

***Nadie muere del todo en Praga* y *El hijo judío*, dos novelas breves sobre la interminable fascinación argentina por Kafka**

Juan Pablo Bertazza
Universidad de Palacký, Olomouc

juanpablobertazza@gmail.com

NADIE MUERE DEL TODO EN PRAGA AND EL HIJO JUDÍO, TWO SHORT NOVELS ABOUT THE ENDLESS ARGENTINE FASCINATION WITH KAFKA

This article intends to carry out a comparative analysis between the nouvelles *Nadie muere del todo en Praga* (2002) by Susana Tampieri and *El hijo judío* (2018) by Daniel Guebel with the purpose of investigating whether their respective constructions on the Prague author and the ideas related to his work can reflect eventual changes in the reception of the figure of Franz Kafka in Argentina.

PALABRAS CLAVE:

Recepción — Praga — interpretación — padre — Susana Tampieri — Daniel Guebel
Reception — Prague — interpretation — father — Susana Tampieri — Daniel Guebel

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.18>

Tal como expresara el profesor Oscar Caiero en su artículo “Recepción e influencia de la obra de Kafka en la Argentina”¹ para tener una idea del impacto del escritor praguense en ese país podemos remitirnos a ciertos indicios que trascienden incluso lo literario: la recurrencia con que se utiliza allí el término “kafkiano”, la publicación de un artículo sobre Malvinas, en un diario de Córdoba el 7 de marzo de 1977, con el título “Un tema para Kafka” y hasta el hecho de que en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* Ezequiel Martínez Estrada comparase la actitud fatalista del gaucho con dos obras de Kafka: *La muralla china* y *El castillo*. Como si, desde hace varias décadas, estuviera vigente en Argentina una especie de filtro kafkiano para observar la realidad social y cultural; hasta el propio Ernesto Sabato aseguraba que Kafka ya era famoso en Argentina cuando en Francia recién empezaban a apreciarlo algunos intelectuales. Incluso intentaba explicar el fenómeno argumentando que la situación periférica del país latinoamericano propiciaba la comprensión de una obra signada, precisamente, por lo marginal.

En este artículo, que forma parte de un trabajo de investigación más amplio sobre literatura argentina vinculada a Praga y República Checa, propongo establecer una lectura conjunta de dos *nouvelles* o novelas breves: *Nadie muere del todo en Praga* de

1 Caiero 1981, p. 22.



Susana Tampieri (2002) y *El hijo judío* de Daniel Guebel (2018) que, entre otras cosas, tienen en común el hecho de estar estructuradas en torno a la figura de Franz Kafka. Además de realizar un análisis comparativo, la idea es indagar hasta qué punto estas obras de ficción pueden llegar a dar cuenta, de algún modo, de la intensa recepción que ha tenido y sigue teniendo el escritor praguense en Argentina. Más allá de las coincidencias temáticas y relativas a la extensión (ninguno de los dos libros alcanza las doscientas páginas) sus diferentes contextos de aparición podrían ofrecer algunas claves sobre los eventuales cambios en la configuración de la imagen de Franz Kafka en Argentina. Vale la pena aclarar que esa suerte de evolución de su lectura no coincidiría, necesariamente, con la periodización de *Kafka en las dos orillas*.² De hecho, nuestro análisis se propone mostrar que ambas *nouvelles* parecen responder a dos momentos bastante distintos respecto a las ideas en circulación sobre Kafka en Argentina.

Una objeción posible es que no tendría sentido plantearles ese tipo de preguntas a libros de ficción, pero justamente creemos que las obras forman parte de un espíritu de época con una serie de ideas latentes acerca de la literatura y la figura de Kafka. De hecho, en el caso del autor praguense se advierte cierta permeabilidad entre la crítica y la ficción, tal como confirma el libro *El universo de Kafka* de Mario Lancelotti, un ensayo crítico que comienza con un relato novelesco en el que el narrador se inmiscuye en los ámbitos privados de Kafka para observarlo y, justo en el momento en el que Kafka se mira al espejo, lo que ve el narrador es su propio rostro.

Por otro lado, decidimos elegir estos dos libros de ficción (entre muchos otros que, por supuesto, podrían ser objeto de estudios semejantes) no para analizar las posibles influencias de Kafka en algunos escritores argentinos (que es, en parte, lo que realizó el profesor Oscar Caiero y también la hispanista Anna Housková) sino para investigar qué características se advierten en torno a Kafka o su obra en textos que hacen explícita su figura, a tal punto que terminan influyendo decisivamente en la trama.

SOBRE LA RECEPCIÓN

Roman Ingarden establece en “Concreción y reconstrucción” que toda obra literaria es una estructura esquemática que contiene “lugares de indeterminación”, que parcialmente se eliminan mediante las “concreciones” llevadas a cabo por cada lector. Un ejemplo de indeterminación podría ser el color de ojos de un personaje o el tipo de insecto en el que, eventualmente, se convierte. El lector puede optar por dejarlos in-

2 La primera etapa (1927–1945) corresponde a lo que las autoras llaman años de descubrimiento y traducciones inaugurales al castellano. Luego vienen dos décadas de canonización (1945–1965); un tercer período (196–1983) que da cuenta de una reactivación en el campo crítico español y el auge de la teoría literaria, después una etapa de relativo silencio (198–1999) tras las publicaciones motivadas por el centenario del nacimiento del autor y, por último, la etapa que se inicia con el cambio de siglo, dando lugar a un presente fecundo y aun en proceso cuyo elemento bisagra es, en su opinión, la traducción al castellano de la edición crítica de las obras completas publicada en Alemania por la editorial Fischer desde 1982 y considerada la versión definitiva. (Martínez Salazar y Yelin 2014, pp. 10–11).



determinados o rellenar esos espacios incluso de un modo no justificado por el texto. Explica Ingarden que “mientras que un modo de concreción puede convertir la obra en algo superficial y banal, otro puede acentuar su profundidad y originalidad”.³ El lector debería plegarse, entonces, a las sugerencias que emanan de la obra porque, en el caso de alejarse demasiado de esa línea, podría incorporar aspectos de su propia fantasía, produciendo “una maliciosa falsificación”.⁴ Otro modo de dañar la obra puede ser, según Ingarden, eliminar un lugar de indeterminación que debería quedar abierto por tener un rol esencial en la estructura artística.

En “La estética de la recepción de las obras literarias” Felix Vodička incorpora un ajuste al término “concreción”, insertándolo en lo que él llama la norma literaria: el conjunto de creencias, tradiciones y lectura de determinado campo literario en una época dada.

No debemos pensar la literatura de una época dada como un complejo de obras literarias existentes, sino también como un complejo de valores literarios. El horizonte de intereses y conocimientos del público literario de un pueblo o una sociedad determinadas comprende un conjunto de obras organizadas en una determinada jerarquía de valores.⁵

Para Vodička las concreciones relevantes serán las que muestren algún tipo de conexión entre la estructura de una obra y las normas literarias de la época. Dicho de otra forma, las ideas literarias de determinado momento influyen en la lectura o la imagen que se crea de un escritor. En consecuencia, pueden surgir distintas concreciones de un mismo autor y hasta convivir varias como conviven ideas, incluso opuestas, acerca de determinado género literario. Por supuesto, cuanto más interesante es la obra, más amplitud de concreciones inspira, tal como sucede en el caso de Franz Kafka. En ese sentido, creemos que las dos *nouvelles* que analizaremos representan distintas instancias y momentos de esa lectura.

UN BREVE REPASO DE LA RECEPCIÓN DE KAFKA EN ARGENTINA

Sin pretender una revisión exhaustiva de interpretaciones ya muy conocidas, nos detendremos en algunos libros de crítica sobre Kafka que, si bien hoy no son tan recordados, pueden ofrecernos algunas claves para entender las lecturas que propiciaron sus obras en Argentina. Algunos de los tópicos que aparecen con recurrencia, ya desde los inicios de esa recepción trabajada anteriormente por Anna Housková⁶ con especial atención en los casos de Borges y Ezequiel Martínez Estrada son, por ejemplo, la idea de lo inconcluso y, al mismo tiempo, infinito, lo onírico, un tipo de humor amargo que se opone a la risa, la fusión absoluta entre autor y personaje (Kafka como K.) y, tal vez el más llamativo, la asociación de la literatura de Kafka con el ám-

3 Ingarden 1989, p. 39.

4 Ibid., p. 41.

5 Vodička 1989, p. 56.

6 Housková 2010, pp. 103-109.



bito infantil, lo cual remite, en cierto modo, a lo que dice Nora Catelli respecto a la *Carta al padre*: “Aquí Kafka se construye, como escritor, una imagen fijada en la posición de hijo, y por eso da la sensación de escribir desde un ‘estado de infancia’ permanente”.⁷

No obstante, muchas de esas conclusiones fueron experimentando con el paso del tiempo importantes cambios: la absoluta confusión entre autor y personajes, por ejemplo, empezó a aparecer de un modo mucho menos lineal y bajo el filtro de un elemento que, durante los primeros años de la recepción de Kafka en Argentina, brillaba por su ausencia y, a partir del cambio de milenio, aproximadamente, fue tomando cada vez más importancia: el peso del artificio, las estrategias discursivas del autor. Del mismo modo, aquel humor amargo y dramático fue dejando lugar a otro menos metafísico que no está tan pendiente de vehicular determinadas ideas y se limita a cierta inmediatez y hasta parece remitir a una mayor corporeidad vinculada con la risa. También puede advertirse cierto pasaje de una interpretación uniforme y en clave alegórica a lo que podríamos considerar la aceptación de lecturas múltiples que no se obsesionan por clausurar sentidos. Por brindar un solo ejemplo que muestre esos cambios, Diego Cano se refiere a la idea instalada según la cual la obra de Kafka es oscura y genera angustia “ya que representa la alienación y el sometimiento del hombre en la modernidad”; mientras que el objetivo de su libro es, por el contrario, “desanquilosar esa lectura parcial de Kafka con la intención de poner atención en los elementos completamente absurdos y descabellados que más que angustia generan risa”.⁸

Sin lugar a dudas, uno de los textos fundacionales en lo que respecta a la recepción de Kafka en Argentina es “Las pesadillas y Franz Kafka” que apareció en 1935 en el diario *La Prensa*. En ese artículo, a contramano de muchas de las ideas reinantes en esa época, Jorge Luis Borges rechazaba la idea de considerarlo “simbolista o alegorista” para pensarlo como “padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto”. Al mismo tiempo, priorizaba sus relatos por sobre las novelas, algo que también contrastaba con el predominio del que gozaban *El Castillo*, *América* o *El proceso* en la mayoría de las lecturas de esa época.

Un año después, Eduardo Mallea presenta en la revista *Sur* varios textos de Kafka y en 1937 publica en esa misma revista su “Introducción al mundo de Franz Kafka”, donde, con criterio biográfico, aborda la temática metafísica en su obra, algo que también retomarán muchos críticos.

Ya en 1943 aparece el que, según Oscar Caeiro, es el primer libro publicado en castellano sobre el autor praguense: *Kafka o El pájaro y la jaula* de la novelista Carmen Gándara. Siguiendo con la línea metafísica, aunque en este caso desde una perspectiva católica, Gándara destaca “la dimensión vertical”: “su obra es un grito vertical, pero un grito desesperado, un grito de esclavo hacia la libertad divina”.⁹ Esa especie de giro kafkiano no es tanto estético como sí un cambio de perspectiva en tanto “el centro de su universo no será ya el ser humano deformado y autónomo de la literatura

7 Catelli 2013, p. 356.

8 Cano 2020, p. 12.

9 Gándara 1943, p. 75.



antropocéntrica, sino la Autoridad suprema”¹⁰. Para la autora, que vincula la obra de Kafka con el ensayo “Dios a la vista” de Ortega y Gasset, esa Autoridad suprema es tan invisible como necesaria. En ese sentido, podríamos pensar que este ensayo celebra una especie de recuperación de la entidad divina que el mismo Kafka propiciaría tras el anuncio de Nietzsche sobre la muerte de Dios que, en concreto, aparecía en uno de los aforismos de *La gaya ciencia* (1882).

La obra a la que más espacio le dedica es *El castillo* e insiste Gándara en leer el contacto casi platónico entre los dos mundos que presenta la novela con especial atención en la tríada infancia, sueño y locura, “los tres mares que rodean la isla de nuestra razón”.¹¹ De hecho, uno de los aspectos que más pueden llamar la atención de su análisis es el vínculo que establece la autora entre ciertos rasgos de la literatura de Kafka y el universo infantil, lo cual sucede a varios niveles: en primer lugar, como una especie de gran perspectiva desde la cual se configuraría su obra.

La distancia desde la cual está visto el drama es la distancia simplificadora desde la cual la infancia mira el mundo. Parece que todo estuviera visto desde los ojos prácticos, ávidos, transparentes y un poco inhumanos de un niño atento; visto al través de esa distancia desde la cual nada importa mucho.¹²

Si bien en un principio esta idea parece tener algún contacto con lo que desarrolla Nora Catelli sobre la construcción que, en *Carta al padre*, realiza Kafka de la voz del hijo, en realidad apunta a otra dirección, básicamente porque no toma tan en cuenta la estrategia discursiva como sí harán posteriormente otros autores. Un segundo elemento vinculado a la infancia se advierte cuando la autora define a Karl Rossmann, el protagonista de *América*, como “un niño inmigrante de pocos años”. En la obra se especifica que tiene dieciseis años y, probablemente, Gándara sea la lectora de Kafka que, a la hora de describirlo, más utiliza la palabra “niño”,¹³ que solo matiza algunas veces con el término “chico”. Sin embargo, lo más notable de esta idea de infancia según Gándara, tiene lugar cuando transcribe el comienzo de *El Castillo*¹⁴ y sentencia que ese libro “comienza como un cuento para niños”, sin ningún tipo de explicación ni desarrollo. Es cierto que varios críticos (el propio Caeiro, por ejemplo) dieron cuenta de que los textos breves sobre animales de Kafka podían llegar a recordar las fábulas infantiles, pero, aun así, pensar *El castillo* como un cuento para niños es curioso. Aunque tal vez hayan influido, en este caso, algunas diferencias culturales,¹⁵ esa

10 Ibid., p. 27.

11 Ibid., p. 24.

12 Ibid., pp. 53–54.

13 Luego dirá, por ejemplo, que el libro “cuenta la vida azarosa de un niño simple”.

14 “Cuando K. llegó era ya tarde. La colina estaba escondida por la bruma y por la noche; ningún rayo de luz indicaba la presencia del Gran Castillo. K permaneció largo rato sobre el puente de madera que conducía al camino real de la aldea, con los ojos levantados hacia esas alturas que parecían vacías”.

15 Bruno Bettelheim, por ejemplo, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* incluye a los antiguos castillos como uno de los símbolos que, al reconocerlos en los cuentos infantiles, los niños advierten como diferenciador de la realidad cotidiana. Bettelheim 1977, p. 74.



recurrente asociación que construye la autora entre la literatura de Kafka y el universo infantil quizás tenga que ver con la lectura en clave religiosa, y específicamente católica, que elabora en torno al autor praguense.

En 1950 aparece *El universo de Kafka*; el ensayo ya mencionado de Mario Lancelotti coincide con la etapa de canonización de su obra, a ambos lados del océano, que, de algún modo, culmina en 1960 con la primera edición en castellano de sus obras completas en Emecé. Cuenta Caeiro que Lancelotti reveló en un artículo posterior su fuerte identificación con Kafka, cuyos universos cerrados marcaban, en su opinión, un fuerte contraste con la vasta pampa. En cuanto a la identificación, el autor la plasma, como adelantábamos, en esa especie de relato novelesco incluido al principio y al final del ensayo crítico que tiene su punto culminante cuando, en el momento en que observa a Kafka mirándose al espejo, el narrador descubre su propio rostro. En ese contexto, vuelve a aparecer el tema de la infancia: “Algo de infantil pervive, inefablemente, en sus rasgos. No se sabe bien en qué punto de la cabeza, en qué lugar del cuello asoma, todavía, el escolar.”¹⁶ El narrador se entromete en la casa y en el trabajo del escritor, lo persigue por los callejones praguenses y por una “Plaza Mayor” que no existe en la capital checa pero tal vez deba su nombre a algún viaje a España. Lo interesante es que describe su propia búsqueda en términos de “persecución”, palabra que utilizará, luego, para dar cuenta de uno de los elementos centrales del análisis del libro y que, por supuesto, constituye uno de los temas cruciales de la recepción de Kafka en Argentina: la traumática relación de Kafka con su padre. En efecto, el autor establece una clara oposición entre Franz y Hermann.

Es el suyo un temperamento brutal y dominante, poco afecto a la comprensión, huidor de sutilezas, todo lo que se necesita para ser un agresivo comerciante, un excluyente comercial. El hijo es el polo opuesto. Ha heredado el tipo materno y es un concentrado, un ser que vive vuelto hacia adentro, atado a su llama interior, Su constitución es débil, enfermiza y parece corresponderse con el insomne desvelo espiritual que lo consume.¹⁷

Inmediatamente, Lancelotti vuelca, de modo directo, esa marcada oposición al plano literario: “El contacto continuo con un temperamento cuya brutal hostilidad lo aterra desde niño termina por crear en él un incesante sentimiento de culpa. Kafka lo arrastrará toda su vida y hará de su sombra luz de arte.”¹⁸

Otro elemento clave de este ensayo es la identificación absoluta entre Kafka y sus personajes, algo que el autor del libro percibe, sobre todo, en *El proceso*. Es cierto que, tal como explicaba Roman Ingarden, esa conclusión parece estimularla el propio Kafka a partir de los juegos que establece, por ejemplo, con el nombre de sus protagonistas. De hecho, Lancelotti dedica una exhaustiva nota al pie para explicar todas las similitudes vinculadas con iniciales y cantidad de letras, pero, aun así, la identificación no admite ningún matiz.

¹⁶ Lancelotti 1950, p. 11.

¹⁷ Ibid., p. 53.

¹⁸ Ibid., p. 54.



Si hay una obra en que el personaje dominante sea el propio autor esa obra es, sin duda, y de un modo arquetípico, la de Kafka. No se trata aquí, tan solo, de esa presencia del estilo, de ese imperio de lo vivido y de lo por vivir, de aquella biografía, en fin, que fluye de una manera tan involuntaria como necesaria de la mano de todo autor. Se trata de la transposición lisa y llana, literal, de la razón de vida que lo anima.¹⁹

Es probable que esa misma identificación sin matices sea uno de los motivos que originaron cierta permeabilidad entre la crítica sobre Kafka y la ficcionalización de su figura: libros de crítica que incorporan elementos de ficción como este mismo ensayo y, por el contrario, obras de ficción que abordan la figura de Kafka desde cierta perspectiva crítica, como sucede, por ejemplo, en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y, como ya veremos, en *El hijo judío* de Guebel. En otras palabras, la asimilación absoluta de autor y personajes hace que, en algún punto, también se mezcle la ficción con la crítica.

Lancelotti establece también algunas relaciones con el existencialismo y el psicoanálisis, dos corrientes que ya gozaban de fuerte vigencia en Argentina y cuya fama colaboró, probablemente, a propulsar la celebridad de Kafka en el país, aun cuando no siempre queda del todo clara, por ejemplo, la relación del autor praguense con el psicoanálisis.²⁰ No obstante, Lancelotti se permite reflexiones tales como que el padre se “opone” al casamiento del hijo, mientras Franz ve la eventual boda como una emancipación del padre, un acto que lo curará de su condición de “hijo” sin dejar de ser él mismo.²¹

Ese tema, por supuesto, aparecerá en muchos otros libros posteriores dedicados a la figura de Franz Kafka, aunque desde una perspectiva menos biográfica y que atiende a lo que podríamos denominar el artificio o las distintas estrategias literarias del autor. En *Kafkas* (2014), por ejemplo, además de analizar la estructura e importancia narrativa de los sueños en Kafka, la relación físicamente dolorosa que establece con la escritura o el énfasis con que resalta lo enfermo de su cuerpo, Luis Gusmán aporta lo siguiente sobre el tópico del padre: “La primera aparición de Josef K. se da en una anotación de los *Diarios* del 29 de julio de 1914. Kafka empezaría a trabajar en la novela *El proceso* unas semanas más tarde (...) Es decir: la primera aparición de Josef K. en el diario es como hijo.”²²

El planteo es tan distinto que Gusmán relaciona esa K inicial con cierta representación del anonimato y hasta cierta huella de la condición judía,²³ pero no con una identificación lineal respecto a la biografía del autor praguense. En cuanto a la famosa *Carta al padre*, Gusmán destaca su tono dramático y “el estilo jurídico-retórico de su argumentación”.²⁴

19 Ibid., p. 159.

20 Nabokov, sin ir más lejos, un férreo crítico de Freud, cita una frase de Kafka en contra del psicoanálisis.

21 Lancelotti 1950, p. 54.

22 Gusmán 2014, p. 18.

23 El autor recuerda en ese ensayo lo siguiente: “No olvidemos que los pasaportes de los judíos que eran enviados a los campos los sellaban con una K de *Konzentration*”. Gusmán 2014, p. 22.

24 Ibid., p. 77.



Ahora bien, en el libro de Lancelotti aparece también una idea mucho menos recurrente formulada casi a manera de sospecha que contrasta con el tono asertivo del ensayo. Sobre *El Castillo* dice Lancelotti que “las interpretaciones podrían multiplicarse al infinito según nuestra intención, incluido el plano teológico”,²⁵ lo cual pareciera hacer referencia al estudio de Gándara. Del mismo modo, encuentra en *América* una especie de intedeterminación que lo paraliza y, por primera vez, lo deja casi sin palabras.

Allí las sombras vuelven, la angustia torna a ser ley inexorable. Y lo Imposible se levanta de nuevo ante nosotros, como un muro gris y huyente. Sin embargo ese muro quiere hablarnos, decirnos algo. Pero su voz no es clara, sus inflexiones son imprecisas y el significado de las palabras se nos escapa.²⁶

En ese aislado pero sugerente comentario, similar al que hará más de veinticinco años después Oscar Caeiro en un prólogo,²⁷ Lancelotti parece atribuirle a la literatura de Kafka una especie de plus fuera del alcance de toda interpretación, algo que, a nuestro entender, corresponde más a una segunda etapa de la recepción argentina de Kafka, aunque también es cierto que ese rasgo genera en el autor del ensayo una angustia propia de la primera etapa.

NADIE MUERE DEL TODO EN PRAGA DE SUSANA TAMPIERI

Publicada en 2002, a partir de un viaje de dos semanas que realiza la autora en el año 2000, cuando “en Praga aun no había ninguna estatua de Kafka”,²⁸ se trata de una de las dos novelas que publicó en vida la dramaturga argentina Susana Tampieri. La figura de Kafka adquiere un peso absoluto en este libro que cuenta, a su vez, el viaje a Praga que realiza la protagonista poco después de divorciarse, entre otros motivos, porque sufría alucinaciones y, en efecto, el propio Kafka se le aparecía en sueños. La protagonista y narradora de esta novela (que carece de nombre) es una licenciada en literatura de cuarenta años que dedica su tesis al autor praguense, otro elemento interesante que se añade a esa especie de permeabilidad que notábamos entre crítica y ficción. Lo cierto es que, lejos de mermar su obsesión por Kafka, las apariciones oníricas del célebre escritor incluso se incrementan durante su estadía en Praga, a tal punto que Kafka le va adelantando en sueños lo que ella misma va a ir viviendo durante cada jornada, mientras recita distintas frases de sus libros. Hacia el final de la

25 Lancelotti 1950, p. 132.

26 Ibid., p. 95.

27 “Las narraciones kafkianas atraen debido a que revelan la atormentada intimidad del hombre de nuestra época; pero también porque constituyen un misterio que nunca se consigue develar del todo, plantean una incógnita que no despejará ninguna matemática interpretativa”. Caeiro 1976, p. 8.

28 En efecto, la escultura de Jaroslav Róna emplazada junto a la Sinagoga española se instaló en el año 2003, mientras que la cabeza de Kafka, diseñada por David Černý, es aun posterior ya que se colocó en noviembre de 2014.

nouvelle, por ejemplo, Kafka le repite a la protagonista en otro sueño aquella emblemática frase que escribió en una carta a su amigo Oskar Pollak: “La madrecita tiene sus garras. No la dejará ir con facilidad.”²⁹

Pero, más importante aún, Kafka le va transmitiendo en sucesivos sueños una misión secreta que, al parecer, solo ella puede llevar a cabo: liberar del edificio del Museo Nacional de Praga una cajita que contiene un insecto, acaso no muy distinto al de *La metamorfosis* que, de hecho, se llama Grigor.³⁰

Mientras se interna cada vez más en esa misión secreta que la lleva a recorrer casi todos los puntos turísticos de Praga, la protagonista se empieza a involucrar sentimentalmente con Fausto, un joven empleado checo-uruguayo del hotel en el que se hospeda. Ante su sorpresa por la fascinación que ella le profesa a Kafka, el muchacho le explica que “en Chequia no sabemos mucho de él. Los stalinistas lo prohibieron y seguro que los nazis también”; para luego agregar que recién ahora “empezamos a conocerlo por las traducciones y... por los turistas”.³¹

En ese sentido, hay una escena muy significativa en la que Fausto se ofrece a mostrarle a ella todo lo que hay para ver en Praga que no tiene nada que ver con Kafka. Ella se niega rotundamente, lo cual puede llevarnos a pensar que resulta imposible ver aquello que no se quiere ver, tanto en una ciudad que se visita como así también en un texto.

La construcción que esta *nouvelle* establece en torno a Kafka podría ubicarse dentro de lo que sería una primera etapa de la recepción del autor praguense en Argentina. Uno de los motivos es la serie de reacciones que genera en la protagonista cada uno de los encuentros con él: “Los sueños habían empezado casi seis meses atrás. La reiteración de la imagen de Kafka en ellos, instándome al viaje para cumplir una misión, se había convertido en la angustia de cada despertar”;³² “Avanza hacia la mesa donde lo escucho, silenciosa, aterrada”;³³ “Dicho esto, empieza a crecer. Crece tanto que su cabeza choca contra el techo. Lo miro, asustada, sobrecogida por su tamaño.”³⁴

Ni siquiera cuando los encuentros oníricos con Kafka se empiezan a hacer muy frecuentes la protagonista es capaz de mostrar una actitud un poco más relajada ante sus visiones. Durante el segundo encuentro, una especie de diálogo colmado de referencias literarias sobre Borges y Shakespeare, la protagonista siente que la emoción le bloquea el habla y aclara que, al otro día, se despierta “angustiada” por lo enigmática que ha sido la entrevista.³⁵ En el tercer sueño, un Kafka desasosegado le habla de una pelea con su padre, lo cual da la pauta de que, al igual que sucede en el caso de Lancelotti, en esta *nouvelle* se le asigna a lo que dice el escritor en sus textos un grado absoluto de verdad que no admite ningún tipo de duda ni la intermediación de ningún recurso narrativo. En el siguiente sueño, que coincide con la realización exitosa de la misión por parte de la protagonista, se alcanza el clímax de lo trágico en

29 Tampieri 2002, p. 121.

30 Del mismo modo, el padre de Franz no se llamará Hermann sino Herrmann.

31 Tampieri 2002, p. 25.

32 Ibid., p. 11.

33 Ibid., p. 32.

34 Ibid., p. 32.

35 Ibid., p. 45.



una escena que concluye, nada menos, con una cita a *Romeo y Julieta* y que también vincula esta *nouvelle* a lo que consideramos es una primera etapa de la recepción de Kafka en Argentina, en tanto muestra, como también sucede en el texto de Lancelotti, una absoluta asimilación entre el autor y sus personajes: Kafka le sugiere llevar a Grigor a la Argentina porque ahí “lograron terminar con el *Proceso*”, dice en alusión al famoso Juicio a las Juntas; y enseguida marca el contraste con el hecho de que él “nunca supo los cargos y jamás se llegó a un fallo”³⁶. El tema de la dictadura argentina, en efecto, está bastante presente en el libro y hasta tiene incidencia en el propio título de la *nouvelle*:

Nada estaba muerto en Praga. Nadie. La habitaban seres de carne y hueso tanto como fantasmas tangibles, que hasta proyectaban sombras en las paredes. Nadie muere del todo en Praga. Al revés de Argentina, aquí, nadie desaparece del todo.³⁷

A pesar de que la protagonista de *Nadie muere del todo en Praga* no está exenta de ciertas dudas que la llevan a preguntarse por qué Kafka la eligió a ella y no, por ejemplo, a un checo, finalmente logra sobreponerse a todas las inquietudes, casi como si recorriera un camino cercano al de la fe religiosa, algo que también recuerda las motivaciones de aquellas primeras lecturas que, como la de Carmen Gándara, tuvo Kafka en Argentina.

EL HIJO JUDÍO DE DANIEL GUEBEL

Publicada en el año 2018, se trata de una *nouvelle* con tintes autobiográficos en cuya estructura tiene también gran relevancia la figura de Kafka, lo cual se plasma a varios niveles: continuas referencias a textos como “En la colonia penitenciaria”, citas más o menos explícitas sobre su obra (“A partir de cierto punto no hay retorno posible”) que como no llevan comillas resultan algo invisibles y conviven de modo orgánico en el texto, o incluso el empleo de la figura de Kafka menos como cita de autoridad que como herramienta de combate. Por ejemplo, cuando el narrador narra un episodio en el que se encuentra con su colega argentino Fogwill, quien lo acusa de tener una sola idea y el narrador le responde: “Sí, como Kafka que tenía una sola; en cambio vos tenés muchas, por eso escribís tantas boludeces.”³⁸ Ya ese claro rasgo de humor contrasta con el tono “clásicamente kafkiano”, es decir, angustiante de la *nouvelle* de Susana Tampieri.

Sin embargo, el elemento kafkiano más evidente de *El hijo judío* es una lectura que realiza el narrador sobre la famosa *Carta al Padre*, una interpretación con cierto aroma a complejo de Edipo según la cual Kafka, en realidad, le entregó esa carta a su madre para que, al leerla, se enterara de qué clase de marido tenía y, en consecuencia, lo abandonara.

36 Ibid., p. 90.

37 Ibid., p. 40.

38 Guebel 2018, pp. 32–33.



Así como algunas críticas presentan elementos de ficción, esta *nouvelle* que incorpora ciertos rasgos de la crítica muestra, de algún modo, esos cambios en las concreciones de las que hablaba Vodička. Como si estuviera ya muy desgastado el recurso de identificar de modo absoluto al autor y al personaje, surge, una nueva perspectiva con más distancia en la lectura cuya consecuencia más importante es que se empieza a reconocer en la obra de Kafka el peso del artificio.

La Carta es un extenso alegato en el que el autor analiza su caso, culpa, se inculpa, se excusa, acusa, adopta la posición del fiscal, del abogado, del verdugo y de la víctima, de acuerdo a una disposición retórica en la que coloca al padre en el lugar de cámara de apelación y tribunal supremo.³⁹

Las semejanzas de esa definición con lo que decía Luis Gusmán sobre esta misma carta en su ensayo *Kafkas* son más que elocuentes. Luego, el narrador de la *nouvelle* postula el verdadero significado de la lectura de esta misiva, aunque ahora teniendo en cuenta los alcances de dicho artificio.

Leída en la edad adulta (podríamos pensar de una persona pero también de cierta crítica), la *Carta al padre* despierta pena por ese pobre hombre que se deslomó durante toda la vida para mantener dignamente a su familia y en los albores de la vejez debió enfrentarse a la evidencia de que había criado un hijo debilucho, una rata raquítica vegetariana que lo menospreciaba mientras fingía la mayor de las sumisiones. Me hubiese gustado tener un padre como él.⁴⁰

En *Kafkas*, Luis Gusmán decía, en sintonía con esto último, que Kafka “se inventó un padre”.⁴¹ Ahora bien, ese elemento interpretativo más vinculado a la crítica que al campo de la ficción repercute también en la trama: poner en tela de juicio el retrato que hace Kafka de su padre le sirve al narrador como recurso para enfatizar la crueldad del suyo. Así todo, la maldad de su propio padre también aparece relativizada no solo por la violencia que implica el contexto histórico de la dictadura militar (otra coincidencia temática con el libro de Tampieri) sino porque los mecanismos erráticos de la memoria colman de incertidumbre su propio discurso. Es decir, el narrador duda de lo que piensa, aclara que tal vez exagera cuando, en modo flagrante, se contradice al expresar que utilizó la literatura para poder liberarse del padre pero luego él le hace ver que le transmitió a su hijo el amor por la literatura a partir de los cuentos que le leía antes de dormir.

La lógica de la sospecha y, sobre todo, el impacto del artificio hace que la ternura conviva con la tensión y hasta el desprecio en este vínculo de padre e hijo cuya complejidad y vacilación se mantiene, incluso, en ese presente del relato en el que se invierten los roles y el hijo, por lo tanto, debe hacerse cargo de su padre. Esa mezcla, contraste o confusión de registros se advierte incluso en las resonancias de las pro-

39 Ibid., p. 158.

40 Ibid., p. 22.

41 Gusmán 2014, p. 89.



pías palabras que va utilizando el narrador a lo largo del texto: pasa tiempo con su padre jugando al “dominó” y escuchan en el auto al cantante Mario “Lanza”.

Es como si en el marco de estas nuevas lecturas de Kafka, no hubiera lugar para absolutos ni definiciones extremas y, en cambio, parecieran iluminarse mucho más los intersticios, los matices y las potencialidades. En ese sentido consideramos que *El hijo judío* de Daniel Guebel parece estar a tono con lecturas y concreciones sobre Kafka mucho más actuales. No es casual que, a la hora de comparar la obra del autor praguense con el método alternativo de estudio del Talmud llamado Pilpul, el narrador lo defina, en muy pocas palabras, como “una gimnasia mental que permitía trazar relaciones entre cosas divergentes o incluso contradictorias”.⁴²

CONCLUSIÓN

El análisis comparativo de las *nouvelles Nadie muere del todo en Praga* de Susana Tampieri y *El hijo judío* de Daniel Guebel nos permite aproximarnos al rico entramado de afinidades entre Kafka y la literatura argentina, pero también vislumbrar algunos de los cambios de percepción que hubo en torno a su figura, en relación a lo que Roman Ingarden y Felix Vodička entienden como “concreción”. Se trata de modificaciones graduales que se fueron dando a lo largo de los años a partir de ciertos elementos que, de algún modo, ya se encontraban presentes desde los primeros momentos de esa recepción, como cierta permeabilidad entre crítica y ficción.

Una parte esencial de esos cambios de lectura en torno a la figura de Kafka se advierte, entonces, en el contraste que existe en la construcción que sobre el autor praguense y su obra realizan estas dos novelas breves: una mayor distancia de lectura que empieza a disipar el efecto de angustia y la identificación total entre autor y personajes, un mayor reconocimiento del artificio e incorporación de matices, sospechas y contradicciones en detrimento de aquella atribución de verdad absoluta a textos como la *Carta al padre*, una multiplicidad de interpretaciones y puntos de vista que comienza a dejar de lado la lectura en clave unívoca y, por último, la detección de un humor más absurdo e inmediato que alegórico y opuesto a la risa. Pero aun así, tal como decíamos al principio del artículo, lo interesante es que muchas de esas supuestas novedades ya aparecían insinuadas, de algún modo, en artículos como el de Jorge Luis Borges, el prólogo de Oscar Caeiro o incluso en alguna idea aislada del libro de Lancelotti. La diferencia es que, desde hace aproximadamente unas dos décadas, esos cambios están cada vez más extendidos y sistematizados, tal como demuestran algunos libros de publicación más o menos reciente como *Kafkas* de Luis Gusmán y *Franz Kafka. Una literatura del absurdo y de la risa* de Diego Cano.

42 Guebel 2018, p. 143.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1977.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Borges, Jorge Luis. "Las pesadillas y Franz Kafka". En *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 59-64.
- Cairo, Oscar. "Recepción e influencia de la obra de Kafka en la Argentina". En *Separata de Boletín de Literatura Comparada*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1981.
- Cairo, Oscar. "Prólogo a un informe para una Academia y Josefina, la cantora o El pueblo de los ratones en Kafka", *Un informe para una academia y Josefina, la cantora o El pueblo de los ratones*. Buenos Aires: Editorial Goncourt, 1976, pp. 7-17.
- Cano, Diego. *Franz Kafka. Una literatura del absurdo y de la risa*. Buenos Aires: Barenhaus, 2020.
- Catelli, Nora. "Pruebas de haber vivido. Los diarios y la carta al padre de Franz Kafka como límites de la autobiografía". En *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 341-360.
- Gándara, Carmen. *Kafka o el pájaro y la jaula*. Buenos Aires: El Ateneo, 1943.
- Guebel, Daniel. *El hijo judío*. Buenos Aires: Random House, 2018.
- Gusmán, Luis. *Kafkas*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.
- Housková, Anna. *Visión de Hispanoamérica. Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Praga: Editorial Karolinum, 2010.
- Ingarden, Roman. "Concreción y reconstrucción". En *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- Lancelotti, Mario. *El universo de Kafka*. Buenos Aires: Argos, 1950.
- Mallea, Eduardo. *El sayal y la púrpura*. Buenos Aires: Losada, 1947.
- Martínez Salazar, Elisa y Yelin, Julieta (selección, edición e introducción). *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Tampieri, Susana. *Nadie muere del todo en Praga*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1967.
- Vodička, Felix. "La estética de la recepción de las obras literarias". En *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.