

PARA UNA LECTURA DEL HUMOR EN KAFKA

*por Matías Rebolledo Dujisin
Universidad de Chile*

I. Introducción: sobre el humor.

Difícil es comenzar a hablar del humor en Kafka. Difícil no sólo porque el particular uso en la obra de este autor escapa a toda comprensión simplista, sino porque no existe una poética satisfactoria de un fenómeno tan complejo (y tanto tiempo menospreciado) como es lo cómico y el humor. Demostrar la amplia presencia de recursos humorísticos, entendiéndolos como elementos fundamentales de la construcción de sentido en su obra, significa cuestionarnos de partida por la clase de humor y el fin con que lo utiliza el autor, la significación que adquiere en su obra, y de esta manera, de paso, enriquecer nuestra apreciación estética sobre el sentido del humor que subyace en gran parte del desencanto general plasmado en la literatura del siglo pasado, entendiendo que el humor es un arma crítica poderosa (escondida bajo una sonrisa) muchas veces más cruda y más cruel que la tragedia.

Lo primero que habría que consignar para comenzar un estudio del humor en Franz Kafka, para entender el contexto cultural del que dicho humor es reflejo, es el período escritural del autor. Su época se encuentra a las puertas del siglo más sangriento de la historia de la humanidad, aquél que vio caer uno a uno todos los paradigmas culturales, religiosos y científicos, así como el proyecto moderno en su totalidad. Todas las certezas establecidas en siglos de modernidad (y consolidadas en el positivismo decimonónico) irán una a una cayendo y, de este modo, al perder la orientación intachable de la razón y el sentido, será el mundo, o al menos la lógica con la que éste funciona, el que se demostrará absurdo (como tanto se insistirá en las diferentes corrientes filosóficas de mediados de siglo) y risible; por lo tanto, ya no será, por decirlo de alguna manera, lo feo, lo grotesco, lo a-normal, como tradicionalmente fue comprendido lo cómico, sino precisamente el proyecto “normal” o normativo el que es digno de burla (con la angustia ontológica que necesariamente esto implica). Lo cómico ha adquirido en el siglo recién pasado, lamentablemente, un tono desgarrador, que da cuenta de la mirada sobre un mundo incomprensible, esencialmente absurdo, alienado, descentrado. Desde este punto de vista, lo cómico no puede ser sólo “una leve revuelta en la superficie de la vida social” (Sypheer 1) o “cierta imperfección [...] que exige una corrección inmediata” (Bergson 855). Todo aquello que no sólo provoque risa sino que lleve a la reflexión nos mostrará ese otro lado de la moneda de lo cómico.

Desde siempre el humor ha sido una de las armas de crítica social y moral más poderosa que ha tenido el hombre, y así es como tenemos que entenderlo al mirar el siglo recién pasado. Desde fines del siglo XIX y hasta la segunda guerra mundial, y posteriormente la tensión reinante de la posguerra y la guerra fría, se pone en evidencia ante nosotros un mundo esencialmente absurdo, en que todo progreso humano lleva a su propia aniquilación (el fin de las utopías, la caída definitiva del proyecto moderno ilustrado), en que la lógica racional, positivista, queda soterrada por la certidumbre de una existencia de suyo ilógica, absurda, aberrante. Estamos ante la evidencia de la catástrofe de la modernidad y la posibilidad-certeza de la destrucción del

hombre por parte de él mismo. Ese es el punto de arranque del humor en el siglo XX. Eso parece ocurrir en las novelas de nuestro autor; podemos pensar, por ejemplo, en lo absurdo de la situación de Joseph K..., lo inútil –y, por lo tanto, doblemente absurdo– de su búsqueda, su racional búsqueda para llegar a alguna respuesta: ésta no puede existir en un mundo que no responde a esa razón; o bien el anhelo de K., imposible de realizarse, destinado a nunca llegar a buen puerto (cual Sísifo), en *El Proceso* y *El Castillo*, respectivamente. Así también lo escenifica descarnadamente el teatro del absurdo (en especial Beckett en sus *Esperando a Godot* y *Final de partida*). Como señala Wylie Sypher (1), el contexto de las guerras mundiales “parecen demostrar que, en su fondo último, la vida humana es constitutivamente absurda”¹, proponiendo que “tal vez el descubrimiento más importante de la crítica moderna es la percepción de que la comedia y la tragedia son de alguna manera afines”². Kafka no vivió el Holocausto, ni tampoco el desgarramiento existencial característico de la posguerra, pero tal vez mejor que nadie lo intuyó (el arte siempre anticipa), antes incluso que se diese el espacio material para su realización (quizá en su propio desarraigamiento, en su no-pertenencia o identificación clara con ningún lugar o comunidad: la realidad cotidiana de la contemporaneidad).

El humor siempre implica esta contradicción esencial. Para Pirandello, por ejemplo,

“Lo cómico es precisamente un *darse cuenta de lo contrario*. Pero si ahora interviene en mí la reflexión [...] ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella primera advertencia, o mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel primer *darme cuenta de lo contrario* me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Y en esto reside toda la diferencia entre lo cómico y lo humorístico.” (Pirandello, “Esencia, caracteres...” 1374)³

Este sentido del humor como una contradicción que opera en el receptor, y la vinculación que esta contradicción permite hacer entre la risa y el dolor, la alegría y el llanto (síntomas claros de la comedia y la tragedia, respectivamente), será vital para entender el tipo de risa que se producirá –de ser posible– en Kafka: una risa que no permite plena inmunidad, que se contamina groseramente con lo trágico, con lo absurdo, la aversión e, incluso, con la aberración: el lector no preparado antes quedará espantado que sumido en la risa fácil. Pero lo importante de comprender es que ese espanto y esa risa no sólo no son contradictorios, sino que, por el contrario, son complementarios, se retroalimentan.

Buscar la etimología y el sentido original del ‘humor’ también es ilustrativo para el caso⁴. Para eso tenemos que retrotraernos a la ciencia del humoralismo de Hipócrates, desde la cual podemos entender que los humores (los distintos fluidos corporales: bilis –el “humor de humores”–, sangre, linfa) son como los motores que operan en todo ser humano: la distinta mezcla, movimiento o temperatura de ellos determinará todo estado del ser (desde estados anímicos a enfermedades): por un lado, el exceso de humores es una de las causas de los “hombres de excepción” (grandes guerreros, filósofos, héroes, etc.) y, por otra, acerca al hombre a la locura, a la risa (siempre vinculados a nuestra concepción de humor), al éxtasis y la manía, y podrán usarse para afectar los humores de los demás. Un buen ejemplo del ‘melancólico’⁵ es Hamlet: aquel hombre excepcional que, afectado por los humores, interpreta la locura de sí mismo, aun a riesgo de perder su propia cordura. Pero Hamlet se transforma en humorista: no sólo es afectado por los humores, sino que los usa como un arma frente a los demás. Entendido de esta manera, el humor es tanto padecimiento como arma, afección y herramienta para afectar a

los demás, dentro de un sujeto que es tanto paciente como agente de ellos. La purgación del humorista es saber utilizar sus propios humores para afectar al resto.

Es por eso que, aunque podamos detectar elementos risibles en autores contemporáneos como Kafka, no podemos quedarnos sólo en un primer nivel de lectura. En este tipo de obras podemos encontrar escenas cómicas que “[...] causan una risa tan áspera que hacen aparecer muecas que poco se distinguirían de las producidas por el efecto trágico. La fuerza de este *shock* cómico se parece a la intensa emoción producida por la tragedia” (Sypher 4). Ese es, en efecto, el *shock* que producen las narraciones de Kafka. Una risa que, al contrario de la risa (y sobre todo la carcajada) despreocupada y liberadora, no es contagiosa; refleja más el horror mediante el cual se produce que el efecto cómico que ese horror conlleva. Por lo tanto, no sólo es necesario rastrear los elementos o recursos que se consideran cómicos, sino que hay que pensar, sobre todo, en el *para qué* de la utilización de dichos recursos. La risa es sólo una de las posibles manifestaciones del humor, y sólo es un efecto producido (o que se pretende producir). Hay que intentar recuperar su sentido y su significación: la risa que va unida al llanto, la sonrisa con un trago amargo.

La risa y su producción puede escapar de cualquier definición y esto es lo que la hace tan atractiva. Tan necesaria. Son obras como éstas, como las de muchos grandes humoristas del siglo pasado y el presente, las que hacen tan difícil una poética de la comedia satisfactoria. Nos presentan estos autores un humor que hay que saber aguantar, tolerar, hacerse partícipe, entender por qué no nos reímos cuando en otro contexto sí lo haríamos (y qué pasaría si realmente lo hiciéramos). Qué es lo que está ocurriendo. En el caso de Kafka, su obra está traspasada completamente por recursos típicos del humor, aunque cueste identificarlos o participar de ellos en una primera instancia⁶; acá se verá cómo estos recursos son una constante en su obra, pudiendo afirmar que efectivamente él es un humorista. Kafka se expone por entero en su escritura. Kafka *es* su escritura⁷, y su humor es, entonces, parte vital de ella, y se manifiesta en todo el mundo creado por él. Pero más interesante aún que detectar dichos recursos es ver cómo con ellos crea el autor los estados más angustiantes o aberrantes. El humor que se produce desde el plano de la enunciación se contradice (mediante un efecto de *shock*) de tal manera con el contenido del enunciado, que el desfase que se evidencia genera estos estados antes señalados⁸. Así, podemos entender que el suyo es un caso extremo de las armas que tiene el humorista: un humor puesto en cierto contexto que genera ciertos efectos, a veces contradictorios. Ese efecto, incluso, puede ser el de la sonrisa, o por qué no, el de la pequeña carcajada; pero sería difícil decir que esa risa o esa sonrisa no tienen un cierto contenido de inquietud. Una sonrisa nerviosa, una mueca de alegría que esconde el dolor. O la angustia. O el espanto.

II. Lo cómico y el humor en *El Proceso*.

Veremos paso a paso algunos de los recursos prototípicos de lo cómico utilizados por Kafka en su obra. Partamos con la reconstrucción de la *Poética II* de Aristóteles, en la que se señala que lo cómico puede surgir desde dos grandes grupos de recursos: desde la dicción y desde los incidentes, subdividiendo, a su vez, cada uno de éstos en categorías menores. Lo primero que llama la atención en Kafka, a primera vista, es **la forma en que el narrador nos dice las cosas (dicción)**. Esto provoca un inmediato efecto de extrañamiento. Piénsese por ejemplo en el inicio de *La Metamorfosis*: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en un monstruoso insecto” (15). Este es un recurso

característico de Kafka, pues en todos sus textos (en cuentos sobre todo) encontramos esta manera del narrador de entregar los sucesos de la trama, contando algo como si fuese de lo más cotidiano, cuando en realidad lo que sucede es evidentemente algo fuera de lo común, muchas veces aberrante⁹. “Érase un buitre que me picoteaba los pies”: con el principio de este cuento (“El buitre”) Kafka nos pone a prueba con su oscuro sentido del humor. Y si continuamos leyendo, veremos que esa frase se vuelve aún más terrible. Nos podemos reír de ello, aunque sea nerviosamente.

Toda la narración en *El Proceso* funciona de este modo, mezclándose siempre con otros recursos humorísticos. Todo lo que sucede excede lo común, y la forma de comunicarlo no responde jamás a esa extrañeza. Y esto se da en las situaciones más terribles por sobre todo. Kafka juega así con nuestro sentido del humor y nuestra tolerancia. Veamos la siguiente cita, cuando Joseph está siendo detenido:

“Colocándose en el punto de vista de sus guardianes, K... se sorprendía de que se le alejara y le dejaran solo en su habitación, donde tenía tantas facilidades para matarse. Pero al mismo tiempo se preguntaba, poniéndose en su propio punto de vista, qué razón podía tener para hacerlo. No era motivo que dos hombres tomaran su desayuno en la habitación vecina. Hubiera sido tan insensato suicidarse que, aunque lo hubiera querido hacer, lo hubiese encontrado tan estúpido que nunca se hubiera decidido” (14).

Recién comienza la novela y ya K... reconoce la muerte como posible acto de liberación, pero la disyuntiva entre suicidarse o dejar que las cosas sigan su curso (curso que ni siquiera ha comenzado a desarrollarse) es narrada como un hecho de lo más cotidiano. Porque, claro, que dos hombres tomen desayuno en la pieza contigua no es razón para hacerlo. Y sin embargo, nada hay de particular en todo esto. Lo terrible de ese discurso es que parece, en el fondo, una humorada, el razonamiento que se presenta es casi farsesco. Pero nosotros conocemos el final¹⁰.

Ejemplos de esta misma situación, en que la terribilidad de lo que se está mostrando no coincide en ningún punto con la forma de narrarlo¹¹, pueden ser, por ejemplo, la escena de K... con el verdugo (capítulo 5), y los mismos inspectores de ese primer capítulo (Willem y Franz). La situación misma es absurda: en la habitación donde se guardan los trastos inútiles de la oficina donde trabaja, K... reconoce a los inspectores y a un verdugo que tiene que azotarlos, por culpa de la queja de aquél. Sigue un diálogo entre estos personajes, de lo más cotidiano¹², mientras el verdugo, “vestido con una especie de combinación de cuero oscuro muy escotada” (87), azota a los inspectores.

Finalmente, tal vez la más terrible de las descripciones que haga el narrador utilizando un tono que no le corresponde, es la escena de la ejecución (que veremos más adelante), donde todo acontece como en una farsa, sólo que en esta escena el horror ya no es tan fácil de vencer como para pensar siquiera en una sonrisa¹³.

Otro recurso humorístico que traspasa toda la obra del autor es la presencia de **personajes bufonescos o farsescos**, cuyo actuar no se corresponde con el papel que desempeñan, que representan una farsa de sí mismos, exagerando la absurdidad de las situaciones en que aparecen. Para Bergson, en su clásico texto *La Risa*, lo cómico se debe esencialmente a un efecto de rigidez mecánica o de velocidad adquirida tanto del cuerpo como del espíritu en una situación en que

justamente demanda lo contrario. Lo mecánico que actúa sobre lo vivo. Por ejemplo, los roles adquiridos (los falsos médicos de Molière); cuando nos fijamos en lo corporal de alguien en casos en que debiésemos fijarnos en lo moral (si en un discurso solemne nos fijamos más en el peluquín que está a punto de perder el orador), las ideas fijas, etc. Para Aristóteles, lo cómico puede surgir también de “hacer a los personajes más bien pícaros”, o también de los razonamientos. Según Northrop Frye, la estructura fundamental de la comedia se da en la lucha entre en *Eiron* (el ‘irónico’ o denigrador de sí mismo) y el *Alazon* (o impostor). Este último es el que representa mejor la figura que estoy intentando describir, ese personaje que es en sí su propia farsa, su careta. En el teatro clásico esta figura puede encontrarse encarnada en el *senex iratus* (pensar en *El Misántropo* de Menandro o el de Molière, o, en general, la figura del padre insoportable que se opone a los deseos del héroe –*Eiron*–) o en el *miles gloriosus*, principalmente¹⁴.

En Kafka, los personajes que mejor responden a esta tipología son los dos ayudantes de K. en *El Castillo*, que actúan siempre como niños, que hay que castigar, controlar, que se ofuscan cuando no se hace lo que ellos quieren, etc. Son, como representantes de la autoridad, una burla de sí mismos. Ejemplos sobran, como estos, tomados del principio del cuarto capítulo y del once (cuando se encuentran en la escuela), respectivamente:

“Era su ambición [de los ayudantes] [...] no molestar al señor agrimensor, empleando el menor espacio posible, y en este sentido ensayaron diversas maneras, cierto que cuchicheando siempre y entre continuas risitas; entrelazaban brazos y piernas y se acurrucaban juntos; en el crepúsculo, no se veía, allá en el rincón, más que un gran ovillo [...] Al liberarse K., más tarde, de la manta, miró en derredor, y vio que los ayudantes –de hecho ni le extrañó– estaban nuevamente instalados en su rincón; exhortándose mutuamente a la seriedad, le saludaron militarmente.” (55-56)

“[...] los ayudantes se sentaron a sus pies, en la tarima, pero no se quedaban quietos nunca; hasta durante la comida molestaban. A pesar de que se les había dado de todo y en abundancia y aún faltaba mucho para que lo terminaran; levantábanse, sin embargo, a cada rato para comprobar si aún quedaba mucha comida sobre la mesa, y si podían esperar todavía algo para sí...” (142)¹⁵

Y sin embargo, ellos representan la constante evidencia de lo absurdo de la situación de K., su imposibilidad de llegar, por métodos racionales, a su objetivo. Ellos están ahí para recordarnos constantemente del fracaso de K.

Volviendo a *El Proceso*, encontramos a los dos inspectores que le vienen a informar a Joseph que está detenido. Siguiendo a Bergson, podemos ver la rigidez espiritual de estos personajes que sólo saben que K... está detenido, pero no saben por qué, ni quién es K..., ni lo que será de él. Pareciera que ni siquiera saben por qué están allí. Simplemente hacen lo único que pueden hacer, volviéndose ridículos. Se burlan del detenido¹⁶, pero no saben que ellos mismos terminan siendo objetos de burla (como la figura del militar fanfarrón). El mismo narrador y K... hacen mofa de ellos, de su vestimenta pomposa, de su completa ignorancia y, por ende, absoluta inutilidad en el papel que juegan: informantes. Empero, estos personajes más adelante se vuelven trágicos, o al menos tragicómicos: terminan siendo azotados en una situación que parece ser un eterno presente para ellos (pues luego K... los vuelve a encontrar en igual postura), en la absurda situación antes descrita.

En el mismo primer capítulo hay otro trío de bufones¹⁷, que tienen un comportamiento similar al de los ayudantes en *El Castillo*, tomando y revolviendo las fotografías de la señorita Bürstner: “se trataba del feo Rabesteiner [...] del rubio Kullisch, de órbitas profundas, y de Kaminer que, afligido por un tic nervioso, sonreía siempre de una manera intolerable” (21) (la misma descripción de los personajes adquiere un tinte jocoso).

Otro personaje que aparece ridículo, rayando casi en el grotesco, es el negociante Block. Es una especie de monigote que sirve para las constantes humillaciones de Leni y el abogado:

“¿Qué quieres? –preguntó el abogado–. Vienes en muy mal momento.

–¿No se me ha llamado? –preguntó Block, interrogándose a sí mismo más bien que al abogado.

Levantaba las manos para protegerse y estaba presto a poner los pies en polvorosa.

–Se te ha llamado –dijo el abogado– pero eso no impide que vengas en mal momento.

Y añadió, al cabo de un instante de silencio.

–Siempre vienes en mal momento” (194).

Las humillaciones continúan, mientras el negociante se afana (recuerdo nuevamente la rigidez o lo mecánico dentro de lo vivo que propone Bergson) en éstas, pues cree estar haciendo lo correcto, lo único posible para llevar a buen término su proceso. Se juega, pareciera ser, su existencia entera en el rol del humillado. Su única posibilidad de ser está en ese juego. Entonces es que se vuelve terrible: Block, el espejo de K..., “ya no se trataba de un cliente, sino del perro del abogado” (197). K... opta por no entrar en ese juego, y conocemos su final.

De este modo, todo el capítulo dedicado al negociante Block podemos leerlo desde el humor, de lo cómico que brota constantemente de ese ínfimo ser (o que da la impresión de serlo). Pero Aristóteles señala que lo cómico es aquello que es risible, pero que no causa ruina ni dolor. Es entonces que podemos recordar a Pirandello y la contradicción operante en el humor: Block termina siendo la ruina de sí mismo. Y K... pareciera tener dos opciones: o ser como él, y luchar del mismo modo por su proceso, o seguir su propio camino. Y escoge esta segunda opción. Riámonos de Block, pero comprendamos el dolor de este personaje, que, apostando toda su suerte a los únicos que parecieran poder y querer ayudarlo, termina “encerrado con llave en la habitación de la criada [para que no molestase]” (198). Ese es el mejor ejemplo del bufón-trágico de esta obra. Y, por analogía, podemos ver cómo, en el fondo, K... actúa también como esta especie de bufón, que intenta dar un paso adelante, pero siempre termina dando uno o dos hacia atrás, tropezándose con sus propios pies, obstinado en que tiene razón, en que va por buen camino¹⁸.

Por otra parte, el narrador kafkiano juega también con el **humor en la descripción**. Me refiero a situaciones en que no *sucede* nada especialmente cómico, pero en que el solo hecho de la descripción, ya sea del entorno o de uno o más personajes, genera el humor. Quizá sea en este punto donde el grotesco latente en toda la obra del checo se manifiesta más claramente. Y es aquí, también –y esto es lo que lo hace más interesante– donde autor y narrador se confunden inevitablemente. Basta leer los diarios de Kafka: es él el que presenta ese particular sentido del humor para describir situaciones o personajes, y la voz que le presta a sus narradores, entonces, se presenta demasiado contaminada con la voz autorial. Me refiero, en el caso de la novela, a la

breve descripción, por dar uno de los ejemplos que repletan esta obra, que hace del trío de la oficina, que ya cité más arriba. O cuando describe a los inspectores que lo vienen a detener¹⁹. Podría considerarse que la situación es de suyo angustiante, y sin embargo el narrador, contaminado con la visión de Joseph, nos habla de un inspector de la siguiente manera:

“El vientre del segundo inspector –no podía sino tratarse de inspectores– se aplastaba a cada instante contra él de la manera más cordial, pero cuando levantaba los ojos descubría una cabeza seca y huesosa, provista de una nariz alabeada, que no correspondía con aquel corpachón y que concertaba mejor con el segundo inspector [...]” (10)

O, incluso, cuando recién llegan:

“Ese personaje era esbelto, pero de aire sólido, y llevaba un traje negro y ceñido, provisto de un cinturón y de toda clase de pliegues, de bolsillos, de hebillas y de botones, que daban a esa vestimenta una apariencia particularmente práctica, sin que se pudiera comprender bien, sin embargo, para qué podría servir todo aquello.” (7)²⁰

Claros ejemplos de este recurso pueden encontrarse en cualquier narración de cierta magnitud (que permita la detención descriptiva). Sólo uno más, tomado de *América*, para comprender la vinculación entre este humor descriptivo y el grotesco, en la descripción que nos hace el narrador de Brunilda (recojo los fragmentos descriptivos de una escena dialogada): “Karl sólo miraba su papada, que al volver la cabeza, rodaba con ella [...] Karl se aproximó al pie del canapé para examinar mejor a aquella mujer [...] en el canapé, [que] con ser muy ancho, no quedaba lugar junto a Brunilda” (228-229). O cuando deben ayudarla a mudarse: “Costó cierto trabajo levantar a Brunilda y meterla dentro, pero, una vez conseguido esto, bien se podía creer que todo estaba logrado con éxito [...] y sólo quedaba el temor de que el carruaje se desvencijara bajo el peso de Brunilda” (287)²¹.

Este humor minuciosamente descriptivo recorre todo el discurso kafkiano. Es el humor de Kafka el que está en juego (y no el que él le “presta” a sus narradores o personajes), que podemos encontrar también en sus escritos personales. Veamos estas dos citas de sus diarios que me parecen sumamente clarificadoras, donde no sólo se divierte en la descripción en sí, sino que juega con sí mismo (y donde nuevamente podemos ver que el grotesco en Kafka opera en todos sus discursos):

“El representante del gobierno, que con excepción de un camarero y dos criadas, situadas a la izquierda del escenario, quizá sea el único cristiano de la sala, es un pobre hombre, dominado por un tic facial que, especialmente en la parte izquierda del rostro (aunque arrastrando gran parte de la derecha), contrae y distiende la cara con la casi despiadada velocidad, quiero decir con la misma fugacidad que la aguja segundera del reloj, y también con idéntica regularidad. Cuando le llega al ojo izquierdo, casi lo borra. Para esta contracción, se le ha desarrollado en la cara, por otra parte completamente ajada, unos pequeños músculos nuevos” (*Diarios 73-74*).

“12 de octubre. Ayer, en casa de Max [...] En la semioscuridad de la Rittergasse [...] está R. [...] Lo primero que habíamos advertido había sido su considerable nariz sobre el rostro exangüe, cuyas mejillas se podían apretar largo rato sin que apareciese la menor

señal de rubor, el vello rubio que se amontonaba en la mejilla, y sobre el labio superior, el polvo del ferrocarril que se había introducido entre el polvo y la mejilla, y la blanca enfermiza en el escote de la blusa. Hoy, sin embargo, hemos corrido tras ella respetuosos y cuando, en la esquina de un pasaje que da a la Ferdinandstrasse, yo tuve que despedirme por no ir afeitado y por otros detalles nada presentables de mi aspecto, sentí un leve atisbo de inclinación hacia ella. Y al reflexionar el porqué, no pude más que repetirme: porque iba bien abrigada” (*Diarios* 84).

Como corolario a estas citas, cabe señalar que este es probablemente el recurso más usado por Kafka, que se contamina inevitablemente con cualquier otro de los identificados y por identificar.

Otro ámbito de lo cómico que recorre toda la obra de Kafka, y en especial *El Proceso*, es la **lógica del absurdo** que rige todo el universo kafkiano. Este es otro tema que requiere ser trabajado con autonomía, pero que, al igual que el grotesco, lo trataré desde el punto de vista exclusivo del humor. Este absurdo entendido, desde Camus, como aquello que el mundo no me permite comprender, las irracionalidades (por llamarlas de algún modo) que lo repletan y justifican, que son quizá su esencia. El mundo mismo visto como una gran irracionalidad, y el absurdo que nace de la afanosa búsqueda de sentido por parte del hombre²², como hemos visto en la introducción más arriba. Es pertinente recordar también que la lógica del absurdo ha sido considerada tradicionalmente uno de los mecanismos de producción de lo cómico y del humor²³, que podemos entender, siguiendo con Aristóteles, que es lo cómico que surge desde “cosas contrarias a lo esperado”, y “de los razonamientos, cuando las razones que se dan para una acción se desarticulan y el resultado carece de consecuencia racional”. Es por esto que Bergson, para quien la lógica característica del personaje y de la situación cómica es la del absurdo, señala que “cuando se le encuentra en lo cómico, no es un absurdo cualquiera, sino un absurdo bien determinado. Lejos de engendrar lo cómico lo que hace es derivarse de él” (895).

Todo lo anteriormente señalado podemos detectarlo en *El Proceso*, gran ejemplo lógica del absurdo kafkiano. Mientras más se aferra Joseph K... a sus razonamientos, más retrocede en sus propósitos. Su lógica puramente racional (no exenta de exabruptos y actos impulsivos, pero en fin) no se corresponde con ese mundo esencialmente absurdo que se le (nos) presenta. K... ve la situación en que se encuentra Block, y, *lógicamente*, decide que ese no es el camino a seguir. Evidente. Y evidentemente lo que hace es acelerar aún más su final. Podemos creer en la perduración de Block, aunque sea en un encierro infinito en el cuarto de la criada, sin llegar nunca a buen término, pero sin llegar, tampoco, a una real condena o un castigo efectivo (si es que su castigo no es precisamente su perduración). O qué se puede decir del primer interrogatorio de K..., para el cual no se le señala ni la hora ni el lugar, y entonces decide, tal vez por vez primera, utilizar un método absurdo: preguntar por un inexistente pintor Lanz. Lógicamente (?) logra dar con los tribunales (42 y ss.), que, como se sabe, están siempre ubicados en graneros. K... es él mismo, por decirlo de alguna manera, el lugar de la cita, en su búsqueda sin sentido. Es que toda la justicia se rige por ese absurdo, y decir que se rige por esa lógica es decir que todo el universo por el que se mueve K... responde a ese orden, pues “¡nada hay que no pertenezca a la justicia!” (152).

Abundan las marcas respecto a lo absurdo de todo el proceso de K...²⁴, y la comicidad que de ellas se desprende en muchos casos muy clara, como cuando tras su primer interrogatorio,

el protagonista decide revisar los libros del juez instructor, aquellos que con tanto afán citaba y guardaba tan cautelosamente, aquellos de los cuales dependía el proceso de K..., entonces:

“K... tomó el primero que se le presentó, lo abrió y vio un grabado indecente. Un hombre y una mujer desnudos estaban sentados en un canapé. La intención del grabador era visiblemente obscena, pero había sido tan inhábil que no se podía ver allí más que a un hombre y una mujer sentados con una fealdad exagerada [...] K... no hojeó más; se contentó con abrir el segundo libro en la página del título; se trataba de una novela titulada *Tormentos que Margarita tuvo que sufrir de su marido*” (57).

Además, podemos ver en todo el primer capítulo una gran representación cómica, plagada de absurdidad o “cosas contrarias a lo esperado”, como ya he ejemplificado anteriormente²⁵.

III. *El Proceso* como la representación de una comedia.

Aunque sólo he mencionado algunos de los recursos utilizados por Kafka, creo son los principales. Ahora, para cerrar el análisis del humor en su novela *El Proceso*, quiero mostrar que una gran abundancia de marcas textuales nos permiten configurarla como una especie de puesta en escena y, por lo tanto, leerla no sólo como una novela cómica, sino como la representación de una comedia, una representación cómico-absurda, tragicómica, ante un público fantasmal que nunca se llegará a conocer del todo, representación en que se pone en juego toda la existencia del protagonista, bajo un oscuro e inescrutable sentido del humor.

Ya el primer capítulo se configura como una especie de montaje cómico. K... comprende que la situación en que se encuentra es absurda. K... mismo es el que nos describe a estos bufonescos personajes que son los que ya latamente he trabajado en las páginas precedentes. K... es el que aún dominado por una lógica racional no puede entender todo el espectáculo que se está montando en torno a él, *a menos que* se trate, efectivamente, de una comedia en la que él es el protagonista involuntario. Y decide entrar en ella: “Si se tratase de una comedia, él también iba a representarla” (11). Esto es clave. Es en este punto donde Joseph K... *decide* entrar en ese juego de la comedia: el absurdo, que poco a poco lo va llenando todo. Toda la novela aparecería como un intento de *comprender* el papel que le toca jugar, sin nunca llegar a compenetrarse con la lógica que rige esa justicia-espectáculo. En esa decisión de representar la comedia, el protagonista decide definitivamente hacerse cargo de su papel, que ya nunca más abandonaría. Es por esto también que pareciera que Joseph nunca se toma seriamente su proceso, como le reclaman las distintas personas que intentan ayudarlo (su tío, el abogado, Block, Leni, el párroco). Sólo está jugando o aprendiendo a jugar. Es así como lo vemos, por ejemplo, durante su primer interrogatorio, donde poco a poco se empieza a imbuir de su papel de abogado defensor de su propia causa ante un público expectante y cada vez más animado, al ritmo en que K... también crece en el entusiasmo de su representación (47-53). Pero es sólo un papel el que está representando, como siempre, esta vez ante un público encarnado en los funcionarios de la justicia.

Sin embargo, su primera representación *voluntaria* no es ésta, sino la *performance* que realiza frente a la señorita Bürstner, para explicarle la situación de su detención esa mañana. “Es preciso que represente ante usted exactamente la posición de los **actores**: es algo muy

interesante” (33; el subrayado es mío). Nuevamente K... está asumiendo la condición espectacular de lo ocurrido en la mañana, en que unos actores representaron una comedia delante de él, pero incorporándolo contra su voluntad como protagonista, y que ahora era lo que tan torpemente (era su primera tentativa actuarial) intentaba representar ante su vecina de habitación, quien asumía el rol de público. “La señorita Bürstner, que escuchaba sonriendo, se puso el índice sobre la boca para impedir a K... que gritase, pero ya era demasiado tarde. **K... se hallaba demasiado compenetrado con su personaje...**” (34). La representación de K... se vuelve, por supuesto, una situación absurda, y bastante cómica.

Se puede leer así la obra desde la primera página. En el mismo primer capítulo se nos señala la idea de la liberación por la risa –cual catarsis cómica– por la que pudiera haber optado K...: “Sin duda esta escena no era más que una broma, una broma grosera, que sus colegas del Banco habían organizado [...] Probablemente no tendría más que echarse a reír para que sus guardianes hiciesen lo mismo...” (10). Sin embargo, K... decide no hacerlo y seguir en ese juego, en esa representación vital que lleva a cabo durante el transcurso de la novela, ante un público que se materializa en diferentes personajes; ¿quiénes son, si no, la pareja de ancianos, luego un trío, que observan toda la escena desde la casa de enfrente? ¿O bien, por qué aparece constantemente el ridículo trío del Banco, simplemente mirando, espectado? ¿Quiénes son las molestas niñas que lo siguen a la casa de Titorelli? En Kafka, y no sólo en esta obra, siempre da la impresión de que *alguien*, cualquiera sea el lugar, cualquiera sea su rostro o su número, pero siempre alguien está observando. En esta novela ese *alguien* adquiere la condición de un terrible público imprescindible para representar una descarnada comedia.

Llegamos entonces al final de la novela. Dos verdugos, otra vez absurdamente bufonescos (vienen a ajusticiar a K... y se vuelven ridículos en sus excesos de cortesía, gestos exagerados, etc.), vienen a poner fin a la representación. “Me envían a viejos actores de la segunda zona [...] Se trata de terminar conmigo a poco costo” (225). “¿En qué teatro representan ustedes?” (226). La obra llega entonces a su fin, y el protagónico involuntario ya asume plenamente su fracaso. Sólo unos actores mediocres lo acompañan, y ahora es el mismo K... quien debe tomar la iniciativa (K..., un actor ahora mucho más experimentado que estos decadentes bufones): “Nada había de heroico en resistir, en causar dificultades a los dos señores y en tratar, al defenderse, de gozar una última apariencia de vida” (227). K..., por unos breves momentos, puede recuperar su antigua “cordura”, pero esto sólo antes de morir: “La lógica, al parecer inquebrantable, no resiste a un hombre que quiere vivir. ¿Dónde estaba el juez que no había visto nunca? ¿Dónde estaba la alta corte a la cual nunca había llegado? Levantó las manos y abrió desmesuradamente los dedos” (230). K... muere como un perro y el telón finalmente se cierra²⁶.

IV. Consideraciones finales.

El tema recién se está abriendo. Es una introducción. Ha abierto un resquicio por el cual colarse, o intentar colarse, comprender el mapa del rizoma²⁷, acceder a la Justicia o al Castillo (desde nuestros cómodos asientos, desde nuestra sonrisa, desde la académica sonrisa). Comprender a Kafka en su escritura. A nosotros mismos en nuestra inevitable intención de aprehender su literatura desde la mayor cantidad posible de ángulos, esta obra tan fácilmente comprensible en una primera lectura (pese a los símbolos y las alegorías, los temas básicos –tanta literatura al respecto– saltan ostensiblemente a la vista: la religión, las jerarquías, el absurdo, la

incomprensión del orden del mundo, el infinito, la angustia, la figura del padre, la culpa, etcétera) y que nunca acaba por realmente significarse: su apertura infinita es su propia cerrazón de sentido: toda herramienta que logremos poseer será bienvenida para entrar en la obra de este autor, y tanto ya ha sido escrito, y nada realmente está dicho. No dejará de escribirse ni de interpretarse, afanándonos en una comprensión a la que el mismo autor probablemente nunca pretendió llegar²⁸. Éste es, entonces, un esfuerzo más de apertura.

Kafka ha desplegado en su obra todo un aparataje humorístico, que he ido mostrando a lo largo de este artículo (o al menos ejemplificando) y que recorre su obra entera. Ahora bien, el sentido que adquiere ese humor es de difícil comprensión. ¿Es un recurso estilístico que el autor utiliza para crear un efecto de *shock* ante el espanto de lo que está sucediendo en la narración? Me parece que es así, ya que esto intensifica efectivamente cualquier reacción de desagrado, aberración o angustia que podamos sentir ante lo narrado, independientemente de nuestra risa. Pero no es ésta la única razón de su producción. Como he venido señalando, considero que este humor es un rasgo del propio Kafka-autor, que despliega, o más bien simplemente *derrama* en sus textos y que, como buen escritor, como hombre que se juega por entero en su literatura, sabe aprovechar muy bien, como en ese rasgo estilístico que antes señalé. He intentado demostrar que esos recursos efectivamente se daban en el texto, de forma bastante evidente, de la misma forma en que quedaba de manifiesto el efecto inverso que estos recursos producían. Pero hay que darle una vuelta más a este sentido del humor. Kafka es su literatura, dije en un principio. El humor, entendido desde Pollock es la utilización de los propios humores (fantasmas, demonios) para afectar los humores de los demás, purgándolos de esta manera. Kafka despliega sus humores en sus textos, y es evidente que nosotros, receptores, no salimos inermes de la lectura. Algo nos ha afectado, o no estaríamos hablando de él. Kafka, tal vez, se ríe de nosotros, aunque sea con esa risa reflejo de una miseria absoluta que apunta Baudelaire²⁹. El verdadero humorista, señala Pollock, pone en juego su propia existencia en el humor, en su forma de representarlo:

“Para que esas formas [el grotesco y el burlesco] participen del humorismo es necesario que representen la elaboración cómica de un humor –melancolía, furor, locura– que de otro modo terminaría por arrastrar al mismo tiempo al creador, su creación y al espectador. El humorista pone en juego su propia existencia [...] Así, un cineasta humorista hará comedias hasta el momento en que aparezca él mismo en escena inventándose un personaje que no es más que la exageración de sus propios rasgos: Chaplin se transforma en Charlot, Keaton en Malec.” (Pollock 124-127)

En su humor, Hamlet se juega su propio destino. Woody Allen, podemos decir, es las infinitas variaciones de sí mismo en su larga filmografía. Kafka es Kafka, en sus diferentes versiones, dentro de una multifacética y escurridiza obra literaria. “La mayoría de las veces, lo que siente que se juega [Kafka] en la literatura es su propia existencia” (Blanchot 104): el humor de Kafka es su acto de rebeldía (el humor siempre lo es) frente a una realidad que se le escapa³⁰, salvo en la literatura, único terreno por el que puede realmente *ser*³¹, y por lo tanto su único medio posible de purgación. Ese acto de rebeldía implica esa purgación. Cómo: utilizando sus humores afectando los humores de los demás, causando la risa catártica de la comedia. El humor siempre implica la contradicción; el humor no es sólo la sonrisa liberadora, sino que es el darse cuenta del dolor que puede haber tras esa sonrisa; lo cómico ya no nos sirve como el lugar de lo meramente risible: es el espacio de lo humano, y por lo tanto, inevitablemente unido a lo trágico. La sonrisa y el espanto. Kafka mismo puede haber vivido ese espanto, y buscó un alguien en

quien descargar(se) (con) esa risa³², la purgación de sus (espantosos) humores. Y Kafka se purgó en nosotros.

Bibliografía.

* De Kafka:

- Kafka, Franz.** *El Proceso*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1951.
----- *La Muralla China*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953.
----- *América*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
----- *El Castillo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
----- *Diarios (1910-1913)*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.
----- *Obras Completas (4 tomos)*. Barcelona: Teorema, 1984.
----- *La Metamorfosis*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1992,

* Sobre lo cómico y el humor:

- Bajtín, Mijail.** “Introducción: Planteamiento del problema” y “Capítulo 1: Rabelais y la historia de la risa”. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Baudelaire, Charles.** *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.
- Bergson, Henri.** *La risa*. En: *Los Premios Nobel de Literatura*, Vol. III. Barcelona: José Janés Editor, 1956, pp. 817-905.
- Camus, Albert.** *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 1980.
- Frye, Northrop.** *Anatomía de la Crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Janko, Richard.** “Una reconstrucción hipotética de *Poética II* (basada en el *Tractatus Coislinianus* y en fragmentos de *Poética II*)”. *Aristotle: Poetics*. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1987, pp. 47-55.
- Kayser, Wolfgang.** *Lo Grotesco*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Pirandello, Luigi.** “El humorismo” y “Esencia, caracteres y materia del humorismo”. *Los Premios Nobel de Literatura*, Vol. III. Barcelona: José Janés Editor, 1956, pp. 1267-1406.
- Pollock, Jonathan.** *¿Qué es el humor?*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 2003.
- Sypher, Wylie.** *Los significados de la comedia*. Traducido por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2004.

* Sobre Kafka:

- Blanchot, Maurice.** *De Kafka a Kafka*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Brod, Max.** *Kafka*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix.** *Kafka, por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era, 1983.
- Lancelotti, Mario.** *El Universo de Kafka*. Buenos Aires: Biblioteca Argos, 1950.
- Vaisman, Luis.** “La estructura del cuento en Kafka”. *Revista Chilena de Literatura* 22 (noviembre 1983): 5-55.

¹ Relacionar la comedia con el absurdo, proponiendo a éste como el origen o fuente de aquélla tiene una larga data, que se puede vincular, además, con lo cómico como una contradicción o inversión de puntos de vista. Por ejemplo

Horacio, para quien la risa se sitúa en el ámbito de lo inadecuado y absurdo; para Jean Paul y Coleridge, en el Romanticismo, se trataba de una inversión de perspectivas; también la contradicción, en Kierkegaard y Pirandello; el mundo al revés del carnaval medieval, etc. Ver Baudelaire *Lo cómico y la caricatura* y Pollock, *¿Qué es el humor?*.

² En su origen ritual, de hecho, la comedia y la tragedia eran prácticamente indistinguibles.

³ Así también Kierkegaard, para quien “lo cómico está presente en cada una de las etapas de la vida, porque doquiera que hay vida, hay contradicción, y dondequiera hay contradicción lo cómico está presente” (Sypher 3).

⁴ Ideas expuestas en Pollock, ob. cit.

⁵ La melancolía (*melancholia*) es el nombre griego de la bilis negra, el principal de los humores (el humor por defecto), el causante de todos estos trastornos. El melancólico es aquél afectado por la melancolía o bilis, es decir, el que sufre por los humores: el humorista. Una razón etimológica para entender la cercanía que hay entre la risa y el llanto, la comedia y el dolor: el humor y la melancolía.

⁶ El humor requiere que nos identifiquemos con él, que participemos de su lógica. En textos complejos, en que reírse implica superar una cierta barrera, ya sea moral o de desagrado (por ejemplo), puede ocurrir dos situaciones: o, tal como dice Pirandello, al darle una segunda lectura ya no somos capaces de reírnos; o bien, al principio, producto del impacto de las imágenes o de la historia (la angustia, el shock, etc.), no podemos reírnos, pero en una segunda o tercera lectura, más “anestesiados”, somos capaces de hacerlo. En mi experiencia personal, el primero de los casos me ocurrió con Beckett; el segundo, con Kafka.

⁷ El humorista siempre se expone por completo en su obra. Juega con sus propios ‘humores’, como veremos. En el caso de Kafka, hay muchas citas que avalan esta afirmación, como las siguientes, tomadas de sus *Diarios*: “en mí se puede reconocer perfectamente una concentración apta para escribir. Cuando se hizo evidente en mi organismo que la literatura era la manifestación más productiva de mi personalidad, todo tendió hacia ella y dejó vacías todas las facultades que se orientaba hacia los placeres del sexo, de la comida, de la bebida, de la meditación filosófica, y principalmente de la música” (203); “mi felicidad, mis aptitudes y cualquier posibilidad de ser útil en algún aspecto residen desde siempre en lo literario” (51). Para Blanchot, Kafka termina, efectivamente, *siendo* literatura: “El escritor que escribe una obra se suprime en esta obra y se afirma en ella” (71).

⁸ En relación con esto, para Kayser uno de los efectos del grotesco es el producir un distanciamiento irreconciliable entre yo y mundo, que distorsiona los órdenes existentes y llevan a la confusión, al absurdo, y por ende, al espanto. Pero ese absurdo también puede significar la risa. Ver Kayser, *Lo Grotesco*.

⁹ Bergson 870.

¹⁰ En *Kafka, por una literatura menor* (65), los autores señalan cómo Max Brod atestigua que en la lectura del primer capítulo de *El Proceso* que hizo Kafka ante el grupo de oyentes entre los que se encontraba aquél, no podían parar de reír. Podríamos decir que en la primerísima recepción de esta obra, el humor se hizo ostensiblemente manifiesto.

¹¹ Un ejemplo visual. Piénsese, por ejemplo, en un genio del humor en el cine mudo, como Buster Keaton y su rostro imperturbable. En este caso, al igual que en los ejemplos anteriores, el plano de la “expresión” (el rostro imperturbable de Keaton) no se condice con el plano del contenido (todo el caos que puede estar quedando a su alrededor), y desde allí se genera la comicidad de su actuación.

¹² En una oficina pública, uno de los empleados abre una puerta y reconoce a dos inspectores que días antes lo habían detenido. Sólo que... ahora están en una posición vergonzosa, con un hombre vestido de cuero dispuesto a azotarlos, y por culpa de una queja que K... realmente nunca emitió. Todo esto es absurdo, ridículo. Y sin embargo para el narrador esto es simplemente lo que es: un acontecimiento rutinario en el proceso de K... Este último, siguiendo su costumbre de buscar la solución racional a todo, sostiene el siguiente diálogo con el verdugo y los ajusticiados (¡en una sala de la oficina, con un hombre vestido con cueros y látigo, y dos inspectores a punto de ser azotados porque “se portaron mal!”): “¿Esta verga hace tanto daño? –preguntó K...” “Es que tendremos que desnudarnos [...]” “¡Ah, en esas condiciones! [...] ¿No hay medio alguno de evitar esos golpes?” “No –respondió en fustigador– [...] Desnúdense” (89).

¹³ Es pertinente señalar que esta forma de contar las cosas no necesariamente tiene que venir acompañada de una escena terrible. El mismo K... está lleno de razonamientos que nos hacen dudar de su propia “seriedad”. Por ejemplo, ya hacia el final, cuando está con Leni, ésta le termina por decir: “No quiero más agradecimiento que saber que me amas”, a lo que el interpelado no responde, pero habla consigo: ““¿Que te amo?” pensó K... en el primer momento. Pero enseguida se dijo ‘Ah, sí, yo la amo’” (183-184). Esta relación de K... con Leni, y especialmente este diálogo nos recuerda a las relaciones de K. en *El Castillo*, donde, pese a que transcurre poco más de una semana, el protagonista se enamora, se compromete, desiste de sus planes, etc., como si hubiese estado por años en el Castillo (el humor también se genera con la condensación temporal y/o espacial), y todo con diálogos similares al recién citado

¹⁴ Ver Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, sobre el tipo del bufón y Frye, *Anatomía de la Crítica*, sobre las figuras del *Alazon* y del *Eiron*. Siguiendo esta línea, podemos decir que K... asume el rol del *Eiron* (que según Frye encarna generalmente el héroe de la comedia, aquél cuyos propósitos se ven entorpecidos por los acontecimientos que conforman la trama), que está en constante lucha con estos *Alazones* que aparecen en su camino y que terminan por vencer (de ahí lo trágico del resultado final de esta obra, y en general de todas las de Kafka). Podríamos pensar, incluso, que todas las jerarquías inaccesibles (sea la Justicia en *El Proceso*, las autoridades de *El Castillo*—como esa misteriosa figura de Klammm—, o simplemente aquella fuerza inescrutable pero invencible que rige en general el mundo de Kafka, en cuentos como “El buitro”, “Una fabulilla”, “Una confusión cotidiana” o “La partida”, etc.) adquieren esta forma del *Alazon*. ¿Podemos suponer, desde Frye, que la estructura de las narraciones en Kafka responden a un patrón cómico (mítico), pero que se resuelven finalmente en lo trágico?

¹⁵ Poco más adelante viene el castigo de K. hacia los ayudantes, en otra escena cómica-farsesca, con los ayudantes fuera de la casa arrodillados rogando por el perdón de su patrón.

¹⁶ “—Quiere que Ana le traiga el desayuno! Se oyó una risita en la pieza vecina” (8).

¹⁷ Podemos nuevamente seguir las categorizaciones de Frye, para quien la función de los bufones es incrementar el “ánimo de festejo” más que incidir en la trama (aún con bufones tan complejos como el de *El rey Lear*).

¹⁸ Algunos ejemplos de personajes que responden a estas características aparecen también en cuentos como “Un médico rural”, “Chacales y árabes”, “El jinete del cubo”, “Comunidad”, “Blumfeld, un solterón”, “Un artista del trapecio”, etc.

¹⁹ ¿Quién es el que habla aquí, quién es el que describe a los personajes? ¿El narrador? ¿K(afka)...? Evidentemente la descripción es hecha por voz del narrador, pero su identificación con su personaje es evidente. Mediante el uso del indirecto libre, el narrador de Kafka termina siempre por confundirse con su personaje, especialmente visible esto en *El Castillo*: el narrador, aparentemente omnisciente, se sorprende junto con K., se pregunta lo que éste se preguntaría, y sólo puede llegar a saber lo que éste sabe o *podría llegar* a saber (y, entonces, tampoco llegará nunca al Castillo, ni accederá a la justicia, pero sí podrá hablarnos luego de que el personaje ha muerto). En el caso de las descripciones, son tal como las ve K... en ese momento, y, me permito decir aún, tal como las describiría el propio Kafka si las estuviese viendo.

²⁰ Aquí podemos recordar una de las máximas de Bergson, que señala (840): “Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral”. También es interesante revisar las consideraciones de Mario Lancelotti al respecto: “Kafka pone una ironía de la mejor ley en la descripción de los uniformes, de las insignias, de las armas, de los emblemas de la Autoridad. Los personajes son ridiculizados mediante esa presentación ‘en instantánea’ o en suspensión hecha por mano de Kafka, lo que les confiere cierta rigidez del mejor efecto cómico.” (52)

²¹ El grotesco es un tema que merece ser desarrollado con autonomía en Kafka, por lo que sólo lo menciono en su relación con el humor. En esta última cita se nos presenta uno de los motivos típicos del grotesco, relacionado con lo monstruoso, con el distanciamiento producido entre el yo y el mundo, muy reconociblemente kafkiano. La figura que se describe es una figura que para Kayser sería exteriormente grotesca (en su apariencia y movimientos, mezcla de elementos humanos y animales). Otros claros ejemplos de este grotesco podrían tomarse de cuentos como “Informe para una academia”, “Un artista del hambre” o “Josefina la cantora”, por mencionar unos cuantos. En “El buitro” la desesperada situación que se nos narra se torna grotesca, y desde ahí (tragi)cómica.

²² Ver Camus, *El mito de Sísifo*, sobre todo la última parte, dedicada precisamente a Kafka.

²³ Si pensamos en el humor como contradicción, pensemos entonces en el claro ejemplo del teatro del absurdo, donde se conjuntan el absurdo “serio” (existencial) con el absurdo “risible”.

²⁴ Y, si entendemos que K... *sólo existe* por este proceso (como personaje de la novela que lleva ese nombre), el absurdo es todo lo que lo rodea y determina. Doblemente absurdo es, pues, su afán de llevar a buen puerto su proceso.

²⁵ Vale la pena mencionar como ejemplo cuentos como “Una confusión cotidiana”, “Una fabulilla”, “Preocupaciones de un cabeza de familia” y, especialmente, “El escudo de la ciudad” y “La construcción”, y una amplia gama de ejemplos en sus novelas. Incluso en sus diarios podemos ver algunos razonamientos que sigue Kafka, dignos de personajes de sus novelas; las razones que él mismo se da, por ejemplo, para no concretar su matrimonio.

²⁶ Antes de terminar con esta novela, vale la pena mencionar una vez más a Bergson, quien al hablar de lo cómico de situación, nombra el recurso que denomina “la bola de nieve”, en que aparece, como abstracción, “un efecto que se va propagando, de modo que la causa, insignificante en su origen, llega a alcanzar un constante progreso, hasta llegar a un resultado tan importante como inesperado [...] una serie de procesos que engranan unos en otros, mientras que el mecanismo funciona más rápido cada vez, hasta que el pleito que se entabló por un saco de heno cuesta al litigante lo mejor de su hacienda” (Bergson 853). Esto, que para el filósofo francés es la base del vodevil, calza perfectamente

como estructura de esta novela, demostrándose una vez más que un recurso típicamente cómico puede volverse trágico con un pequeño cambio de perspectiva.

²⁷ “¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera. *El Castillo* tiene ‘múltiples entradas’, de las que se desconoce las leyes de su uso y de distribución. El hotel de *América* tiene innumerables puertas, principales y auxiliares [...] Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera [...] Buscaremos, eso sí, con qué otros puntos se conecta aquel por el cual entramos [...] cuál es el mapa del rizoma...” (Deleuze y Guattari 11). El humor es nuestra entrada al rizoma.

²⁸ “Lo que hace angustiosa nuestro esfuerzo por leer no es la coexistencia de interpretaciones diferentes; es, para cada tema, la posibilidad misteriosa de aparecer ora con un sentido negativo, ora con uno positivo. Este mundo es un mundo de esperanza, un mundo de condenación, un universo cerrado para siempre y un universo infinito, el de la injusticia y el de la culpa” (Blanchot 88).

²⁹ Para Baudelaire (94) “la risa es satánica, luego es profundamente humana”. Satánica en cuanto es manifestación de la idea de la propia superioridad del que ríe (sobre el objeto de la risa), pero, a la vez, es un impulso involuntario que demuestra nuestra propia inferioridad (frente a la idea de una divinidad o entidad superior, por ejemplo). Así, “como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita” (ídem).

³⁰ “¿Habrá que resignarse a un universo mudo y contingente? ¿Estamos, pues, solos? Estas preguntas lo aterran. Pero el hombre que mira [Kafka] necesita rebelarse contra un mundo en que todo sea para nada” (Lancelotti 18).

³¹ Franz reflexiona con este ‘ser’: “El vocablo *sein* significa en alemán dos cosas: ser y pertenecerle.” (*Obras Completas* 1477).

³² “De ahí que lo trágico y lo cómico [en la obra de Kafka] se mezclen dramáticamente. De ahí su constante asombro ante lo irrisorio del mundo y de las circunstancias. De ahí, en fin, su maravillosa ironía [...] y así conduce necesariamente a lo tragicómico” (Lancelotti 27).