

«UN MAREO EN TIERRA FIRME».
KAFKA, NIETZSCHE Y LA INTERPRETACIÓN
«Seasickness on terra firma». Kafka, Nietzsche and Interpretation

Robert Caner-Liese
Universitat de Barcelona

RESUMEN: Este trabajo pretende mostrar la presencia de cuestiones centrales del pensamiento de Nietzsche en la obra aforística y narrativa de Kafka. A través de la lectura de dos narraciones que llevan por título *El trompo* y *En la galería* podemos descubrir cómo Kafka describe el trágico conflicto entre vida y saber. El radical escepticismo que comparten Kafka y Nietzsche no impide, sin embargo, la búsqueda de una distancia irónica que haga posible, por un lado, desenmascarar los intereses ocultos en toda forma de interpretar la realidad y de interpretarse a sí mismo y, por otro, reflexionar sobre la función del arte y la belleza en relación con esta pretensión imposible de alcanzar la verdad.

Palabras clave: perspectivismo – interpretación – escepticismo – arte

ABSTRACT: This paper aims to show the presence of the main questions of Nietzsche's thought in the aphoristic and narrative work of Kafka. Through the reading of two stories, entitled *The Top* and *Up in the Gallery*, one can see the way Kafka shows the tragic conflict between life and knowledge. The radical skepticism that Nietzsche and Kafka share is not an obstacle to find an ironic distance to unmask, on the one hand, the hidden interests in every interpretation of reality and in every self-interpretation, and, on the other hand, to think about the function of art and beauty according to this impossible pretension to achieve truth.

Key words: Perspective – Interpretation – Skepticism – Art

1

El célebre «Ensayo de autocrítica» que Nietzsche antepuso a la segunda edición de su *El nacimiento de la tragedia* arranca con una topografía que define el ambiguo lugar en el cual se sitúa el filósofo. Esta topografía divide el mundo en dos: mientras que allí abajo, en lo hondo del valle, los hombres luchan enredados en sus terribles conflictos, el filósofo, en cambio, se demora o se refugia en las alturas alpinas. Su lugar es el reflejo preciso de la ambigüedad de su quehacer:

Mientras los estampidos de la batalla de Wörth se expandían sobre Europa, el hombre caviloso y amigo de enigmas a quien se le deparó la paternidad de este libro estaba en un rincón cualquiera de los Alpes, muy sumergido en sus cavilaciones y enigmas, en consecuencia muy preocupado y despreocupado a la vez¹.

1. KSA I 11 (NT, trad. de A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1980, p. 25).

En esta última frase está implícita la nueva perspectiva desde la cual el pensamiento de Nietzsche intentará iluminar la humana pretensión de alcanzar la verdad: lo que está en juego es la actitud o la relación con la vida de aquel que pretende saber. El mismo Nietzsche vive con inquietud las dudas en torno a su quehacer, pero finalmente abandona el aislamiento alpino para descender al campo de batalla, ser herido, y correr una suerte paralela a las negociaciones de paz: «también él consiguió hacer la paz consigo mismo». El filósofo se reconcilia consigo mismo porque ha logrado reconocer la nueva y radical pregunta que con *El nacimiento de la tragedia* ha quedado fijada. Con una de sus características y contundentes series de preguntas expone Nietzsche lo que consiguió «aprehender entonces, algo terrible y peligroso, un problema con cuernos, no necesariamente un toro, en todo caso un problema *nuevo*: hoy yo diría que fue el *problema de la ciencia* misma — la ciencia concebida por primera vez como problemática, como discutible»². Nietzsche explica cómo su libro sobre los griegos, la tragedia y el pesimismo hizo posible la pregunta por el valor y el sentido de toda pretensión de alcanzar la verdad, es decir, la pregunta por el valor y el sentido de la ciencia, pero también del propio filosofar.

Y la ciencia misma, nuestra ciencia — sí, ¿qué significa en general, vista como síntoma de vida, toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, *de dónde* — toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el cientificismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defensa sutil obligada contra la *verdad*? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia?

Continuador de la preocupación epistemológica ilustrada, Nietzsche, sin embargo desplaza el acento de la pregunta. Mientras Kant se preguntaba cómo es posible el conocimiento objetivo sin cuestionar el valor o dignidad de tan desinteresada actividad, Nietzsche, en cambio, pregunta por el origen del *querer* saber. Ya no interesa a Nietzsche la relación entre el concepto y su objeto o la verdad o falsedad de los enunciados que produce la actividad del conocer, sino observar esta actividad desde la óptica de la vida, esto es, como expresión de fuerza o debilidad y como estrategia de dominio y supervivencia. Esta óptica es posible porque, según Nietzsche, el intelecto es una función vital más cuyo sentido se encuentra en la lucha contra el pesimismo que amenaza toda forma de vida individual. Para poder sobrevivir necesitamos que la vida nos seduzca y para sentirnos fascinados por la vida ha sido históricamente imprescindible un instrumento que permita aprehender la realidad de tal modo que ésta parezca estable, verdadera, comprensible o justa, en una palabra, digna de ser vivida³. La verdad se funda, pues, sobre una valoración —una interpretación— en la cual se manifiesta una voluntad vital que considera algo como verdadero porque lo necesita, porque satisface sus necesidades y no porque exista algo así como la verdad en sí. Sólo existen perspectivas mediante las cuales nos apropiamos de la realidad para hacerla habitable. En el célebre y frecuentemente citado fragmento en el que Nietzsche afirma «contra el positivismo» que «precisamente no hay hechos,

2. KSA I 13 (NT 27).

3. Sobre la doble función del intelecto en Nietzsche cf. H. Barth, *Wahrheit und Ideologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, p. 217. También E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, trad. de A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1980, p. 56.

[sino] sólo interpretaciones» también explica su idea de «perspectivismo»: «Son nuestras necesidades *las que interpretan el mundo*: nuestros impulsos y sus pros y contras. Cada impulso es una especie de ansia de dominio, cada uno tiene su perspectiva, que quisiera imponer como norma a todos los demás impulsos»⁴.

El saber está, pues, bajo sospecha ya que, según Nietzsche, el hombre no quiere la verdad por ella misma, sino solamente el beneficio que le promete⁵. El ser humano vive encerrado en el interior de la conciencia y sólo logra ver el mundo a través de los estrechos límites de su perspectiva, de una perspectiva que viene determinada por los temores, los deseos, los intereses, pero sobre todo por la vanidad y la voluntad de poder. Todo lo que vemos y conocemos nos llega a través de una perspectiva que nunca es total, objetiva o absoluta. Si fuera así justamente dejaría de ser una perspectiva. Pero cada perspectiva nace con la pretensión de ocultar sus propios límites bajo la máscara de la verdad o de la objetividad. La psicología nietzscheana intentará justamente desenmascarar estas ilusiones.

En la obra de Kafka, en especial en su obra de carácter más aforístico, la cuestión del conocimiento y de la verdad también se plantea en términos de sospecha. En la medida en que el conocer y la voluntad han devenido inseparables, cualquier reflexión acerca de la búsqueda de la verdad deberá estar atenta a los intereses inconfesables y a las estrategias de disimulo que se esconden tras esa empresa aparentemente tan ideal. «El conocimiento es algo que poseemos. Quien se esfuerza demasiado por alcanzarlo, se vuelve sospechoso de actuar contra él» dice Kafka en una anotación del año 1918 que responde exactamente al espíritu nietzscheano⁶. El atento escritor de Praga observa con acierto que querer la verdad podría ser la estrategia perfecta para que justamente pasara desapercibido aquello que de algún modo ya sabemos pero que preferimos mantener oculto. Ya que en el origen de esta trágica complicación se encuentra la finitud humana no nos debe extrañar que las reflexiones de Kafka sobre la relación entre vida y conocimiento tomen en numerosas ocasiones como punto de partida el relato bíblico de la expulsión del Paraíso en el cual —como es sabido— Dios había plantado dos árboles: el de la vida y el de la ciencia del bien y el mal cuyos frutos estaban vedados a la primera pareja humana⁷. La transgresión del precepto divino supuso el final de la existencia paradisiaca y trajo consigo la existencia humana en la forma que todos conocemos, es decir, determinada por la cotidiana carga del trabajo, la ambigüedad del deseo sexual y el saber de la propia finitud⁸. Y una vez expulsados del jardín del Edén la perfecta armonía de vida

4. KSA XII 315 (FP IV 222). Acerca del perspectivismo cf. V. Gerhardt, «Die Perspektive des Perspektivismus»: *Nietzsche-Studien* 18 (1989), 260-281.

5. Cf. H. Barth, *op. cit.*, p. 219.

6. F. Kafka, *Narraciones y otros escritos*, ed. de J. Llovet, trads. de A. Kovacsis, J. Parra y J. J. del Solar, en *Obras completas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, vol. III, 2003, p. 637. En adelante citado como OC seguido del volumen, en número romano, y de las páginas en números arábigos. El original se encuentra en F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, ed. de J. Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, p. 76. En adelante citado como NSF, seguido del volumen, en número romano, y de las páginas en números arábigos.

7. Las reflexiones de Kafka sobre la expulsión del Paraíso se encuentran en los *Cuadernos en octavo* G y H y en los *Aforismos* (OC III 604-678 / NSF II 29-140).

8. La fascinación que Kafka sintió por este relato es el reflejo directo del gran conflicto de su existencia, el conflicto que suele definirse con la fórmula algo compacta de la alternativa imposible de vida o escritura.

y conciencia ha dejado de ser posible. Para Kafka, la relación que existe entre la vida y el conocimiento es tan ambigua y complicada que finalmente impone a la existencia humana una tarea que nunca podremos resolver: «El camino verdadero pasa por una cuerda que no está tendida en lo alto, sino muy cerca del suelo. Parece hecha más para tropezar que para andar por ella»⁹.

La consecuencia es, pues, un escepticismo radical que Kafka sabe describir con imágenes que expresan de un modo conciso y contundente el carácter paradójico de toda existencia consciente. La concisión kafkiana consiste en determinar el lugar concreto de la existencia en el cual la imposibilidad de reunir saber y vida deviene evidente y conflictiva como sucede, por ejemplo, en el seno de las relaciones familiares en las que cada sujeto debería conocer y determinar su propio lugar. Para ello sería necesario —y tal cosa es, según Kafka, imposible— observar la propia situación desde la distancia sin dejar de estar comprometido con la misma:

El juicio humano acerca de los actos humanos es veraz y nulo, y en ese orden: primero veraz y luego nulo. Por la puerta de la derecha entra un grupo de personas en un salón en el que se celebra un consejo de familia; oyen la última palabra del último orador, se la llevan consigo, salen con ella en masa por la puerta de la izquierda, que da al mundo, y proclaman su sentencia. La sentencia sobre la palabra es veraz, pero el juicio en sí es nulo. Para poder juzgar de un modo definitivamente veraz, habrían debido quedarse para siempre en el salón y se habrían integrado en el consejo de familia; con ello, desde luego, habrían perdido de nuevo la capacidad de juzgar¹⁰.

Esta imposibilidad afecta también a cada sujeto en su relación consigo mismo. Numerosos son los relatos kafkianos que intentan describir este conflicto interior mediante el desdoblamiento del protagonista. En el interior de uno mismo se encuentran fuerzas que luchan entre sí y —sobre todo— en ese mismo interior se encuentra el obstáculo que impide avanzar hacia el mundo exterior: «Suelo fiarme de mi cochero. Una vez pasamos junto a un muro alto y blanco que se abovedaba lentamente a los lados y por arriba; interrumpimos la marcha, y moviéndonos a lo largo del muro, lo palpamos, hasta que finalmente el cochero dijo: Es una frente»¹¹.

Tenemos muy pocos datos acerca del conocimiento que Kafka tuvo de la obra de Nietzsche: se sabe con certeza que leyó *Así habló Zaratustra* y *El nacimiento de la tragedia* y que entre los años 1900 y 1904 estuvo suscrito a la revista *Der Kunstwart* en cuya fundación estuvo implicado Nietzsche¹². La intención de este ensayo no es, sin embargo, detectar el rastro concreto y explícito de imágenes o de ideas del filósofo en la obra literaria de Kafka, sino mostrar a través de la interpretación de dos relatos —*El trompo* y *En la galería*— la afinidad existente entre ambos autores¹³. Tanto Nietzsche como Kafka constatan el trágico vínculo

9. OC III 663/NSF II 113.

10. OC III 619-620/NSF II 51-52.

11. OC III 578/NSF I 419. Otros ejemplos posibles de este escepticismo radical en OC III 627/NSF II 62; OC III 632/NSF II 69 o OC III 760/NSF II 340.

12. Cf. G. Kurz (ed.), *Der junge Kafka*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, p. 19.

13. Para una primera orientación sobre otras posibles aproximaciones al estudio de la relación entre Kafka y Nietzsche remito a los siguientes trabajos: S. Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler, 1992, pp. 148-153; W. Ries, *Kafka zur Einführung*, Hamburg: Junius, 1993,

que une y a la vez separa la vida y el saber. Su trágico escepticismo, sin embargo, no se resigna a aceptar los límites de la finitud, sino que se afana por encontrar un lugar que desde la distancia irónica haga posible describir literaria o filosóficamente la lucha que hay implícita en cualquier perspectiva, es decir, en cualquier interpretación. Al iluminar los propios límites ambos consiguen en cierta medida dejarlos atrás. La pretensión de este ensayo hace, pues, caso omiso de esa afirmación tan literalmente kafkiana —el autor se refiere a él mismo— que se encuentra en la carta que Kafka escribió a su prometida Felice Bauer el 16 de junio de 1913: «Soy incapaz de pensar, al pensar tropiezo constantemente con limitaciones, aisladamente puedo coger al vuelo algunas cosas, pero en mí un pensamiento coherente y susceptible de desarrollo es completamente imposible»¹⁴. Los dos relatos que leeremos a continuación son la prueba de lo contrario.

2

El trompo cuenta la historia de un filósofo que merodea por el lugar donde juega un ruidoso grupo de niños con la intención de observarlos y llegar a captar la verdad del juego que da nombre a la narración¹⁵. Pero para alcanzar su objetivo, el filósofo tiene que arrebatar el juguete a los niños provocando de este modo un conflicto cuya tensión recorre y estructura el relato en su totalidad: «Y cuando [el filósofo] veía a un muchacho que tenía un trompo, enseguida se ponía al acecho. Apenas empezaba a girar el trompo, el filósofo lo perseguía decidido a atraparlo». La pequeña historia kafkiana explica los repetidos y frustrados intentos filosóficos de conocer la esencia del trompo. El relato, sin embargo, no se limita a ser la mera crónica de un fracaso, ya que también puede ser leído como una respuesta a la pregunta que Nietzsche formuló en el primer fragmento de *Más allá del bien y del mal*: «¿Qué cosa existente en nosotros es la que aspira propiamente a la ‘verdad’?»¹⁶. Y en la medida en que responde a la pregunta nietzscheana por excelencia, *El trompo* lleva a cabo el completo desenmascaramiento de la obstinada pretensión de su protagonista. Desde la primera frase, el texto de Kafka nos invita a desconfiar de un filósofo cuyo afán de saber se describe de un modo que contradice frontalmente las expectativas que poseemos acerca del conocimiento racional: el anhelo filosófico se confunde con la fuerza característica del impulso instintivo y con los sentimientos propios de la experiencia religiosa. La narración kafkiana cuestiona y desenmascara, como también hiciera Nietzsche, la tradicional imagen de un «sujeto puro del conocimiento, sujeto ajeno a la voluntad, al dolor, al tiempo»¹⁷. En un fragmento de sus escritos

pp. 160-169, e I. C. Henel, «Kafka als Denker», en C. David (ed.), *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978, pp. 48-65.

14. F. Kafka, *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época de noviazgo (2) 1913*, ed. de E. Heller y J. Born, trad. de P. Sorozabal Serrano, Madrid: Alianza, 1978, p. 395.

15. OC III 773-774/NSF II 361. El texto fue escrito a finales de noviembre de 1920 y publicado póstumamente en 1936 por Max Brod en el volumen *Descripción de una lucha*. El título de la narración es de Max Brod. Indicaré entre paréntesis las palabras del texto original a las que se refiere mi interpretación.

16. KSA V 15 (MBM, trad. de A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1985, p. 21).

17. KSA V 365 (GM, trad. de A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1997, p. 154).

póstumos, Nietzsche determina un objetivo fundamental de su filosofar. El objetivo es perfectamente aplicable al texto de Kafka:

Por el contrario, yo intento mostrar qué instintos han estado actuando por detrás de todos estos *puros* teóricos, — cómo todos ellos sin excepción, dirigidos fatalmente por sus instintos, han corrido hacia alguna cosa que *para ellos* era «verdad», para ellos y *sólo para ellos*. [...] El pretendido *impulso de conocimiento* se ha de retrotraer a un *impulso de apropiación y de avasallamiento*¹⁸.

La versión kafkiana de este descubrimiento culmina en una paradójica inversión. Al final del relato será el filósofo mismo quien se vea convertido en una suerte de peonza con la que juega una fuerza misteriosa que le impide conocer la verdad del juego infantil justamente porque la *quiere* conocer. Con esta inversión culmina un proceso de desenmascaramiento que borra la frontera que habitualmente pretende separar con nitidez los ámbitos de la voluntad y del saber.

«Ein Philosoph trieb sich immer dort herum, wo Kinder spielten». Con el primer verbo del relato (*herumtreiben*) aparece implícita la pregunta acerca del origen y la naturaleza de la pretensión de verdad. Los movimientos del filósofo se describen con un verbo cuya raíz remite a lo instintivo, al *Trieb*. Esta fuerza que lo impulsa, estimula o incita ni es de orden espiritual ni recuerda aquellos requisitos imprescindibles para alcanzar la objetividad: el proceder disciplinado, la serenidad o el control de sí mismo. Justamente en su forma intransitiva el verbo *treiben* indica un avanzar a la deriva con el que ya se está anticipando la sorpresa final. La fuerza motriz que conduce al filósofo oscila entre el mero deambular sin rumbo fijo y el impulso propio de un ser vivo preparado para cazar: agazapado en su escondite, el filósofo espera con impaciencia (*lauern*), persigue a su presa (*verfolgen*) y finalmente la consigue apresar (*fangen*) disfrutando del momento en el que tiene la presa (*gefangen*) entre sus manos. Así pues, la narración muestra al filósofo como si fuera un cazador movido por la urgencia de la autoconservación. En los bajos fondos de la pureza desinteresada que supuestamente caracteriza todo anhelo espiritual late la premura de un ser vivo que atizado por el instinto se lanza sobre la presa que lo va a alimentar. El filósofo tiene un único objetivo y lo va a realizar aunque para ello deba llegar al extremo de destruir el juego. Pero la brutal indiferencia que muestra el filósofo ante la bulla y el griterío infantil no sólo tiene un origen natural. Su falta de consideración procede también de unos principios que el filósofo lleva a la práctica con imperturbable obstinación.

En la parte central del relato, el narrador da a conocer el fundamento sobre el cual reposa la empresa del filósofo: «Creía él que el conocimiento de cualquier minucia, esto es, incluso de un trompo que giraba sobre sí mismo, por decir algo, bastaba para conocer lo general. Por eso no se ocupaba de los grandes problemas, le parecía poco económico; si se conocía realmente la minucia más mínima, entonces se conocía todo». El filósofo puede ser pragmático, es decir, desentenderse de los grandes problemas y concentrarse directamente en aquello que le interesa, ya que parte de una supuesta concordancia entre lo universal y lo particular. Tan metafísica presuposición garantiza, a su entender, la validez de

18. KSA XIII 326 (FP IV 574).

todo juicio, ya que ni el más mínimo detalle logra escapar a la poderosa red de lo universal. Nada queda fuera de la armonía que ajusta las partes en el interior de la totalidad. El punto de partida, sin embargo, es bastante turbio: el principio que funda el quehacer filosófico responde a una simple lógica económica y no se distingue de la mera opinión. Pero el aspecto más sospechoso que el narrador desvelará es la dimensión religiosa que impregna los presupuestos epistemológicos de la búsqueda filosófica de la verdad. Los verdaderos fundamentos del filósofo no son otros que la fe (*er glaubte*) y la esperanza (*hatte er Hoffnung*) que —como canta el apóstol en la primera *Carta a los Corintios*— constituyen junto al amor la célebre tríada de virtudes que permanecen mientras no alcancemos el saber perfecto¹⁹. Pero el agresivo filósofo intenta una y otra vez alcanzar su objetivo sin conseguir otra cosa que un trompo que cuando está en su mano se ve reducido a simple condición de «estúpido trozo de madera» a causa precisamente de la destrucción del juego. Parece, pues, lógico que en el relato kafkiano falte la más excelente de las tres virtudes, a saber, el amor²⁰.

El relato concluye con ese sorprendente giro que confiere al texto cierto carácter circular. El final repite la escena inicial de la captura aunque con una significativa variación: la peonza no es sólo el objeto de conocimiento sino también el sujeto mismo que pretende saber. La circularidad del relato apunta hacia la oculta identidad de ambos: sujeto y objeto forman parte de un todo que justamente se destruye a causa del querer saber. Sólo los niños, porque no pretenden conocer, realizan la unidad indistinguible de juego, saber y vida. El filósofo parte de la convicción de que es posible la distinción estricta que separa sujeto y objeto para supuestamente observar el juego desde aquella distancia objetiva que exige todo acto de conocimiento. Pero su presupuesto no es más que una ilusión que desemboca en un torpe fracaso. El escepticismo que impregna el relato kafkiano es, pues, radical: los que más saben de peonzas son los niños, pero su saber es inseparable de la entrega irreflexiva a la seducción del juego. Creer que es posible salir del juego para observarlo y conocerlo se revela como mera e inútil ilusión que aleja al filósofo doblemente de su propósito: ni capta la verdad de la peonza ni llega a saber lo que sucede con él mismo. El sujeto protagonista no es más que un objeto empujado y dirigido por una fuerza que actúa a través de él: mero «trompo impulsado por un torpe látigo». Sólo es posible comprender la verdad de la peonza cuando gira, cuando el movimiento giratorio absorbe y transfigura por completo el peso y la densidad de un cuerpo sólido para convertirlo en imagen oscilante, es decir, cuando el trompo crea la bella y fascinante apariencia de una figura en movimiento. Y éste es el saber de los niños: en la medida en que juegan y se dejan seducir por la peonza saben lo que es. Pero justamente porque juegan con ella no la pueden conocer. El querer captar la verdad se erige en obstáculo insalvable del conocer. Al final del relato el narrador se separa completamente de la perspectiva del protagonista para mostrarnos las últimas evoluciones del filósofo desde una distanciada ironía: víctima de un mareo (*Übel*), el filósofo camina como impulsado por los efectos del delirio o de la

19. 1 *Corintios* 13,13.

20. Nietzsche muestra que a pesar de la inicial oposición entre fe y ciencia ésta acaba sometiéndose al ideal ascético de la religión. El tercer tratado de *La genealogía de la moral* es una buena muestra del desenmascaramiento de la figura del científico.

embriaguez (*Taumeln*). Triste figura, pues, la del burlador burlado que abandona el juego porque lo quiere observar y conocer y, de este modo, se ve más grotesca y profundamente enredado en él. La empresa filosófica termina en lo contrario de lo pretendido a causa del hecho mismo de pretender el conocimiento. La descripción de la retirada o huida del lugar del juego acaba de hacer explícito la fatal consecuencia de los propósitos del filósofo e insiste en el fondo dominante de su modo de actuar: «y el griterío de los niños, que no había oído hasta entonces y ahora, de pronto, se le clavaba en los oídos, lo ahuyentaba y se alejaba tambaleándose como un trompo impulsado por un torpe látigo»²¹.

En el caso que aquí nos ocupa —*El trompo*— la afinidad con Nietzsche es prácticamente literal ya que la escena misma de un filósofo observando un grupo de niños que juegan parece inspirada en la obra de Nietzsche. En *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Nietzsche describe con admiración a Heráclito y lo presenta como una figura excepcional que es capaz de descubrir y contemplar el espectáculo del mundo mismo al observar el ruidoso alboroto de unos niños que juegan:

Entre los hombres, Heráclito fue, en tanto que uno de ellos, increíble; y si se le veía prestar atención al juego de unos chiquillos bulliciosos, pensaba algo en lo que jamás pensó hombre alguno contemplando la misma escena: en el juego del gran niño cósmico, en el juego de Zeus²².

Heráclito —por quien Nietzsche siente una simpatía que raya en la identificación— realiza el ideal nietzscheano de contemplar el mundo estéticamente, como un sublime espectáculo libre de toda deformación moral, es decir, como un juego: «Un regenerarse y un perecer, un construir y destruir sin justificación moral alguna, sumido en eterna e intacta inocencia, sólo caben en este mundo en el juego del artista y en el del niño»²³. Pero a pesar de la coincidencia escénica, el filósofo kafkiano en nada se parece al orgulloso Heráclito de Nietzsche quien libre de toda moral y de todo patetismo contempla gozoso e impasible el espectáculo del devenir. En el relato de Kafka el filósofo no es este sublime espectador, sino la desgraciada víctima de un látigo poderoso y torpe a la vez. Un látigo decisivo que volveremos a encontrar en el relato circense que lleva por título *En la galería*.

3

Los relatos *En la galería* y *El trompo* no sólo tratan de la misma cuestión —la cuestión de la perspectiva y de la verdad— sino que además lo hacen a partir de una constelación análoga, ya que en ambas historias se habla de un observador que desde una posición periférica contempla un objeto que da vueltas. *En la ga-*

21. En la traducción de «jagte ihn fort» por «lo ahuyentaba» se pierde la connotación cinegética del original alemán (*jagen*). He corregido la versión castellana sustituyendo «correa» por «látigo» ya que este sustantivo traduce de un modo más exacto «Peitsche». Se trata por lo demás de un objeto que aparece en repetidas ocasiones en el contexto de los escritos póstumos en el cual se encuentra el relato *El trompo* y que también ocupa un lugar central en la narración *En la galería*, de la que hablaré a continuación. El látigo remite a una constelación temática típicamente kafkiana: la ley, la autoridad y los elementos entre sádicos y masoquistas que caracterizan las relaciones de poder.

22. KSA I 834 (PHG, trad. de L. Fernando Moreno Claros, Madrid: Valdemar, 2003, p. 74).

23. KSA I 830 (PHG 68).

lería parece en cierto modo repetir y variar la historia del trompo y del filósofo: el trompo con el que jugaban los niños ha sido sustituido por una amazona que da vueltas en la pista del circo impulsada por el público, la música y el látigo del director y el filósofo se ha convertido en un joven espectador cuyas reacciones nos van a sorprender ya que ni coinciden con las del resto del público ni responden a las expectativas creadas por la narración. La segunda analogía se refiere al objeto que gira, pues tanto la peonza como la amazona crean con su movimiento una bella apariencia²⁴. Mientras que en el primer relato el tema del arte quedaría sólo implícitamente apuntado en el efecto de ilusión que produce la peonza al girar, sin llegar, sin embargo, a hacerse explícito, en el segundo relato la temática artística se hace doblemente evidente: no sólo porque explica la actuación de una artista, sino también porque el texto mismo es un constructo tan complejo y elaborado que hace especialmente explícito o manifiesto su carácter artístico. El tema es, pues, el arte, pero planteado de un modo indirecto. Efectivamente: el breve relato *En la galería* presenta dos descripciones radicalmente distintas del mismo espectáculo circense, es decir, dos versiones del mismo acontecimiento explicadas desde el punto de vista de ese «joven espectador» que contempla el espectáculo desde la galería²⁵. El título mismo de la narración —*En la galería*— sitúa el lugar periférico de la observación en el centro de nuestra atención. Formulado en términos nietzscheanos podríamos decir que el tema es la perspectiva y la interpretación.

En la galería consta de dos párrafos que juntos no superan la extensión de una página. Cada párrafo se compone de una extensa y compleja frase subordinada y de una breve frase principal que ocupa en ambos párrafos el segundo lugar del periodo. El enlace entre subordinada y principal no viene marcado por la coma habitual, sino por un guión. De este modo podemos percibir, incluso visualmente, cierto paralelismo en la construcción de ambas partes²⁶. Una conjunción de sentido condicional, cuyo correlato no aparecerá hasta después del guión que introduce la frase principal, inaugura la frase en la que se expone la primera versión del espectáculo circense. Tanto la estructura condicional del periodo como el uso del modo subjuntivo confieren a esta primera mitad de la narración el carácter irreal propio de un experimento. Si ya el título podía sorprendernos por el hecho de destacar la perspectiva del observador en lugar de mencionar lo que es propiamente el espectáculo, la sorpresa que produce el relato mismo es definitiva. El espectáculo que muestra Kafka es cruel, monótono y deprimente. A través de la mirada del joven espectador, el lector contempla un acontecimiento totalmente impersonal y deshumanizado, algo así como el negativo de la ima-

24. De este modo cabe incluir la obra de Kafka en el seno de una tradición filosófica en la cual los conceptos de juego (*Spiel*) y apariencia (*Schein*) ocupan un lugar central. Nietzsche sería uno de los máximos exponentes de la misma.

25. La narración *En la galería* fue escrita entre enero y febrero de 1917 y apareció en la última obra publicada en vida de Kafka en la que se reunían catorce relatos bajo el título *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen* (*Un médico rural. Pequeños relatos*). El volumen apareció en la editorial Kurt Wolff en 1919. *En la galería* se encuentra en OC III 187-188 y el original en F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, ed. de W. Kittler, H.-G. Koch y G. Neumann, Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, pp. 262-263. El lector interesado podrá encontrar otras interpretaciones así como bibliografía sobre esta narración en R. Meurer, *Franz Kafka. Erzählungen*, München: Oldenbourg, 1999, pp. 75-82, y M. Müller (ed.), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam, 2003, pp. 215-232.

26. En la traducción de *Obras Completas* se han sustituido los guiones por puntos suspensivos.

gen que habitualmente asociamos al espectáculo circense: «Si una artista ecuestre frágil y tísica fuera obligada durante meses, sin interrupción, por un director despiadado que blandiera el látigo ante un público incansable, a dar vueltas sobre un caballo vacilante en la pista de un circo»²⁷. El espectáculo carece de esplendor —la amazona está enferma, el caballo vacila, el director es un sujeto despiadado y la música de la orquesta es calificada de estruendo— y carece también de aquel rasgo que legitima la exhibición de una habilidad: ser único y singular. La actuación de la amazona ha quedado reducida a movimiento que se repite sin cesar y sin esperanza de cambio. La llamativa abundancia de gerundios, un total de diez que contrasta con los escasos tres verbos en forma personal, subraya el carácter de repetición sin límite de lo siempre igual. Nada hay en la descripción que añada alguna novedad o que introduzca cambio alguno. Cada frase muestra un aspecto distinto de este infinito movimiento circular. Sólo el guión que da paso a la frase principal interrumpe provisionalmente la descripción de este movimiento que no llega a convertirse propiamente en narración ya que nada sucede, ni se avanza ni se progresa. La amazona no se detiene, pero tampoco se mueve del lugar.

En medio de este bloque subjuntivo encontramos una pequeña y significativa excepción que tiene, como veremos, su correlato en el segundo párrafo: una frase de relativo que introduce una comparación está formulada en el modo indicativo. Por un momento el narrador abandona el ámbito de lo hipotético e irreal para informarnos de que esas «oleadas de aplausos» que se extinguen para luego renacer con renovado furor son «producidos por manos que en realidad son marionetas de vapor». Parece «entonces» comprensible y verosímil que ante tan desolador y cruel espectáculo se alce el joven espectador decidido a proferir un grito de protesta con la intención de detener la intolerable tortura a la que es sometida la frágil artista. Pero tampoco aquí abandonamos el terreno del subjuntivo: aunque justificada, la revuelta del joven espectador no supera el estadio de la mera posibilidad. La esperanza y el auxilio sólo pueden llegar del lugar del observador, pero este «¡alto!» redentor se gritaría sólo «tal vez». Con este poco probable gesto de rebeldía llegamos al punto y aparte y saltamos a la segunda parte de la narración.

Una conjunción de sentido causal —«como», *Da* en el original— inaugura el segundo periodo cuyo arranque presenta cierta complicación. El abrupto inicio de la segunda versión del espectáculo viene precedido por una frase breve pero curiosa pues contiene dos conjunciones, una causal y otra adversativa, e introduce la posterior exposición de un modo indirecto a través de una formulación negativa²⁸. Superado este pequeño tropiezo inicial que provoca en el lector una leve sensación de inseguridad, el relato fluye ya sin interrupción y de un modo acorde a nuestras expectativas. El uso del modo indicativo, tanto en la frase subordinada como en la principal, así como los numerosos verbos en forma personal —hasta un total de veintiún verbos que contrasta con la abundancia de gerundios y la escasez de verbos finitos en el primer párrafo— indican que el narrador presenta las cosas tal como son en la realidad. Y, efectivamente, el espectáculo ahora descrito

27. En el original no sólo habla de «una artista», sino de «una artista cualquiera» (*irgendeine*). El «Direktor» no aparece en el original hasta el segundo párrafo, mientras que en el primer párrafo se habla de un «Chef».

28. «Como no es así». La fórmula se repite en su versión positiva después del guión que ejerce de enlace entre subordinada y principal: «como esto es así».

se corresponde con nuestras expectativas: la actuación de la amazona se presenta como un acontecimiento único, vistoso y emocionante, algo bello que merece ser contado y admirado. El tiempo cíclico de la repetición y lo siempre igual ha sido sustituido por una estructura lineal en la que cada frase introduce una novedad que hace posible distinguir en el relato entre un antes y un después. La serie de frases que constituyen este largo periodo articulan un proceso que posee un principio y un final, un inicio y una culminación. Esta línea narrativa construye un camino que parte de la emoción contenida que precede a todo acto arriesgado, en nuestro caso el salto mortal, y que culmina con la explosión de alegría que provoca la superación del peligro y la dificultad. La frágil artista domina ahora el escenario logrando crear el objetivo de todo arte: la bella apariencia de lo singular y el irresistible efecto seductor propio del carácter ilusorio de todo espectáculo.

Pero existen algunos detalles inquietantes que desconciertan al lector. Encontramos, en primer lugar, aquella excepción en el uso del modo verbal que, como en el primer párrafo, introduce una comparación que produce nuevamente un efecto desmascarador: el director del circo sube a la amazona al caballo «como si fuera su nieta predilecta a punto de emprender un peligroso viaje». El paso al subjuntivo en la comparación introduce la duda acerca de la realidad de lo expuesto. La visión ofrecida al espectador quizás no sea otra cosa que la lograda representación que consigue transfigurar lo siempre igual hasta convertirlo en acto único e irrepetible, es decir, puro teatro. La transfiguración, sin embargo, no es completa ya que el irónico efecto de extrañamiento introducido por la comparación se extiende hasta afectar las emociones en juego. En efecto, las exageradas muestras de autodominio, afecto y admiración del director no parecen concordar ni con su incompreensión ni —sobre todo— con ese aliento que «le echa [a la amazona] en posición animal». La presencia inquietante de tan intensa respiración revela, por cierto, un subterráneo vínculo que une ambas partes del relato: en el primer párrafo justamente se indica que la amazona padece una enfermedad pulmonar (*lungensüchtig*). Las dificultades respiratorias de la artista podrían ser el inquietante reverso de esa vitalidad tan natural y tan poderosa que exhibe el director. Junto a la respiración encontramos algunos detalles más que enturbian la imagen de esplendor. La nube de polvo, la fragilidad de la cabecita o la gesticulación con el látigo abren pequeñas fisuras en esta hermosa realidad y anticipan la sorpresa final.

Mientras que parece lógico que el joven espectador del primer párrafo desee liberar a la artista del suplicio al que la someten el director, el público y la orquesta, en el segundo párrafo, en cambio, la reacción del espectador no parece concordar ni con el espléndido espectáculo que acabamos de presenciar ni con el triunfo de la amazona que la narración presenta de un modo enfático como lo efectivamente real: «el espectador de la galería apoya el rostro en la barandilla y, hundiéndose en la marcha final como en un profundo sueño, rompe a llorar sin saberlo». Su reacción más bien se corresponde con la realidad presentada en la primera parte de la narración. De este modo el desconcertante e inconsciente llanto final nos remite al inicio del relato. Sentimos la necesidad de volver a leerlo para averiguar si hay forma de decidir sobre la verdad de estas dos versiones que explican el mismo acontecimiento de dos modos aparentemente tan irreconciliables.

El juego de máscaras y perspectivas que escenifica *En la galería* parece una no muy velada alusión a la más célebre pareja de conceptos de la obra de Nietzsche. Las dos versiones inseparables del mismo acto artístico pueden ser leídas como

una exposición de aquellos instintos de cuya eterna pugna surge toda forma de vida individual y efímera y toda obra de arte: «la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco»²⁹. Mientras que la primera parte de la narración remite a la monotonía de lo siempre igual, a la crueldad de la pura repetición y a la ausencia de formas individuales, la segunda parte de la narración es una buena muestra de los poderes de la bella apariencia que encarna el principio de individuación. Mediante la forma artística de la narración se consigue construir un desarrollo lineal en el tiempo —articular el tiempo de modo que adquiera sentido—, dotar a los personajes de una identidad diferenciada y convertir a la amazona en la protagonista de un relato. El acontecimiento circense deviene espectáculo único y singular. La máscara apolínea ofrece a los humanos el don del sentido y de la belleza y les seduce a vivir. Por esta razón es cuestionable una estricta separación entre público y espectáculo, ya que los efectos balsámicos que produce la ilusión apolínea dependen en gran medida del asentimiento de todos los presentes. El aplauso no es sólo la manifestación del placer y del entusiasmo que despierta la habilidad artística, sino también una forma de seducir a los otros y de hacerlos participar de la ficción. Ni en el arte ni en el gran teatro de la existencia hay lugar marginal o periférico, ya que el papel interpretado por quien observa y aplaude es tan esencial como el de cualquier actor. Finalmente todos hacen comedia. En un fragmento de *Humano, demasiado humano* que lleva por título «El aplauso mismo como continuación del espectáculo» recoge Nietzsche la siguiente observación: «Ojos radiantes y una sonrisa benévola es la clase de aplauso que se tributa a la gran comedia del mundo y de la existencia, pero, al mismo tiempo, una comedia en la comedia, que debe inducir a los demás espectadores al *plaudite amici*»³⁰.

Pero en el relato de Kafka hay uno que no aplaude. Este joven espectador que primero imagina la posibilidad de un grito redentor y luego llora sin saberlo³¹ impide la arbitraria fijación de cualquier perspectiva y, de este modo, la ingenua y dogmática simplificación que consiste en confundir la perspectiva con la totalidad. La verdad del relato no se encuentra en la alternativa entre interpretaciones opuestas y excluyentes, sino justamente en el ir y venir entre ambas. La estructura circular del relato lo convierte en una suerte de peonza o amazona que gira sobre sí misma y nos convierte a nosotros los lectores en la figura del observador que se encuentra ante la bella apariencia de un relato que nos desafía con una alternativa hermenéutica imposible de resolver. La lectura atenta de este enigmático juego de perspectivas parece finalmente querer provocar en el lector ese «mareo en tierra firme» del que ya hablara Kafka en un relato de juventud³².

29. KSA I 25 (NT 40).

30. KSA II 388 (HH II, trad. de A. Brotons, introd. de M. Barrios, Madrid: Akal, 1996, p. 18). La referencia se encuentra en P. Heller, «Kafka and Nietzsche», en W. T. Zyla (ed.), *Franz Kafka: His Place in World Literature*, Lubbock: The Texas Tech Press, 1971, p. 92. El ensayo de Heller, por cierto, debería haberse titulado «Kafka and Schopenhauer».

31. El llanto inconsciente apunta hacia una identificación entre espectador y amazona, es decir, entre un observador y una artista que mantiene una relación conflictiva tanto con la figura paterna como también con su propio arte. Este desdoblamiento e identificación podría ser el punto de partida de una interpretación en clave autobiográfica de esta narración. Pero esto ya sería otro tema que rebasaría los límites del presente ensayo. Cf. H. Böhme, «‘Mutter Milena’: Zum Narzißmus-Problem bei Kafka»: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 28 (1978), 50-69, y R. Meurer, *op. cit.*, p. 76.

32. Se trata de *Descripción de una lucha* cuya primera versión fue escrita entre los años 1907 y 1908 (OC III 376/NSF I 89).