sala de interrogatorios, con la mesita de noche haciendo las veces de una mesa de

¹⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

¹⁹ “Zwischen den Bauern und dem Schloß ist kein großer Unterschied”, Franz Kafka, *Das Schloss*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2008, p. 19.

²⁰ “Sie sind nicht aus dem Schloß, Sie sind nicht aus dem Dorfe, Sie sind nichts”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 63.

audiencia. Y pese a que Josef K. protesta contra esta ridícula ceremonia, no dudará en reproducir la misma escena esa misma noche, incluyendo para ello a una reticente señorita Bürstner que verá cómo su cuarto y sus posesiones son manipuladas por el protagonista. Aunque aparentemente no se dé cuenta (y esto es algo que durará hasta el momento de revelación que precede a su ejecución²¹), el personaje de K. se encuentra ya bajo el control de la autoridad y empieza a reproducir sus gestos.

2. La comedia como artefacto político

Las situaciones cómicas abundan en los relatos kafkianos, con gestos frívolos y situaciones grotescas que añaden a sus historias un matiz de incongruencia equivalente a la excentricidad que demuestran las figuras de autoridad. Esta comicidad, lejos de aliviar la tensión narrativa, consigue enfatizar lo nocivo de los comportamientos sumisos de los personajes; ello es especialmente detectable en las situaciones de invasión de la intimidad. Los ejemplos son innumerables: el agrimensor K espía al todopoderoso Klamm (una figura cuyo prestigio provoca temor y reverencia en el pueblo) a través de un agujero “hecho aparentemente para la observación”²², pero sólo descubre a un hombre de aspecto cansado que parece amodorrarse; en su primer intento de llegar al castillo, K acaba en casa de unos desconocidos, viendo a alguien lavar la ropa, mientras un grupo de caballeros se baña en presencia de una mujer que sostiene a un bebé contra su pecho. De igual modo, Josef K., molesto inicialmente por unos niños que le lanzan miradas malignas, se siente intimidado más tarde por un grupo de niñas que curiosean a través de las rendijas de la habitación donde visita a Titorelli, víctima a su vez del acoso continuo de estas niñas contra las que no cabe hacer nada, pues también ellas pertenecen al tribunal²³.

Esta comicidad superficial esconde en realidad la fusión *de facto* entre los espacios públicos y privados, lo que aumenta la inseguridad de un individuo que nunca está a salvo de las miradas exteriores. En el tribunal del *Proceso* (que resulta ser un edificio residencial), todas las puertas están abiertas; en las habitaciones de los secretarios del *Castillo*, cuyas puertas son “imposibles de cerrar”²⁴, las paredes no llegan hasta el techo y basta con alzarse un poco para ver el interior; K., despertado al principio de la novela, despierta a un

²¹ “Das habe ich noch nicht bemerkt” (“Todavía no me he dado cuenta”), responde Josef K. cuando Titorelli le explica que todo pertenece al Tribunal.

²² “das offenbar zu Beobachtungszwecken gebohrt war”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 49.

²³ “Auch diese Mädchen gehören zum Gericht”, Franz Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998, p. 156.

²⁴ “Warum sind auch die Türen hier unversperrbar, nicht?”, Franz Kafka, *Das Schloss*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2008, p. 311.

funcionario hacia el final, para luego dormirse en su cama... La intimidación no existe en el espacio kafkiano, y el ejemplo más evidente se produce dos veces durante las relaciones sexuales del protagonista: después de su primer coito, K se gira y descubre a sus dos ayudantes sentados justo al lado, cansados tras noche en vela pero riendo jocosamente. Una escena que se repite poco después: tras el segundo encuentro sexual, las sirvientas entran en la habitación (“Míralos ahí tirados”²⁵, dice una de ellas); cuando K mira a su alrededor, encuentra de nuevo a los ayudantes. Éstos, como niños traviesos sorprendidos *in fraganti*, intentan mostrar seriedad y hacen el saludo militar. Un gesto que puede parecer sarcástico, dada la manifiesta indisciplina de los ayudantes, y que no puede esconder la constante burla a la que someten a su amo²⁶. Un gesto, en definitiva, que denota el artificio que envuelve toda la trayectoria de K., y que queda patente desde su primera discusión con la autoridad, a cuya primera amenaza K. responde con una petición (“Basta de comedias”²⁷) que no le será concedida.

La ambigüedad del desenlace del *Proceso*²⁸, por ejemplo, es la culminación lógica a una búsqueda incesante que reduce paulatinamente el espacio de acción del personaje principal, que ve cómo el proceso abierto en su contra invade su vida, tanto laboral como personal, hasta que todo se convierte en una unidad informe e indisociable²⁹. Así, las oficinas del tribunal, la residencia del abogado o el taller del pintor no son sino un escenario donde la identidad del personaje se reduce a un adjetivo: acusado. Como veremos más adelante, Josef K. parece ser el único personaje de una representación que comienza *in media res* la mañana de su arresto, cuando se da cuenta de que está siendo observado por una pareja de ancianos que curiosean desde la ventana de enfrente. Esta mirada silenciosa que acecha a Josef K. aparece de forma recurrente a lo largo de toda la novela: en el coche que le lleva al trabajo el primer día, vigilado por los tres empleados del banco que han sido testigos del primer encuentro con la autoridad; durante el interrogatorio que se produce tras su primera visita a

²⁵ “sieh, wie die hier liegen”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 60.

²⁶ Su invasión de la esfera privada de K. es tan considerable e reiterada, que cabría pensar que planean reemplazarlo y adoptar su papel. En este sentido, la ambigüedad sexual de su comportamiento cotidiano (“compararon innumerables veces la longitud y el grosor [de sus barbas] mientras pedían a Frieda su opinión”, llegamos a leer), confirmaría esta hipótesis, que se realiza efectivamente cuando Frieda abandona a K para marcharse con uno de los ayudantes.

[“hauptsächlich mit der Pflege ihrer Bärte beschäftigt schienen, an denen ihnen sehr viel gelegen war und die sie unzähligemal der Länge und Fülle nach miteinander verglichen und von Frieda beurteilen ließen”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 58.]

²⁷ “Genug der Komödie”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ El capítulo titulado “Fin” fue redactado por Kafka al principio, justo después de haber escrito el capítulo inicial llamado “Arresto” (*Verhaftung*) y antes de escribir el resto de la novela. Dicho capítulo se encontraba situado al comienzo del manuscrito, en el cuaderno designado como “Prozessheft 1”, por lo que algunos editores han optado por colocarlo al comienzo de la novela (lo que sin duda aumenta el carácter enigmático y onírico de la historia).

²⁹ Como el trío de hombres que, unidos en un solo cuerpo, se dirige a la cantera donde escenificarán la ejecución de K.

las oficinas del tribunal; durante su conversación con Titorelli, rodeados por las niñas que figonean a través de las paredes... La presencia constante de espectadores termina por teatralizar todo el *Proceso*, hasta el punto de que, cuando llegan de sus verdugos, Josef K. les recibe con una pregunta: “¿En qué teatro actúan ustedes?”³⁰.

Como revela Pascale Casanova, Kafka habría detectado el poder denunciador de la representación teatral, tal y como demuestran las anotaciones de sus *Diarios* y su relación personal con ciertos miembros de la *Jüdische Gesellschaft au Lemberg* (Compañía de Teatro Judío de Lemberg). A pesar de la pobreza material de la compañía y de sus precarias representaciones en el pequeño café Savoy de Praga, el autor checo se mostró entusiasmado con el potencial comunicativo del teatro, por cuanto este género permitía escenificar acciones emotivas de una forma físicamente más cercana al espectador. De hecho, Kafka parece haber descubierto el poder de un arte “genuinamente popular [...] que le abrió de repente horizontes políticos y estéticos inesperados”³¹. Esta especie de revelación política y social estaría influenciada sin duda por el punto de vista de Yitzhak Löwy, director de la compañía que se convertiría en amigo íntimo del escritor, transmitiéndole una producción literaria yiddish que Kafka, al no hablar este idioma, no podía leer. Sin embargo, más allá de los aspectos religiosos, Kafka parece haber llevado a cabo una depuración de esta herramienta *volkstümlich* (en su doble connotación, popular y sainetesca), con el fin de integrar en sus relatos el poder expresivo de la puesta en escena de las situaciones más cotidianas y aterradoras; una representación del *Zeitgeist*, como el estudio contemporáneo de Freud sobre la extrañeza, que oscila entre la atrocidad y el esperpento.

La consideración del teatro como el género más apropiado para mostrar la vida no es nueva; ya en 1655 *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón describía la existencia como un espectáculo. Se trata, de hecho, de una idea reiterada en la literatura desde *Las leyes* de Platón (donde el hombre no es más que un títere animado, fabricado por los dioses para su entretenimiento), y retomada entre otros por Balzac con su proyecto de *La comedia humana*. A este respecto, el posicionamiento de Schopenhauer respecto a esta analogía sería quizá el más próximo al espíritu kafkiano. En efecto, en *El mundo como voluntad y como representación* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818) el filósofo alemán retrata el mundo como un escenario donde el hombre, incapaz de controlar sus circunstancias para cambiar el curso de la acción, experimenta una representación eterna, repetitiva y esclavizante. Así, como el espectador de la galería en la historia homónima de Kafka, que llora durante una actuación

³⁰ “An welchem Theater spielen Sie?”, Franz Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998, p. 230.

³¹ Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 2011, p. 165.

en la que un jefe despiadado tortura sin interrupción y durante meses a una frágil jinete, los personajes de Kafka parecen darse cuenta de la tragicomedia cotidiana y reiterativa en la que participan, pero no consiguen escapar al sistema que la impone.

En este sentido, las marcas de teatralidad en la obra kafkiana son numerosas, especialmente en *El Proceso*, que se configura como la representación de una tragicomedia desde el inicio. Así, la novela enfatiza, a través de la presencia de un público externo a la acción, el comportamiento extravagante del protagonista, que desde el principio parece jugar un papel más que actuar como un individuo autónomo. La escena que abre el relato adelanta la atmósfera que encontraremos a lo largo de toda la historia: apenas despierto, todavía en la cama, Josef K. ve a la anciana que vive enfrente de la casa, que le observa con una curiosidad inusitada y que no duda en desplazarse para no perder detalle cuando K. se levanta de la cama y entra en la habitación contigua. Aunque aún no ha sido detenido, el protagonista está sujeto ya a la mirada inquisidora de un tercero. La sensación de vigilancia se amplifica poco después, cuando la vecina atrae a otro anciano hacia la ventana y ambos van cambiando de ventana sucesivamente para poder seguir el desarrollo de las discusiones entre el protagonista y sus guardianes al otro lado de la calle. Es más, pronto se une a la pareja un tercero, un hombre cuya actitud tranquila y atuendo informal contrastan con la creciente tensión de Josef K.

Estas miradas externas, constantes a lo largo de todo el *Proceso*, influirán en Josef K., tanto en su actitud como en su estado de ánimo, hasta el punto de comenzar a mostrar rasgos de una teatralidad que transforma sus actos en una sucesión de pantomimas incoherentes, no necesariamente en su apariencia exterior, sino más bien con respecto a sus consecuencias. En un primer momento, negándose a tomar su situación en serio; más tarde, acelerando su ejecución. Así, por ejemplo, K. considera que el anuncio de su detención es “una enorme broma [...] que le habían organizado sus colegas del banco”³². Sin embargo, opta por entrar en el juego temiendo una reprobación ulterior, por miedo de que se rieran más tarde de su seriedad exagerada (como aparece tachado en el manuscrito). Y aunque afirma que siempre toma todo a la ligera³³, en este caso acepta el teatro que se le ofrece: “si era un comedia, [...] interpretaría su papel”³⁴. Esta decisión, considerada por el protagonista como la más prudente, va a desencadenar sin embargo una maquinaria que, al añadir de ahora en adelante una audiencia que acecha a K. en cualquier contexto, mutará en un mecanismo punitivo que termina por escapar a su control y provoca su ejecución final.

³² “einen groben Spaß [...] die Kollegen in der Bank veranstaltet hatten”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 10.

³³ “Er neigte stets dazu, alles möglichst leicht zu nehmen”, *idem*.

³⁴ “war es eine Komödie, so wollte er mitspielen”, *idem*.

Para comprender esta hipótesis, resulta interesante estudiar el taller de pruebas que son los *Diarios* de Franz Kafka, pues sus anotaciones, comentarios y borradores contienen algunas de las claves que permiten comprender el funcionamiento de su narrativa; en este sentido, la primera frase es muy reveladora. A propósito de una de las primeras proyecciones cinematográficas a las que Kafka asistió, el autor escribe: “Los espectadores se congelan cuando pasa el tren”³⁵. Si resulta significativo que el primer sustantivo de sus notas íntimas (¿qué es si no un diario no destinado a la publicación?) sea “espectadores”, dice más sobre el estilo kafkiano el hecho de que el escritor checo centre su mirada en aquéllos que observan: se diría que lo importante no está en la pantalla, sino en otro lugar. De igual modo, los protagonistas de los textos kafkianos se concentran en todo tipo de detalles accesorios, descuidando lo esencial de sus vivencias; se diría que, absortos en su papel, olvidan la realidad.

Sirva como ejemplo la actitud de Josef K., que se niega durante mucho tiempo a tomar en serio su proceso, ignorando los consejos de su tío, del abogado, del comerciante Block, de Leni y del cura; nuestro protagonista sólo parece querer divertirse. A pesar de su aparente tenacidad, K. hace gala de un comportamiento que se pretende audaz, pero que resulta incongruente, contradictorio y temerario. ¿De qué otra manera explicar que se eche a correr para llegar a su primer interrogatorio (a pesar de la bravuconería inicial que le había impedido tomar el tranvía para no rebajarse con un exceso de puntualidad) tan pronto como divisa en su camino a los tres empleados bancarios presentes la mañana de su arresto? Precisamente por la importancia de la teatralidad, esto es, por la existencia de una audiencia que obliga al personaje a amoldarse a un rol impuesto externamente: así funciona, desde el inicio de la novela, ese fondo sigiloso e impasible que es el público exterior, suerte de personaje secundario con una incidencia notable en el devenir del protagonista.

Cómplice necesario de la autoridad, esta presencia constante que acecha al acusado ve cómo este va perdiendo el dominio de sí mismo a medida que avanza el relato. Pues a pesar de la acumulación de pequeños fracasos, el protagonista no hace sino insistir y reiterar sus gestos, convencido de su inocencia y de la legitimidad de sus actos. Pero es precisamente su incapacidad para asimilar sus errores y comprender lo equivocado de su lucha lo que causa su pérdida, que es sólo aparente. Pues si “el arte de Kafka consiste en obligar al lector a releer”³⁶, dando lugar a una diversidad de opiniones que no son sino la expresión de la desesperación causada por la inmutabilidad de los textos³⁷, todo el razonamiento

³⁵ “Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt”, Franz Kafka, *Tagebücher*, Projekt Gutenberg [<https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/tagebuch/chap001.html>], consultada el 20/12/2021.

³⁶ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 171.

³⁷ “Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber”, Franz Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998, p.

que acabamos de exponer se desvanece frente a la opción contraria, tan plausible como justa (en el sentido de exacta), a pesar de su injusticia.

Así, Josef K. se toma tan en serio su proceso³⁸ que desde el inicio se ve absorbido en su papel³⁹, lo que queda patente durante su primer y único interrogatorio: asumiendo el papel de abogado defensor de una causa que desconoce, se muestra cada vez más enardecido al percibir el entusiasmo aparente de su audiencia. Sin embargo, no tarda en comprender que el público también es ficticio, y que el júbilo aparente que demuestra es consecuencia de su naturaleza, pues en tanto que funcionarios de justicia se sienten vejados e indignados por sus palabras. Como ocurre durante todo *El Proceso*, Josef K. es incapaz para comprender el contexto de sus actuaciones, lo que le inhabilita para avanzar en el juego y le hace desplazarse en espiral, pues el círculo en el que se mueve se va cerrando progresivamente.

Es por ello que el fin del proceso sólo será posible cuando el imputado se haya acomodado plenamente a su papel, confirmando así una inversión de roles que resulta determinante para la política kafkiana: son los verdugos los que se vuelven ridículos (por su aspecto, por su exceso de cortesía, por sus gestos exagerados), de tal manera que corresponderá a K. acabar con la comedia al darse cuenta de la farsa en la que participa. Así, vestido elegantemente, esperando “con la actitud de quien espera invitados”⁴⁰, parece decepcionado al darse cuenta de que le envían “viejos actores de segunda categoría”⁴¹. Es en este momento, cuando el protagonista va hacia la ventana y contempla la calle oscura y vacía, cuando al fin toma la iniciativa y logra dominar la situación, llevando a sus ejecutores del brazo y a su antojo, en una especie de triunfo final que ve al personaje consciente del final de la función ante la desaparición del público.

En efecto, durante el brevísimo último capítulo, el acusado se cruza con la señorita Bürstner, así como con varios policías que hacen la ronda. Rumbo a su ejecución, nadie parece prestarle atención a pesar de lo sospechoso de estos tres hombres que avanzan como uno solo, cogidos de la mano de forma extravagante. Pero justo en el instante inmediatamente anterior a su muerte, cuando el proceso-espectáculo parece llegar a su fin ante falta de espectadores, una última ventana se abre para mostrar una figura humana; una nota final de teatralidad que despierta la conciencia del acusado. Súbitamente, K. parece comprender la importancia de su papel protagonista, aunque permanece pasivo, lo que genera incertidumbre: ¿quién observa? ¿Se trata de alguien que quiere compartir su desgracia, de alguien que quiere ayudar? ¿Era solo una persona? ¿O era todo el mundo? Una última duda aparece; cuando K. parecía haber

³⁸ “Ich machen keinen Spaß”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ “K. war zu sehr in der Rolle”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰ “in der Haltung, wie man Gäste erwartet”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 230.

⁴¹ “Alte, untergeordnete Schauspieler”, *idem*.

asumido su destino, la aparición en el texto de un nuevo efecto de patetismo provoca de nuevo su inseguridad: “¿Había objeciones que se habían olvidado? Seguro que las había”⁴², piensa K.

La presencia de este espectador parece despertar al acusado, que se percata súbitamente de lo indigno de su situación. A punto de ser ejecutado, la vergüenza de saberse vencido sin jamás haber visto al juez o al tribunal que imponen la pena se manifiesta en el último instante: el oprobio equivale al castigo eterno, pues esta vergüenza “que le sobrevive”⁴³ perpetúa el sufrimiento del personaje⁴⁴.

La importancia de este observador externo que encontramos en todos los textos kafkianos radica en su condición de elemento necesario para la efectividad de la puesta en escena; ello es visible desde los primeros relatos del autor checo, recogidos en una colección significativamente denominada *Contemplación (Betrachtung)*, 1912). El público resulta pues un factor esencial para la construcción literaria de Kafka, añadiendo una posible lectura política: ya sea para denunciar la pasividad cómplice del tirano o para apelar a la intervención, este personaje difuso, invisible pero omnipresente, recuerda al lector su propia existencia como agente partícipe de las acciones sociales.

El proyecto de crítica social de Kafka, como señala Casanova, escapa a la multiplicidad de interpretaciones que ofrecen sus textos, ya sean religiosas, morales, psicoanalíticas o relacionadas con la cuestión judía. Es cierto que *Informe para una academia (Ein Bericht für eine Akademie)* puede verse como una sátira sobre la asimilación; que *Chacales y árabes (Schakale und Araber)* recuerda a la diáspora; e incluso que el cuento *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones (Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse)* se puede leer como una alegoría del destino judío. Sin embargo, reducir el alcance del simbolismo en la obra de Kafka a una identidad concreta (ya sea la judía o la cristiana, como hace Updike⁴⁵), implicaría aplicar el mismo reduccionismo que retrata su literatura acerca del individuo sumiso a la autoridad. Conocemos, además, el interés que Kafka mostró por los más diversos hechos de resonancia política, por muy alejados de su contexto social que estuviesen⁴⁶, por lo que la continua puesta en escena teatral de sus relatos puede interpretarse como una voluntad de denuncia en el sentido más amplio.

Una denuncia crítica que puede contribuir a neutralizar la crueldad del aparato estatal, si tomamos como ejemplo el relato *En la colonia penitenciaria*

⁴² “Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche”, Franz Kafka, *op. cit.*, p. 235.

⁴³ “als sollte die Scham ihn überleben”, *ibid.*

⁴⁴ La misma idea aparece en la última línea del cuento *Las preocupaciones de un padre de familia (Die Sorge des Hausvaters)*, publicado por Kafka en 1919.

⁴⁵ John Updike, “Prefacio a Kafka”, citado en Saul Friedländer. *Kafka, poète de la honte*, trad. de Nicolas Weill, Paris, Seuil, 2014, p. 100.

⁴⁶ En este sentido, ver la sección “Les vingt-deux jeunes nègres de l’Ouganda”, en Casanova, *op. cit.*, p. 431-435.

(*In der Strafkolonie*, 1919). En él, Kafka ofrece una descripción detallada de una maquinaria punitiva extraordinariamente desarrollada y atroz⁴⁷, reforzada una vez más por su configuración como un espectáculo ejecutado frente a una galería de espectadores. Pero este relato contiene también la clave para desequilibrar el poder de la administración: personalizada en el viajero, la mirada crítica de este extranjero, que inicialmente es accesorio a la historia, censura el abuso de la autoridad hasta conseguir invertir la relación de fuerzas y que el verdugo se convierta en la víctima.

3. Las máquinas de la ópera

La progresiva aniquilación de los protagonistas en la obra de Kafka contrasta con la lucidez que demuestran sus personajes secundarios: como hizo Tolstoi con *Kholstomer*⁴⁸, el autor checo ofrece a los personajes subalternos la posibilidad de explicar el funcionamiento de una realidad que las figuras teóricamente poderosas no quieren aclarar. Pensemos por ejemplo en el padre de Amalia, en *El Castillo*: angustiado por la desgracia que recae sobre su familia, busca el perdón y no encuentra más que el desprecio de las autoridades; resuelto en cualquier caso a recuperar el honor de los suyos, implora el perdón incesantemente. Pero antes de recibir el perdón tiene que establecer la culpa, y esta se le niega una y otra vez en la administración. El esfuerzo continuado y el declive físico y moral del personaje no hace más que acrecentar una desgracia de naturaleza incierta, cuyo fundamento se ignora más allá su origen, un 3 de julio –precisamente la fecha de nacimiento de Kafka–.

Una circunstancia análoga aparece en *El Proceso*, cuyo protagonista es detenido y más tarde ejecutado precisamente el día de su aniversario, de nuevo ignorando el fundamento de su condena. Sin entrar en la cuestión del pecado original y la subsiguiente expulsión del Paraíso (un tema tratado frecuentemente por Kafka, tanto en sus *Diarios* como en sus *Aforismos*), cabría inferir que los personajes buscan la culpa en ellos mismos con el fin de justificar, o al menos comprender, el castigo que soportan. Y aunque la figura del padre no aparece en *El Proceso*, la representación paródica que se hace de estas figuras en toda la obra de Kafka, comenzando por *El Veredicto* (*Das Urteil*, 1913), sugiere una crítica a las figuras de autoridad que Deleuze y Guattari describen como un “Edipo demasiado grande”: como en la famosa *Carta al padre* (*Brief an den*

⁴⁷ Recordemos que el condenado ignora la sentencia hasta que esta le es grabada en su cuerpo encadenado por una serie de agujas finísimas que perforan su carne.

⁴⁸ Los animales están muy presentes en la obra de Kafka. Así, en sus cuentos *Informe para una academia* e *Investigaciones de un perro*, los narradores son un mono y un perro, respectivamente, que meditan sobre la naturaleza y el comportamiento de los humanos. Asimismo, el último texto escrito por Kafka, *Josefina la cantaora o el pueblo de los ratones*, ofrece numerosas reflexiones sobre el arte y la actividad humana a partir del testimonio de un ratón.

Vater, 1919), lo que los personajes de Kafka critican a través de lo absurdo de las representaciones es la maquinaria tecnocrática y burocrática que sostiene al poder.

Así, el Estado es representado por el exceso administrativo que Kafka pretende dilatar hasta que la tensión termine por romper la estructura; una ruptura que parece posible en la figura de los personajes secundarios, cuya banalidad aparente les permite infiltrarse en el aparato autoritario para destruir su aura todopoderosa: ¿qué mejor manera de subvertir el orden que frustrando cualquier respeto por el origen, por la paternidad, por la autoridad?⁴⁹ ¿Qué mejor forma de desprestigiar a los personajes principales que haciendo que los subalternos conozcan la verdad? Utilizando la expresión de Marivaux, se diría que Kafka trata de mostrar al lector “las máquinas de la ópera”, es decir, los artificios ocultos que disfrazan la realidad del Estado en un ideal de omnipotencia. Es por ello que Kafka decide desvelar las interioridades de sus historias a través de figuras teóricamente insignificantes: como hará más tarde Beckett con el niño que transmite el mensaje de Godot, sólo los personajes humildes, desprovistos de todo halo de autoridad, tienen acceso a la verdad.

De esta forma, vemos que la influencia del tío y del abogado de Josef K. disminuye al tiempo que este comienza a buscar medios alternativos de asistencia jurídica; medios cada vez más modestos e irrisorios. Así como el agrimensor K. no duda en recurrir a un pequeño colegial para intentar acercarse al castillo, el acusado del *Proceso* opta por seguir el consejo de los personajes subalternos, tradicionalmente sin importancia literaria. Como la hermana pequeña que asume el papel de cuidadora y se ocupa del monstruoso Gregor en *La transformación*, el pintor Titorelli, un hombre miserable y mediocre al servicio de los jueces, parece la única forma de obtener una solución satisfactoria para el proceso de K. Del mismo modo, es la enfermera del abogado quien ofrece a Josef una visión fiel y precisa del sistema judicial que intenta descifrar: a pesar de todas sus indagaciones y de su supuesta capacidad intelectual (no olvidemos que es el administrador en jefe de un gran banco), sólo la pequeña y deforme Leni puede informarle de manera fidedigna.

Este es un recurso que Kafka emplea también en *El castillo*, al hacer que K. descubra el complejo sistema burocrático a través de los testimonios del joven Barnabás, aprendiz de zapatero y mensajero a tiempo parcial, y de su hermana Olga (ambos miembros de una familia marginada por todo el pueblo). Kafka consigue operar así, desde un punto de vista diegético, una inversión de roles que resulta fundamental para comprender el alcance político de su literatura, pues permite vislumbrar la posibilidad de una reversión del sistema de autoridad, evocada simbólicamente por el sueño del agrimensor en la habitación del secretario Bürge

⁴⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 46-47.

Un secretario, desnudo, muy parecido a una estatua de un dios griego, fue acosado por K. en la lucha. [...] K. sonrió suavemente mientras dormía al ver cómo el secretario siempre perdía su postura orgullosa por los avances de K. y tenía que usar su brazo levantado y su puño cerrado para cubrir rápidamente su desnudez, y sin embargo, siempre era demasiado lento. [...] No era un obstáculo serio, solo se oía de vez en cuando el piar del secretario. Este dios griego piaba como una niña a la que le hacen cosquillas⁵⁰.

La comedia, entendida como manifestación teatral, puede ser en ese sentido la herramienta más eficaz para revertir las situaciones de sumisión a la autoridad, al servir de vehículo de transmisión de ideas que, gracias a una transmisión desautomatizada (es decir, a través del extrañamiento), pueden despertar las conciencias de los lectores. Y aunque este gesto no garantice la victoria, coincide en todo caso con la voluntad de Kafka de obtener una visión de la vida para, y esto estaría necesariamente conectado, conseguir convencer a los demás de ello a través de la escritura; una visión en la que la vida conservaría “su naturaleza de caída y de subida” sin dejar por ello de mostrarse claramente como “una nada, un sueño, un estado de suspensión”⁵¹.

⁵⁰ “Ein Sekretär, nackt, sehr ähnlich der Statue eines griechischen Gottes, wurde von K. im Kampf bedrängt. [...] K. lächelte darüber sanft im Schlaf, wie der Sekretär aus seiner stolzen Haltung durch K.'s Vorstöße immer aufgeschreckt wurde und etwa den hochgestreckten Arm und die geballte Faust schnell dazu verwenden mußte, um seine Blößen zu decken, und doch damit noch immer zu langsam war. [...] Es gab kein ernstliches Hindernis, nur hier und da ein Piepsen des Sekretärs. Dieser griechische Gott piepste wie ein Mädchen, das gekitzelt wird.”, Franz Kafka, *Das Schloss*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2008, p. 319.

⁵¹ “Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die andern von ihr überzeugen zu können) in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde”, Franz Kafka, *Tagebücher*, 15/2/1920.

Bibliografía:

- Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, Point Essais, 1970.
- Victor Brombert, “Kafka: The Death-Journey in the Everlasting Present”, en *The Hudson Review*, Vol. 64, No. 4 (2012), pp. 623-642 [<http://www.jstor.org/stable/23243770>]
- Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1942.
- Pascale Casanova, *Kafka en colère*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2011.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, Critique, 1975.
- Michaël Fœssel, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008.
- Saul Friedländer, *Kafka. Poète de la honte* (trad. de Nicolas Weill), Paris, Seuil, 2014.
- Franz Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998.
- Franz Kafka, *Das Schloss*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2008.
- Michel Meyer, *Le comique et le tragique: penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003.
- Luigi Pirandello, “Esencia, caracteres y materia del humorismo”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7 (2002), pp. 95-130 [<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110095A/7339>].
- Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (trad. de Pilar López de Santa María), Madrid, Trotta, 2003.