

## La perspectiva narrativa en *El castillo* de Kafka<sup>1</sup>

(Documento hallado en Internet y colocado aquí para documentar las obras de F. Kafka)

Durante la lectura de la novela, el lector se enfrenta a una serie de rarezas o indefiniciones con respecto a los acontecimientos narrados y a la enunciación de los mismos, que debería llevarlo a preguntarse *quién* habla en el texto, *cómo* lo hace y cuál es la relación entre el mundo que esta voz crea y lo real, o sea: si el criterio que rige la representación es o no realista (en ambos sentidos del término, es decir: si cumple las convenciones del realismo narrativo del siglo XIX, y si en su intento de elaborar una idea de verosimilitud suprime lo fantástico, lo maravilloso, o cualquier otra "trasgresión" de lo real).

Ya desde el primer capítulo, ante muchos pasajes el lector atento dudará de la voz que enuncia: ¿es el narrador quien dice esto, o es el protagonista? Para ser fiel a la cuidada perspectiva narrativa utilizada por Kafka, se debería responder: ambos. El narrador habla desde el personaje protagónico, o éste habla a través del narrador. ¿Cómo se logra esto? Mediante dos procedimientos cuya presencia es constante en la obra: el discurso indirecto libre y la focalización en el protagonista. Este breve artículo explicará con ejemplos los dos procedimientos<sup>2</sup>, para intentar reducir las indefiniciones propias del texto kafkiano y proponer así algunas respuestas a las preguntas formuladas en el primer párrafo.

### Discurso indirecto libre

Analicemos las siguientes oraciones:

- a) -¡Cómo me duelen los callos! ¡Qué vida injusta! -dijo Juan mirándose los pies, antes de atar los cordones de sus zapatos.
- b) Juan, antes de atar los cordones de sus zapatos, se miró los pies y dijo que le dolían los callos y la vida le parecía injusta.
- c) Juan se miró los pies, ¡qué dolor en los callos, qué vida injusta!, y luego ató los cordones de sus zapatos.

En a) es clara la diferencia entre dos voces: la primera parte de la frase, precedida por la línea de diálogo y en presente del indicativo, es "dicha" por Juan, es lo que se llama *discurso directo*; la segunda, entre guiones y en pretérito indefinido o perfecto simple, es la aclaración del narrador.

En b) la diferencia sigue siendo clara pero resulta menos evidente pues la voz del narrador *ha absorbido* a la de Juan, es lo que se llama *discurso indirecto* y se distingue por el uso del verbo declarativo (en este caso "decir") más un pronombre relativo ("que") continuado por las palabras del personaje adaptadas por el narrador (se cambian las personas, de primera a tercera, y los tiempos verbales, del presente al pretérito).

En c) la diferencia ya no es clara: el narrador entra y sale del discurso de su personaje sin marcas explícitas que distingan las voces: "¡qué dolor en los callos, qué vida injusta!" puede ser una opinión o una burla del narrador sobre lo que le sucede a Juan, o las palabras dichas o pensadas por éste último; en verdad, sin los ejemplos anteriores no se podría afirmar una de las dos posibilidades. Es lo que se llama *discurso indirecto libre* y cabe destacar que, para reconocer las voces que lo integran, es necesario recurrir al contexto.

Ahora bien, veamos cómo funciona esto en Kafka. Según sus biógrafos, 1912 es un año clave para Kafka: es el momento en que define su estilo<sup>3</sup>. Empieza a escribir su primera novela, *América*, y completa sus dos primeras narraciones "maduras": *La condena* y *La metamorfosis*. En su *Diario* de

<sup>1</sup> Apunte para uso interno de la Cátedra de Literatura Alemana, realizado por Gabriel Pincirolí.

<sup>2</sup> Para una definición teórica exhaustiva de ambos recursos, véase: Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 107-119 y 142-147.

<sup>3</sup> Veáanse: Brod, Max. *Kafka*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 148 y Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos*, Madrid, Alianza, 1981, p. 92.

esa época, Kafka menciona dos influencias cruciales para él: Flaubert y Dickens<sup>4</sup>, dos maestros de la novela realista del siglo XIX. Kafka lee en detalle a Flaubert, reconocido por la crítica como el maestro del discurso indirecto libre gracias a su novela *Madame Bovary*<sup>5</sup>, y se apropia, reformulándolas, de varias de sus técnicas.

Analicemos un ejemplo del primer capítulo de *El Castillo*:

K. palmoteó la mejilla del mesonero para consolarlo y ganar su favor. El otro sonrió entonces un poco. Parecía realmente un adolescente, con su rostro delicado y su mentón casi sin barba. ¿Cómo se había juntado con aquella voluminosa mujer de avanzada edad, a la que podía verse balanceándolo todo, con los codos lejos del cuerpo, a través de la pequeña ventana que daba a la cocina? Pero K. no quería sondear más al hombre; temió disipar la sonrisa que había acabado por obtener de él<sup>6</sup>.

La pregunta "¿Cómo se había juntado con aquella voluminosa mujer de avanzada edad, a la que podía verse balanceándolo todo, con los codos lejos del cuerpo, a través de la pequeña ventana que daba a la cocina?" es una muestra de discurso indirecto libre: puede ser una opinión del narrador sobre el mesonero y su esposa o parte del discurso interior de K. Como luego de esta pregunta se nos dice que "K. no quería sondear más en el hombre", se revela que el narrador omnisciente conoce lo que K. piensa; como dichos pensamientos coinciden con la pregunta y en todo el párrafo se habla desde la visión de K. (de allí la condición "adolescente" del mesonero que refuerza el contraste con su mujer, o el hecho de que a ésta se la vea "a través de la pequeña ventana que daba a la cocina"), resulta posible afirmar la segunda alternativa y considerar la pregunta como formulada por K. para sí mismo.

Este recurso es utilizado por Kafka durante toda la novela y por eso son infinitos los pasajes citables como ejemplos. Cada vez que K. piensa algo frente a la mirada de otros personajes o mientras conversa con ellos, el narrador nos comunica esas reflexiones mediante el discurso indirecto libre. Resulta llamativa una restricción fundamental en el uso de este recurso: el narrador nunca lo utiliza para mostrarnos lo que los otros personajes piensan, sólo accedemos a las meditaciones de K., y *ni siquiera a todas*.

Cuando K. súbitamente se define agrimensor (capítulo I), o de repente recuerda el mantel olvidado por Frieda (capítulo VIII), o luego adquiere de pronto conocimientos médicos al conversar con Hans (capítulo XIII), tenemos la impresión de que K. miente. Si el narrador apelara en esos pasajes al discurso indirecto libre y nos mostrara lo que pasa por la mente de K., tendríamos la certeza de si el protagonista miente o no; pero el narrador se cuida de informarnos al respecto, no pretende darnos ningún dato que no sea infinitamente reinterpretable.

### Focalización

En la práctica, la focalización es el empleo por parte del narrador, a la hora de describir, del aparato perceptivo de un personaje. La descripción resultante será, por lo tanto, no objetiva sino subjetiva: carecerá de la supuesta objetividad del narrador y se verá teñida por la subjetividad del personaje utilizado. Esto posibilita al narrador *deformar* lo que muestra o *no mostrarlo del todo*, le sirve para *manipular* la información que da y así jugar con una gama de efectos sobre el lector.

Veamos cómo funciona, cuán sutil y gradual es:

(1) En la mesa junto a la vidriera del restaurante, Pedro y María brindaban con vino tinto (2) para celebrar su aniversario. (3) Intercambiaron un par de frases románticas a pesar de que en su mesa confluían los ruidos de la calle y el tufo proveniente de la cocina. Pedro se llevó la copa a los labios, bebió un sorbo y, un instante después, frunció la boca. (4) Al verlo, María decidió no probar el vino y pensó: "Otra vez pidió un vino barato, siempre el mismo tacaño". (5) Sin embargo, María se equivocaba; habitualmente prejuiciosa, solía errar

<sup>4</sup> *Diario*, 6 de junio de 1912 y 8 de octubre de 1917. Citado en: Kafka, Franz. *Escritos sobre sus escritos* (recopilados por Eric Heller y Joachim Beug), Barcelona, Anagrama, 1974, pp. 17 y 18.

<sup>5</sup> Incluso, debido al característico cruce entre la voz del narrador y la del personaje propia del discurso indirecto libre, tras la publicación de la novela Flaubert fue juzgado por inmoral, como apólogo del adulterio, y tuvo que explicar cuál es el funcionamiento de este recurso narrativo para hacer obvia la distancia entre su opinión y la de su personaje (de todas maneras, resulta llamativa la confusión entre narrador y autor que subyace tanto en la acusación como en la defensa).

<sup>6</sup> Kafka, Franz. *El castillo*. En: *Obras completas-Tomo III*, Barcelona, Edicomunicación, 1987, p. 795. Como todas las citas pertenecerán a esta edición, de aquí en adelante me limitaré a colocar entre paréntesis en el cuerpo del texto el número de página.

en sus percepciones. Pedro no había contraído la boca porque el vino le desagradara, sino para reprimir un súbito hipo.

En (1) advertimos un narrador en 3º persona del plural, pero aún no podemos afirmar si se trata de un narrador omnisciente (típico del realismo decimonónico) o un narrador externo (al modo de Hemingway<sup>7</sup>), ni tampoco podemos saber si no se convertirá en un narrador-personaje en 1º persona del singular (diciendo, por ejemplo, que se encuentra en otra mesa observando a Pedro y María).

En (2) ya podemos decir que el narrador es omnisciente, pues con el aniversario nos da un dato que no emerge de la observación externa sino de su conocimiento del pasado de los personajes.

En (3) es claro el uso de un aparato perceptivo, no sólo visual sino auditivo y olfativo, pero no se puede precisar si pertenece a los personajes o al narrador.

En (4) se revela la focalización en María: es ella la que observa a Pedro. Además, el narrador nos deja leer los pensamientos de María para reforzar el hecho de que está focalizado en ella.

En (5) el narrador recupera su voz y muestra explícitamente su omnisciencia completa al focalizar en Pedro para revelar el error de María.

La focalización se construye a partir de un manejo muy cuidado del lenguaje y sus matices; un leve cambio en las palabras puede destruirla. Por ejemplo: si en (3) dijera algo equivalente a "frunció la boca" como "torció la boca con desagrado", el narrador ya se estaría mostrando focalizado en Pedro. Este tipo de variaciones expone lo delicado de la focalización y los riesgos que ésta corre en las traducciones. Si un traductor no está muy atento a los recursos narrativos y se deja llevar sólo por el lenguaje, es muy factible que arruine la focalización. Esto suele pasar con las traducciones de Kafka. En realidad, la cuestión es tan compleja que en los manuscritos de Kafka puede verse cómo él mismo corregía constantemente para sostener la perspectiva narrativa que deseaba.

A la hora de pensar de dónde tomó Kafka este recurso, hay que volver a Flaubert. Veamos lo que dice sobre *Madame Bovary* Erich Auerbach:

El lector ve primeramente a Emma, de la cual se había hablado mucho en las páginas anteriores, y luego, a través de ella, ve el cuadro. Directamente no ve más que el estado interior de Emma, e indirectamente, a resultas de este estado y a la luz de la sensualidad de aquélla, ve el cuadro (...) Es cierto que de ella parte la luz con que se ilumina el cuadro, pero también ella forma parte del mismo, está dentro de él<sup>8</sup>.

Pero Flaubert no sólo focaliza en Emma, sino también en otros personajes (y además, utiliza distintos tipos de narradores), y así logra contrastar la manera en la que Emma percibe el mundo con las de otros personajes, para que el lector comprenda cómo Emma *deforma* las cosas; no precisa decir explícitamente que Emma se equivoca (como hace el narrador en (5) con María, sino que lo exhibe indirectamente. Ahora bien, Kafka casi nunca hace esto. Excepto brevísimos pasajes, focaliza todo el tiempo en K. y, en consecuencia, expone un mundo completamente *deformado* por la subjetividad del protagonista. Una deformación que Kafka explica indirectamente en la novela a través del discurso directo de Olga sobre las distintas descripciones de Klamm:

Las diferencias dependen del grado emocional del espectador y de los innumerables matices de su esperanza o de su desesperación. (p. 959)

Veamos ahora un ejemplo de focalización en K. del primer capítulo:

Ahora veía el castillo, que se destacaba con limpieza allá arriba en el aire luminoso; la nieve, que se extendía por todas partes en fina capa, revelaba claramente el contorno (...) allá arriba, en la montaña, todo tenía un aspecto despejado, todo subía con libertad en el aire, o al menos eso parecía desde aquí. En suma, tal como lo veía desde lejos, el castillo respondía a lo imaginado por K. No era ni un viejo castillo feudal ni un palacio de fecha reciente, sino una vasta construcción compuesta de algunos edificios de dos pisos y un gran número de casitas prensadas las unas contra las otras; si no se supiera que era un castillo, se habría podido pensar que era una aldea (...) K. prosiguió su camino, sin inquietarse por nada más. Pero al llegar a sus cercanías se sintió defraudado; el castillo no era, después de todo, más que un villorio miserable, un montón de casuchas de pueblo que en nada sobresalían. (p. 795)

<sup>7</sup> Véase un cuento ejemplar: "Los asesinos", en: Hemingway, Ernest. *Las nieves del Kilimanjaro y Los asesinos*, Barcelona, Ediciones G.P., 1969, pp. 155-165.

<sup>8</sup> Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 455 y 456.

Es más que evidente que el aparato perceptivo que emplea el narrador para describir al castillo es el de K. Si el narrador describiera él mismo el castillo, como narrador omnisciente que lo sabe todo, no podría permitirse la dualidad de la mirada de K., primero admirada y luego defraudada, y la descripción sería, para el lector, definitiva; si otro personaje nos mostrara el castillo, el lector tendría la posibilidad de contrastar la visión de K. con otra y elegir por sí mismo cuál es la acertada (como hace Flaubert en *Madame Bovary*). Ninguna de estas dos cosas sucede en *El castillo* porque el narrador kafkiano no pretende ofrecernos certezas sino privarnos de ellas.

La focalización en K. y la inclusión de sus pensamientos a través del discurso indirecto libre son tan rigurosas que hasta el narrador se deja llevar por ellas (un pequeño desliz que Kafka, de terminar la novela, suponemos habría corregido):

K. pensó que Olga exageraba. ¿No acababa Amalia de decir que no se ocupaba de los asuntos de su hermano, que era Olga quien los conocía?  
-¿Cómo explicártelo? -dijo Olga-. Amalia no se preocupa ni por Barnabás ni por mí... (p. 955)

Prestemos atención al detalle: Olga responde a lo que K. *piensa*, que aparece en discurso indirecto libre, y no a algo que K. le haya dicho en discurso directo. El narrador mismo cae en la trampa con la que manipula al lector.

Muy de vez en cuando, el narrador nos permite acceder a contrastes mínimos, no porque explícitamente cambie la focalización en K. para ubicarla en otro personaje (no leemos nunca una descripción significativa ajena a la visión del mundo de K.), sino porque por un instante nos deja entrever lo que piensan otros personajes:

Frieda, semidespierta, gritó:  
-¡Dejad dormir a K., no le molestéis! -tanto llenaba K. sus pensamientos, a pesar de que, vencida por el sueño, no había tenido fuerzas para esperarlo. (p. 908)

También podemos llegar a contrastar las opiniones de K. cuando el narrador se distancia de él y habla por sí mismo:

Acababan de detallarle los méritos de un hombre de la más inmediata confianza de Klamm a K., que no era ni siquiera digno de ser visto fortuitamente por ese Klamm. Acababan de detallarle los méritos con la intención evidente de provocar la estima y la alabanza de ese K., iy ese K. no había entendido! Él, que trabajaba con todas sus fuerzas para atraer una mirada de Klamm, no otorgaba ninguna importancia a la situación de un Momus que podía vivir bajo los ojos de Klamm... (p. 896)

O cuando corrige a K.:

-No -respondió Barnabás. Su mirada no parecía ir más lejos que sus palabras. Tal vez K. se equivocaba con él para bien, como lo hacía para mal con los campesinos; pero la presencia de ese hombre lo beneficiaba... (p. 814)

Y también cuando el narrador se burla de K., como en el capítulo II cuando el protagonista tiene su único recuerdo del pasado, el episodio en que logra escalar el muro del cementerio:

La sensación de la victoria le había dado en ese momento una seguridad que guardaría toda su vida, lo que no era del todo absurdo. Al cabo de tantos años acudía en su ayuda en esa noche nevada, mientras avanzaba del brazo de Barnabás.

Se colgó cada vez más pesadamente. Barnabás casi lo arrastraba, el silencio no cesaba. K. sólo sabía por el estado de la calzada que no había tomado ninguna callejuela transversal. Se exhortaba a no desanimarse por la dificultad del camino ni por el deseo del retorno. Después de todo, ipara hacerse arrastrar le sobraban fuerzas! (p. 817)

Puede pensarse que es el propio K. quien se burla de sí mismo, pero de todas maneras eso no disminuye la crueldad irónica del narrador, sino que la potencia. Inmediatamente después de recordar su momento victorioso y de reconocer que "no era del todo absurdo", K. ya no logra avanzar en la nieve: la aparición de su triunfo infantil es completamente inútil, no es otra cosa que la prueba de la ironía del narrador.

Claro que todos estos tipos de pequeños contrastes con K. suceden en tan escasos pasajes que no podemos depender de su aparición para construir otra visión del mundo, debemos resignarnos a la de K.

Sólo en un pasaje la focalización cambia significativamente: en el capítulo XIII, durante la conversación de K. con Hans, un niño de la escuela. Allí, a lo largo de varias páginas, la focalización y el discurso indirecto libre fluctúan de uno a otro personaje acompañando los cambios del discurso directo propios del diálogo. De esta forma, el único personaje que alcanza los "privilegios" narrativos de K., su status frente al narrador, es un niño, hijo de una mujer del castillo y que se debate entre ayudar a su madre o ayudar a K. Y que sea precisamente un niño la única figura equiparable a K. es otra prueba del humor cruel del narrador con respecto al protagonista.

Además de estas excepciones, existe también un pasaje en que el narrador asume por completo su omnisciencia y cuenta algo a lo que K. no tuvo acceso sensorial, por haber sucedido antes de que él llegara a la aldea y que ningún personaje se encargó tampoco de contarle: la historia del romance entre Gisa y Schwarzer en el capítulo XIV. Pareciera que Kafka se hubiera descuidado y caído sin querer en un narrador cercano a los de sus maestros del realismo del siglo XIX.

### El doble recorte

En verdad, **en *El castillo* la perspectiva que asume el narrador de Kafka opera un doble recorte que condiciona la representación: por un lado, recorta lo externo a K. (como lectores sólo vemos el mundo desde los ojos de K., casi nunca desde otra focalización que nos posibilite un contraste pleno de sentido como sería, por ejemplo, la visión del castillo o de la aldea propia de un funcionario; la demostración básica de este recorte es que no existe ninguna escena en la que K. no esté presente, y así tampoco leemos nunca lo que los personajes hacen y dicen fuera del alcance de K., a sus espaldas, a no ser que ellos después se lo cuenten a K.); por otro, recorta lo interno a K. (no se nos ofrece *todo* lo que K. piensa, ni todos los datos sobre su pasado -sólo aparece la ya comentada anécdota del muro del cementerio-, y de este modo no nos quedan bases sólidas para determinar, por ejemplo, si K. miente, aunque podamos sospecharlo).** Al respecto, Milan Kundera sostiene:

¿Por qué K. es definido como un ser único? No es gracias a su aspecto físico (del que no sabemos nada), ni gracias a su biografía (nadie la conoce), ni gracias a su nombre (no lo tiene), ni a sus recuerdos, ni a sus inclinaciones ni a sus complejos. ¿Acaso gracias a su comportamiento? El campo libre de sus actos es lamentablemente limitado. ¿Gracias a su pensamiento interior? Sí, Kafka sigue continuamente las reflexiones de K., pero éstas apuntan exclusivamente a la situación presente: ¿qué hay que hacer ahí, en lo inmediato? (...) Toda la vida interior de K. está absorbida por la situación en que se encuentra atrapado, y nada de lo que pudiera superar esta situación (los recuerdos de K., sus reflexiones metafísicas, sus consideraciones sobre los demás) nos es revelado<sup>9</sup>.

El recorte interno genera que K. sea un hombre sin pasado ni futuro, completamente sumido en su conflicto presente, lo cual da cuenta del problema de la pertenencia: como carece de origen y memoria, no tiene a qué aferrarse, y por eso desea acceder al castillo, ser incorporado en la comunidad; como carece de origen y memoria, no llega a preocuparse por su futuro, por lo que debería hacer en caso de ser aceptado (según Max Brod, Kafka le comentó que ése sería el final de la novela: justo antes de morir, cuando ya no importa, K. sería aceptado<sup>10</sup>).

Al doble recorte debe agregarse la nota predominante en la representación y que todos los críticos de Kafka resaltan: la inclusión de la lógica del sueño, visible en primera instancia en la deformación del tiempo y del espacio, y luego en la desmesura que adquieren los detalles grotescos y absurdos. Es preciso no olvidar que K. está a lo largo de toda la novela permanentemente cansado, a veces incluso se duerme cuando no debe hacerlo (la conversación vital con Bürgel en el capítulo XVIII), y que eso hace verosímil que la deformación del mundo operada a través de la visión de K. sea onírica.

### La evolución

<sup>9</sup> Kundera, Milan. *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 36 y 37.

<sup>10</sup> Brod, Max. "Advertencia final a la primera edición". En: Kafka, Franz. *El castillo*. En: *Obras completas-Tomo III*, Barcelona, Edicomunicación, 1987, p. 1097.

Si se consideran las tres novelas de Kafka, *América*, *El proceso* y *El castillo*, puede decirse que el escritor checo fue llevando la figura del narrador por una senda de creciente sutileza, por un camino en el cual quedaba cada vez más oculta detrás del protagonista, sin que esto menoscabara sus poderes, sino todo lo contrario. Si bien en las tres novelas el narrador acompaña al personaje central como una sombra, en *América* cae constantemente en burlas al protagonista y en la exhibición de sus errores al relacionarse con otros personajes y al percibir el mundo que lo rodea, es decir: toma distancia del protagonista muy a menudo; en *El proceso*, esto sucede con menor frecuencia; y en *El castillo* ya hemos visto que en contadas ocasiones. En definitiva, el recorrido por las tres novelas delata la maduración técnica de Kafka. Y como las tres novelas quedaron sin terminar, quizá deba pensarse que lo inconcluso, o mejor: lo interminable, forma parte esencial de la técnica kafkiana.

### La discusión sobre el realismo

Luego de todo lo dicho hasta aquí, cabe la pregunta: ¿es realista o fantástico el mundo representado por Kafka en *El castillo*? ¿El hecho de que parta de recursos técnicos del realismo decimonónico lo vuelve realista o, por el contrario, como finalmente usa esos recursos de otra manera ya no es realista?

Roland Barthes y Hayden White, entre otros autores, comentan cómo el realismo en literatura se gestó en paralelo con la noción de objetividad en las ciencias, en especial en la Historia, durante el siglo XIX<sup>11</sup>. De esta manera, podríamos decir que ambos conceptos responden a una visión del mundo, a una fe en el lenguaje y en las posibilidades de conocimiento del hombre, propias del desarrollo paulatino de la Modernidad en la corriente, haciendo una gran simplificación, racionalista-iluminista-positivista. Por lo tanto, el realismo literario decimonónico es realista en el sentido de que delata y se ajusta a la manera de ver la realidad del siglo XIX. Siguiendo los principios de ese realismo literario<sup>12</sup>, Kafka con sólo una de sus transgresiones (y son muchas) ya no sería realista. Sin embargo, si pensamos en cómo se ve la realidad a comienzos del siglo XX, con la crisis del pensamiento occidental generada entre otros por Nietzsche, Einstein y Freud, más la crisis político-social que conduce a las Guerras Mundiales, es decir: en el momento en que la Modernidad se vuelca sobre sí misma para revisar sus categorías o deviene Posmodernidad, Kafka resulta el más lúcido observador del mundo, el que mejor lo representa, y de allí su lugar de preeminencia en el canon literario del siglo XX.

Kafka, partiendo de un pacto de lectura realista, jugando con nuestro acostumbramiento a las convenciones del realismo decimonónico para tendernos una trampa, reduce el mundo a la perspectiva de un hombre aislado, sin pasado y sin futuro, sin origen ni sentido de pertenencia, sin proyectos ni esperanzas trascendentes, y no lo hace sólo desde la fábula que cuenta, mediante lo que le sucede al protagonista, sino que va mucho más allá, puesto que convierte la experiencia del lector durante la lectura en una sima de inseguridad e indefinición, como si la lectura de la novela fuera como la de la realidad: inasible e incierta, patéticamente limitada, vanamente esforzada en la ilegibilidad. Kafka es la literatura más consciente de los límites humanos contemporáneos, la

---

<sup>11</sup> Barthes, Roland. "El discurso de la historia". En: *Ensayos estructuralistas*, Bs As, CEDAL, 1971, pp. 9-28, y White, Hayden. *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.

<sup>12</sup> Guiados por el ya mencionado clásico de Erich Auerbach *Mímesis* (en especial el capítulo XVIII y el epílogo), es posible hacer la siguiente enumeración de rasgos del realismo: 1) Narrador omnisciente; 2) Organización temporal lineal (las analepsis y prolepsis, los saltos en el tiempo hacia atrás o hacia adelante respectivamente, son menores: explican circunstancias pero no reorganizan el orden de exposición de los acontecimientos); 3) Narración saturada por la descripción costumbrista (heredada del romanticismo) del espacio y los objetos, pero ahora determinada por los vínculos con los personajes (ya no la relación de correspondencia entre la naturaleza y el estado emocional del hombre, sino la de determinación mutua del hombre y su medio); 4) Elevación de las clases medias y bajas a los roles protagónicos, con tratamiento serio e incluso trágico (hasta el clasicismo sólo podían aparecer en lo cómico, satírico, etc); 5) Énfasis en lo cotidiano, la experiencia ordinaria de la vida en especial conexión con lo social (y no la aventura, ni el suceso extraordinario); 6) Intención de representar "objetivamente" la Sociedad insertada en la Historia (desde la novela como espejo de lo real para Stendhal, a la pretensión científico-experimental del naturalismo de Zola, pasando por el exceso historiográfico-sociológico de Balzac y su *Comedia humana* con más de ochenta novelas que describen todas las capas y ámbitos de la sociedad francesa, y la rigurosidad del examen psicológico y la incorporación de saberes en las novelas de Flaubert).

literatura que no afirma sino la duda, la máxima negatividad socavándose a sí misma: el realismo del siglo XX.