

EL IMAGINARIO KAFKIANO A LA LUZ DEL PENSAMIENTO DE LUIS BELTRÁN

Elisa MARTÍNEZ SALAZAR

Universidad de Zaragoza

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4894-8768>

Resumen:

No cabe duda de que Franz Kafka es un clásico contemporáneo, paradigma de la Modernidad. Explicar su relevancia es, sin embargo, un asunto complejo, que no puede reducirse a apelar a su genialidad individual. La perspectiva amplia de la evolución de la imaginación humana que constituye el pensamiento de Luis Beltrán permite iluminar los motivos por los que Kafka sigue interpelando a la humanidad un siglo después de su muerte.

Palabras clave:

Franz Kafka. Luis Beltrán Almería. Tradición. Modernidad. Simbolismo. Hermetismo. Humor. Grotesco. Ensimismamiento.

Abstract:

There is no doubt that Franz Kafka is a contemporary classic and a paradigm of Modernity. However, accounting for his continued relevance is a complex task that cannot be reduced to a mere appeal to his individual genius. The broad perspective on the evolution of human imagination articulated in the work of Luis Beltrán helps illuminate the reasons why Kafka continues to resonate with humanity a century after his death.

Key Words

Franz Kafka. Luis Beltrán Almería. Tradition. Modernity. Symbolism. Hermeticism. Humour. Grotesque. Egotism.

La relevancia literaria de Franz Kafka es un hecho incontestable. Menos claros resultan los motivos que lo encumbraron como clásico de la Modernidad y lo convirtieron no solo en un referente literario inexcusable, sino también en un mito. La fascinación internacional que genera continúa plenamente vigente más de cien años después de su muerte, como demostró su centenario, celebrado en 2024.

Cabe preguntarse por qué ocupa Kafka esa posición central no solo en el canon literario, sino también en el imaginario colectivo. Para responderla, se impone una cuestión previa: ¿cuál es el lugar de Kafka en el devenir estético de la humanidad? Semejante propósito exige adoptar una perspectiva de amplias miras, como es el enfoque de Luis Beltrán Almería. Su estética evolutiva, elaborada y pulida a lo largo de los años, ilumina el lugar de Kafka en la historia literaria universal y, aún más, en la gran historia de la imaginación. Y a la inversa: como caso paradigmático, Kafka ilustra la concepción beltraniana de la estética de la Modernidad.

La Modernidad en la gran evolución de la imaginación

La gran historia de la imaginación trazada por Luis Beltrán se recoge en *GENVS: Genelaogía de la imaginación literaria* (2017). Su versión más reciente aparece en su último libro, que se centra en la *Estética de la Modernidad* (Beltrán, 2025a). Por ello, será la fuente fundamental para el análisis de las páginas que siguen, sin renunciar a estudios previos del autor.

Luis Beltrán adopta una filosofía de la historia de la literatura y de las artes. Al hacerlo, toma distancia de la retórica, es decir, de la filosofía de lo bello, que da la espalda al hecho de que gran parte de la literatura no cultiva la belleza, ni tampoco la perfección, como es el caso kafkiano. La belleza, en tanto que forma externa que agrada a los sentidos, es un concepto sujeto al

gusto. Frente a ella, Beltrán atiende a la forma interior que recorre las obras, que es expresión de la imaginación humana en evolución. Así, la función de la estética es mucho más profunda que la mera ornamentación o el entretenimiento, pues actúa como gran nexo entre las diferentes etapas de la humanidad a lo largo de los tiempos.

De acuerdo con este enfoque *granevolutivo*, la trayectoria cultural de la humanidad *sapiens* se divide en largas etapas o *régimenes*, en término tomado de Fred Spier: el régimen grotesco (propio del Paleolítico), el idílico (o agrícola), el heroico o épico (que surge en la Edad de los Metales), el épico-lírico (hegemónico en la Antigüedad y la Edad Media europeas), el joco-serio (propio de los siglos XVI a XVIII) y el régimen moderno (siglos XIX-XXI).

La Modernidad es, por tanto, la última de estas fases hasta el momento, pues se inició en torno a 1800 y no ha concluido. Este concepto amplio de Modernidad explica en parte la vigencia de lo kafkiano: la era moderna es la era de Kafka, pero también la nuestra. Es más, la definición que Beltrán ofrece de la imaginación moderna permite identificar a Kafka como uno de sus relatores fundamentales, pues es manifestación de «la compleja sensibilidad de un mundo autoculpable» (2025a, 14), algo perfectamente aplicable a la obra kafkiana.

Si nos remontamos a su origen, la evolución cultural de la humanidad parte de una estética común, que después se iría fragmentando: el grotesco-magia. Con el objetivo de facilitar la supervivencia de la horda en un entorno hostil, ese grotesco primitivo constaba de crueldad (hermetismo), alegría (o risa) y didactismo. Esa estética unitaria se dividiría en tres grandes líneas históricas, que a su vez darían lugar a nuevos desarrollos específicos: hermetismo, humorismo y didactismo.

En el tránsito del siglo XVIII al XIX se abre una nueva época. A diferencia de las sociedades estamentales previas, las sociedades modernas aspiran a la igualdad y la libertad. La humanidad *sapiens* ha alcanzado su mayoría de edad, pero se trata de una mayoría de edad autoculpable, consciente de sus retos, peligros y limitaciones. El ser humano asume la tarea de gobernar el mundo por sí mismo, dejando atrás el tutelaje de dioses, reyes y

tiranos. Como consecuencia, se topa con desafíos de enorme envergadura: nada menos que la comprensión y asimilación de un mundo complejo, la unificación de la humanidad y la supervivencia ante la destrucción de su propio hábitat. Tal situación obliga a reunir todas las fuerzas existentes, recuperando y renovando el capital simbólico previo sobre la base del individualismo, característico del pensamiento moderno.

La recuperación y adaptación de la herencia grotesca a la era del individualismo explica las tres dimensiones que distingue Luis Beltrán en la estética moderna: por un lado, el hermetismo y el humorismo (derivados de los dos polos del grotesco), y por otro, una nueva categoría propia de la era del individuo, la perspectiva del yo, que denomina *ensimismamiento*. De esta manera, la Modernidad actualiza un capital simbólico ancestral, que no es otro que el capital estético fundacional, el más arraigado en la imaginación humana.

A estas coordenadas de la estética moderna se resisten aquellas creaciones que mantienen un espíritu premoderno. Bien diferente es el caso de Kafka: hermetismo, humorismo y ensimismamiento caracterizan poderosamente su obra, lo cual explica su lugar preferente como simbolista de la Modernidad. Estas categorías aparecen unidas en el simbolismo moderno, pero habrán de presentarse de forma sucesiva para facilitar la exposición. Sin embargo, antes conviene detenerse en la fusión en Kafka de tradición y modernidad¹.

Tradición y modernidad

La Modernidad recupera estéticas de las etapas previas, inyectándoles el impulso del individualismo y la oralidad. El mundo moderno está, pues, marcado por una estética de la fusión: funde oralidad y escritura, tradición y libertad, lo que se conoce como alta cultura y cultura tradicional. La fusión de lo popular con

¹ En otras ocasiones he venido comprobando la productividad de la aplicación de la estética evolutiva planteada por Luis Beltrán a la obra kafkiana: tanto en mi tesis doctoral (Martínez Salazar, 2019, 97-126; 2023; 2025).

lo elevado adquiere una particular trascendencia en el marco de un pensamiento que sustituye el paradigma teocrático por un paradigma humano del universo. Ante el enorme reto de asumir la responsabilidad del mundo, «la tarea del pensamiento moderno consiste en realimentar el pensamiento elevado, nuevo, con el descubrimiento y estudio del pensamiento tradicional» (Beltrán, 2025a, 33).

De este modo se explica una aparente paradoja: el hecho de que la obra kafkiana, que ha captado como pocas el espíritu moderno, se halle fuertemente arraigada en el pasado e integre elementos de larga tradición, por mediación, entre otras fuentes, de la herencia judía y de la mitología clásica. Junto al uso implícito de mitos seculares, como el del alma errante o el de Job, Kafka retoma explícitamente mitos y leyendas en narraciones breves como «El silencio de las sirenas» (sobre el conocido episodio protagonizado por Ulises), «Poseidón», «El escudo de la ciudad» (acerca de la Torre de Babel), «Sobre Prometeo» (mito que reaparece, de manera más velada, en «El buitre») y «El nuevo abogado» (cuyo protagonista es Bucéfalo, el caballo de Alejandro Magno). Además, se inspira en varios de sus textos en el mito literario de don Quijote.

Kafka aporta su propia visión de los argumentos tradicionales de tres maneras diferentes. En ocasiones ofrece una nueva versión del mito, ya quede este situado en su tiempo original («El silencio de las sirenas», «La verdad sobre Sancho Panza») o aparezca modernizado («El buitre»). En segundo lugar, puede darse una adaptación a los nuevos tiempos de mitos y leyendas que han perdido su sentido en el contexto moderno. Kafka pone así en evidencia el cambio que ha experimentado el mundo, dando lugar a textos de naturaleza humorística ante el contraste entre lo elevado de los dioses o héroes y una ocupación prosaica: Poseidón no es más que un contable, Bucéfalo se ha convertido en abogado. Por último, en otros casos, el mito resulta indescifrable o absurdo por haberse perdido en el olvido su razón de ser (nadie recuerda los motivos del empeño en levantar la Torre de Babel ni el significado de la roca en la que sufrió su tormento Prometeo).

Por otro lado, un conjunto de géneros cuyos orígenes se remontan a la oralidad son continuados por Kafka en alguna medida: los cuentos de animales, las leyendas, los géneros de iniciación, el caso, así como géneros del espectro discursivo de la predicación.

Estas son tan solo algunas vías de continuidad de las tradiciones en la obra de Kafka. Con todo, más allá de referencias concretas y continuidades genéricas, el marco teórico de la estética evolutiva es ante todo productivo a la hora de explicar el imaginario kafkiano como simbolismo grotesco moderno, caracterizado por un hermetismo humorístico. Un simbolismo que se halla enraizado en el grotesco inaugural de la humanidad, lo cual explica el carácter mítico de la literatura de Kafka, que ha sabido construir una mitología de la época contemporánea. El empleo de la tradición en combinación con un universo narrativo radicalmente moderno, que presenta un fuerte grado de indeterminación y abstracción, convierte los argumentos kafkianos en expresión arquetípica de la situación del ser humano en la Modernidad.

El hermetismo

Suele considerarse el hermetismo una amalgama de saberes ocultos y mágicos, y en ese sentido se da habitualmente por extinguido. Pero la perspectiva de Beltrán es mucho más amplia: para él, el pensamiento hermético concibe el mundo como el escenario de un combate entre el bien y el mal, entendidos como fuerzas suprahistóricas. La estética derivada de este pensamiento supone la continuidad de uno de los polos del grotesco primitivo, el de la残酷, que es la cara opuesta de la risa.

La dimensión trascendental que asume la cultura moderna otorga al hermetismo una nueva actualidad y explica que se infiltre en todas las manifestaciones estéticas. Y es que tanto el ser humano prehistórico como el moderno se enfrentan a su propia supervivencia: inicialmente, la de la horda; hoy en día, la del conjunto de una especie que ha asumido el gobierno de un mundo

en destrucción. Al servicio de esta supervivencia y derivado del pensamiento mágico, se pone en marcha el pensamiento hermético. Luis Beltrán reivindica que no es en la Modernidad un asunto marginal ni minoritario.

Como expresión de un combate entre el bien y el mal, la definición beltraniana de hermetismo es particularmente adecuada para una parte inusual de su producción literaria: sus llamados aforismos. Pongo algunos ejemplos: «No dejes que el mal te haga creer que puedes ocultarle secretos»; «Los escondites son innumerables, la salvación es única, pero hay tantas posibilidades de salvación como escondites»; «El mal sabe del bien, pero el bien no sabe del mal» (2003, 665, 666 y 617).

En su aplicación a las ficciones kafkianas, la citada definición resulta, sin embargo, algo problemática. Es cierto que en la obra de Kafka se percibe una lucha de fuerzas latente, una pugna misteriosa entre el protagonista y unos poderes desconocidos en un entorno adverso, que inspira desconfianza. Pero esas fuerzas no son susceptibles de ser traducidas ni equiparadas a ninguna abstracción, como tampoco lo es la complejidad moral de sus personajes.

Más productivas a la hora de aproximarse a lo kafkiano resultan, a mi entender, otras nociones relacionadas con lo hermético. Por un lado, la de *salvación*, exigida «por la percepción de un mundo hostil, en el que no es posible sobrevivir sin la protección de los saberes secretos y de las fuerzas que rigen el universo» (Beltrán, 2025a, 124). En el caso de Kafka, se funden las perspectivas divina y mundana de esa salvación: significativamente, Joseph K., perseguido por un sistema de justicia humano, recibe las enseñanzas herméticas de la parábola «Ante la ley» en una catedral.

La referencia a «los saberes secretos» abre la vía a una segunda noción relevante para lo kafkiano, la de *enigma*. Más que un combate entre el bien y el mal, encontramos en Kafka una tensión primordial entre la luz y las tinieblas, en formulación empleada por Beltrán en obras anteriores (2002, 161, 182; 2017, 254; 2021, 52). Esta imagen permite ilustrar la situación de las

criaturas kafkianas, que se enfrentan a lo inescrutable de la verdad y de la ley.

En el didactismo hermético, «la lucha contra el otro es la lucha contra el enigma, contra las tinieblas que amenazan al autor y a su público» (Beltrán, 2002, 159). En la narrativa, las tinieblas envuelven además al personaje. Buena parte de las narraciones kafkianas literaturizan ese combate, a menudo a vida o muerte, contra el enigma, en un mundo insondable y adverso, que no admite redención. Ese es, precisamente, el símbolo fundamental del imaginario kafkiano: la búsqueda fracasada de una meta, de un sentido, de la salvación. Porque, a diferencia de lo que ocurría con las búsquedas tradicionales, el objetivo de esa búsqueda resulta inalcanzable.

También cultiva Kafka el símbolo inverso a la búsqueda: el de la espera en vano de la revelación, nuclear en narraciones como «Ante la ley», «Un mensaje imperial» y *El castillo*. Ambos símbolos son característicos de la Modernidad y encarnan la inaccesibilidad de lo ansiado, a lo que se aspira de forma activa (la búsqueda) o pasiva (la espera). El contenido del hermetismo, ese saber unitario que conoce los secretos del cosmos (Beltrán, 2025a, 123), no está al alcance del ser humano en el universo kafkiano. Por ello, interpretar qué simboliza aquello que se está esperando o lo que se aspira a alcanzar es una tarea vana, reduccionista y propia del pasado: la misma inaccesibilidad es uno de los grandes motivos de la Modernidad, que Kafka imprimió en el imaginario colectivo.

El viaje

La búsqueda está íntimamente conectada con otro motivo de origen ancestral emparentado con lo hermético: el viaje. En la era moderna, el viaje ha adquirido una nueva categoría y relevancia, como queda patente en *Estética de la Modernidad*. Se trata de uno de los símbolos más frecuentes de la imaginación moderna, que lo ha convertido en señal de un cambio vital o de conciencia.

Luis Beltrán ha reparado en que el viaje suele aparecer de manera aparentemente tangencial como una simple escena o una señal, al principio o al final de los argumentos. La obra de Kafka lo

confirma. Aunque ninguna de sus narraciones es propiamente un relato de viajes, resulta significativo que dos de sus tres novelas extensas (*El desaparecido* o *América* y *El castillo*) comiencen con la llegada, tras un largo viaje, del protagonista a su destino. De un modo similar, ha tenido que realizar un viaje desde su lugar de origen el campesino que aguarda durante años «Ante la ley», en la parábola incluida en *El proceso* y en el libro *Un médico rural*. Este hombre nunca llega a franquear el umbral de la ley, al igual que K. no accede al castillo. Por tanto, ninguno de los dos consuma su viaje. Otro viaje de destino imposible por ser paradójicamente infinito es el que emprende un mensajero que porta el mensaje de un emperador moribundo en «Un mensaje imperial» (2003, 202). Tampoco basta una vida humana para alcanzar un destino aparentemente sencillo, «La aldea más cercana», en el breve texto así titulado.

Un viaje fatal emprende el protagonista de «Un médico rural», obligado a abandonar su aldea una noche inhóspita para atender a un enfermo en otro pueblo. El desenlace deja al médico a su suerte: «Desnudo, expuesto a la helada de esta época aciaga, con un carro terrenal y unos caballos no terrenales, vago por los campos, yo, un hombre viejo» (2003, 185-186). Se trata de una variante del mito del alma errante, que resuena asimismo en otro relato relacionado con la muerte por frío invernal: «El jinete del cubo». Este acaba volando sobre un cubo vacío de carbón y ascendiendo hasta las regiones de las montañas heladas, perdiéndose de vista para siempre. Más evidente es la continuidad del mito en «El cazador Gracchus», viajero que, pese a haber muerto, navega sin rumbo en su barca funeraria por las aguas terrenales durante siglos, sin alcanzar nunca el más allá.

Viajeros europeos de visita en lugares remotos protagonizan las narraciones «Chacales y árabes» y *En la colonia penitenciaria*. A la inversa, el simio Pedro el Rojo fue transportado desde su tierra originaria en África hasta Europa en «Un informe para una academia». También se traslada de continente Karl Rossmann, protagonista de la novela conocida como *América*, a la que Kafka se refirió como *El desaparecido*. En el primer capítulo, publicado como narración independiente con el título *El fogonero*,

Karl llega al puerto de Nueva York desde Europa tras haber sido expulsado de su hogar por sus padres, «porque una criada lo había seducido y había tenido un hijo con él» (1999, 197). El viaje como castigo, el destierro, tiene un origen antiguo, que aquí viene acompañado de la destrucción del idilio familiar.

Beltrán (2021, 200-201) incluye *América* entre las novelas de educación relevantes del siglo XX; una adscripción genérica que no es de extrañar, dado que los viajes constituyen uno de los momentos habituales en el proceso de formación de los personajes. El viaje es la representación moderna de la iniciación tradicional, un rito que marcaba «el paso de una etapa a otra de la vida; en especial, el paso de la infancia a la juventud que da plenos derechos de participación en la vida de la comunidad» (Beltrán, 2025a, 274). Un momento vital que encaja con la situación del joven Rossmann, de dieciséis años. Por otra parte, aunque se trata de la narración de Kafka más explícitamente localizada en lugares reales, el simbolismo de *El desaparecido* se deja ver en detalles como el hecho de que la Estatua de la Libertad porte una espada y, ante todo, en la suerte de epifanía final en el gran teatro de Oklahoma.

Por lo tanto, el simbolismo kafkiano queda a menudo enmarcado por un viaje. Una vez más, Kafka retoma un motivo de larga tradición y lo adapta al modo de estar el individuo en el mundo moderno. Y es que la Modernidad ha asumido ese estar fuera de casa, ese no llegar a destino como la situación existencial del ser humano. El viaje se relaciona en su obra, además, con grandes cuestiones de nuestra época como el desarraigo, la extranjería, la incomunicación o la culpa.

La destrucción del idilio

Otro rasgo del hermetismo moderno ampliamente representado en la obra kafkiana es la destrucción del idilio. Queda poco lugar para lo idílico en la Modernidad, tiempo incompatible con sus valores. Kafka muestra su degradación en dos vertientes principales: la natural y la familiar.

El crecimiento familiar de la estética idílica es abortado en la Modernidad y, particularmente, en el universo literario kafkiano,

marcado por la ruptura generacional. La soltería, gran tema moderno, es omnipresente en Kafka. Ninguno de sus protagonistas parece haberse casado y a este asunto dedicó las prosas «Blumfeld» y «La desventura del soltero», además de múltiples pasajes de sus escritos privados. Como subrayó Enrique Vila-Matas, Kafka es el «hijo sin hijos por excelencia» (2001, 13).

Por otra parte, es conocida la relevancia del conflicto con el padre en la vida y la obra de Kafka. Así lo muestran la *Carta al padre* —máxima expresión moderna de este tema ancestral— y tres narraciones que, significativamente, se planteó publicar reunidas bajo el título *Los hijos: El fogonero, La metamorfosis y La condena*².

Luis Beltrán considera *La metamorfosis* una novela biográfico-familiar y comenta: «Lo que ve Samsa-escarabajo es la degradación de la familia, que se ve privada de su única fuente de recursos» (2021, 310). Pero la imagen grotesca de la metamorfosis no solo sirve para denunciar la degradación de las costumbres, sino también «para conseguir una regeneración de la familia, que deja de ser un grupo de parásitos para lograr una cierta felicidad con su trabajo» (2021, 238).

Ciertamente, si hay una escena idílica en *La metamorfosis* es la escena final. Se acumulan en ese fragmento imágenes simbólicas de renacimiento, asociadas a lo primaveral, que contrastan con el resto de la novela y con la muerte del hijo: un «cálido sol» inundaba el vagón del tranvía en el que se encontraban (en una expresión mínima del símbolo del viaje) y Grete «había florecido hasta convertirse en una muchacha hermosa y llena de vida», que «estiró su joven cuerpo» (2003, 140-141). El espacio exterior, en dirección a las afueras, frente al claustrofóbico interior doméstico, y los proyectos de futuro, tanto laborales como matrimoniales,

² Así lo propuso a su editor Kurt Wolff en dos cartas, en una de las cuales revela que los tres textos «configuran tanto externa como internamente un conjunto, existe entre ellos una relación manifiesta y aún más una secreta» (Kafka, 2018, 544). Es sabido que *La metamorfosis* puede traducirse también como *La transformación*, aunque aquí mantenemos la versión del título más extendida.

anuncian un espacio idílico, pero inquietante, pues su construcción solo es posible a partir del sacrificio del primogénito³.

Otra expresión de la destrucción del idilio son los rasgos infernales o monstruosos de las ciudades, como las grandes urbes norteamericanas en *El desaparecido* o la atmósfera de pesadilla de *El proceso*, relacionada con una imagen renovada del laberinto. Y en *El castillo* queda reflejada la imposibilidad de asentarse en un entorno rural que resulta hostil. La destrucción de la conexión con lo natural en las sociedades modernas es, además, un asunto central de «Un informe para una academia», puesto en evidencia por el simio humanizado Pedro el Rojo.

La metamorfosis

El hermetismo se fundamenta en lo que Beltrán llama la ley de la necesidad: «*lo que debe suceder sucederá*» (2017, 45). Esta ley, que violenta las normas clásicas de verosimilitud, queda justificada por el impulso estético que recorre las obras y por el fin de aproximarse a una verdad superior. El narrador en primera persona de «Un médico rural» explica esta lógica narrativa. Se ha producido una urgencia en un pueblo a diez millas de distancia, hay tormenta de nieve y su caballo ha muerto. En medio de esos contratiempos, aparece súbitamente en su finca un mozo con dos caballos y él piensa: «los dioses ayudan en casos semejantes, envían el caballo que falta, dada la prisa añaden incluso un segundo caballo, y, por si fuera poco, conceden también un mozo de cuadra» (Kafka, 2003, 182). Además, el desplazamiento dura tan solo un momento. Estos rasgos oníricos pueden explicarse en virtud de la ley de la necesidad.

Entre los fenómenos estéticos a que dio lugar la lógica de la necesidad se encuentra el cambio milagroso, originado en las fases más remotas de la imaginación humana. Consiste en un instante sobrenatural, a partir del cual el individuo se convierte en

³ El conflicto entre hermanos no solo es abordado por Kafka a través de la figura de Grete, hermana de Gregor Samsa, sino también en el relato «Un fratricidio».

otro; su falsa imagen aparente cae arrastrada por fuerzas extraordinarias. Por tanto, un elemento fundamental de lo hermético constituye la medula de la obra más conocida de Kafka: *La metamorfosis*. En un proceso inverso a la animalización de Samsa, en «Un informe para una academia» el simio Pedro el Rojo se transforma en humano.

No es de extrañar que Kafka sea el principal exponente del cambio sobrenatural en la Modernidad. Beltrán lo ensalza como «el más cualificado representante moderno» del «hermetismo mágico, un hermetismo orientado hacia la risa y la metamorfosis» (2008, 20).

La acusación, el castigo y la culpa

También puede considerarse hermético otro de los grandes motivos con los que Kafka describe la situación del ser humano en la Modernidad y que ha dejado impreso en la memoria colectiva: el de la persona acusada y castigada sin razón conocida, asociado además a la culpa. No solo es el centro de *El proceso*, sino también del relato *En la colonia penitenciaria*. En este, los acusados solo conocen la causa de su castigo en el momento de su ajusticiamiento, a través de un perverso aparato de tortura que graba el mandamiento violado en su piel durante horas. La violencia explícita convierte este texto en la mayor expresión kafkiana de crueldad grotesca, junto con «El buitre», que clava el pico en la boca del narrador para acabar ahogándose en la sangre de su víctima.

El hermetismo kafkiano

Motivos como la búsqueda o la espera de lo impenetrable, el viaje cuyo destino a menudo no se llega a alcanzar, la destrucción del idilio familiar y natural, la metamorfosis o el castigo sin causa conocida alinean a Kafka con el hermetismo en el sentido que le da Luis Beltrán. El parentesco con determinados géneros herméticos sitúa su universo literario en la misma órbita. Es el caso de los géneros de iniciación, los bestiarios o ciertas

formas relacionadas con el espectro discursivo de la predicación, con la huella de la tradición hebrea. Si hay una obra kafkiana claramente hermética son sus aforismos, que podrían remitir a las colecciones de enigmas. Y el relato de evidente hermetismo «Ante la ley» entraña con géneros antiguos: la parábola, el diálogo en el umbral⁴ y el género tradicional de la alianza entre la divinidad y su pueblo, en la variante de la expresión de la ley⁵. Con una diferencia fundamental: la ley —cuyo carácter divino o humano no es desvelado— permanece oculta en el texto de Kafka.

Un aire hermético impregna toda la obra kafkiana, gobernada por la ley de la necesidad. La estética hermética permite explicar su carácter onírico y su peculiar aspecto alegórico o parabólico que, sin embargo, no se deja traducir. También se emparenta con lo hermético la habitual inconcreción espacial y temporal de sus narraciones, que favorece su potencia mítica. Recursos lingüísticos como la expresión de un pensamiento paradójico o la inmediata sucesión de una aseveración y su contraria pueden explicarse a la luz de esta filiación hermética.

Luis Beltrán entiende el hermetismo como una visión dramática del destino de la humanidad, que pone el acento en la crueldad de la lucha por la existencia y se basa en un complejo simbolismo. En la Modernidad las creaciones herméticas fusionan lo mágico y lo moderno, las cualidades de la oralidad y la escritura, la verosimilitud y la necesidad. Y de todo ello es muestra paradigmática la literatura kafkiana.

Cabe observar, para cerrar este apartado dedicado al hermetismo, que el propio pensamiento de Luis Beltrán es, en sí mismo, hermético: aspira tanto a la unidad del conocimiento como a la unificación y salvación (o supervivencia) de la humanidad, en un entorno que invita a la desconfianza.

⁴ Al que se refiere Bajtín (2004, 163).

⁵ Véase Beltrán (2002, 47-50).

El humorismo⁶

La otra cara del hermetismo es el humorismo. Las dos categorías estéticas, derivadas de dos componentes inseparables del grotesco primitivo, la alegría y la crueldad, confluyen en la Modernidad al recuperarse el espíritu unitario de la imaginación tradicional. De ahí la nueva fusión de seriedad y risa que permite explicar el humor kafkiano.

Según Luis Beltrán, la Modernidad conoce dos grandes líneas del humorismo: la risa callada o ironía, con un matiz agresivo, y el humor moderno, resultado de la actualización del grotesco realista y festivo. Este humorismo trascendente es el que cultiva Kafka: el que recupera el grotesco tradicional y representa «lo mejor de la capacidad de la humanidad para enfrentarse a los grandes retos» (Beltrán, 2025a, 76).

El humor moderno, tal y como lo concibe Beltrán, se basa en un simbolismo grotesco y en una serie de figuras cómicas de raigambre tradicional. Además, existe una figura propiamente moderna, de enorme productividad en la imaginación contemporánea y en la obra kafkiana: el hombre inútil.

El hombre inútil

Luis Beltrán ha reparado en que el *hombre inútil* —también conocido como *hombre superfluo*— no es patrimonio único de la literatura rusa, de donde procede el término. Es mucho más: se trata de una de las figuras literarias modernas más prolíficas y significativas, hasta el punto de constituir la imagen del hombre moderno. La lectura de la obra de Kafka a la luz de este concepto confirma su relevancia.

La vanidad de los esfuerzos de las criaturas kafkianas para conseguir sus objetivos las emparenta con esta figura tragicómica. Encaja especialmente con los protagonistas de *El castillo* y *El*

⁶ En este apartado se incluyen, adaptados, ciertos pasajes de un artículo previo (Martínez Salazar, 2023), donde explico más ampliamente las peculiaridades del humor kafkiano y su recepción.

*proceso*⁷, en cuanto que enfrentados a la actividad de un aparato administrativo que se sirve de figuras mecánicas, reemplazables, irrelevantes, sin identidad definida. En consecuencia, se encuentran desarraigados y persiguen un nivel de existencia superior que no terminan de alcanzar. Se creen rebeldes, pero chocan con la esterilidad de sus iniciativas y se comportan de manera ineficaz. Aunque son conscientes de que las cosas deberían ser de otro modo, no pueden reunir las fuerzas necesarias para cambiarlas.

Pero el arquetipo del inútil no es algo circunstancial en la obra kafkiana, sino que reaparece una y otra vez. No solo son inútiles Josef K., que no logra librarse de un procedimiento judicial aparentemente absurdo, y K., a quien no se permite ejercer la función de agrimensor y que no consigue ser recibido en *El castillo*. También lo es Samsa, que no puede trabajar y apenas sale de su habitación (*La metamorfosis*); Georg Bendemann, que únicamente entra en acción para arrojarse desde un puente (*La condena*); «Un médico rural», incapaz de proteger a su criada, de curar a un enfermo y de sobrevivir al frío invernal; el campesino que nunca atraviesa la puerta que le está destinada en «Ante la ley»; el hombre que se deja atacar por «El buitre» y el ineficiente «Blumfeld». Este manifiesta, probablemente, la vertiente más cómica del inútil en Kafka, desde uno de los perfiles que adopta el arquetipo inútil: el del soltero, considerado un fracasado a la hora de construir una familia.

Según Beltrán, el hombre inútil desembocaría, radicalizado, en el hombre absurdo que presenta Camus en *El mito de Sísifo*, donde incluyó un ensayo dedicado a Kafka⁸. El propósito de Camus habría sido «retomar el hilo que conduce de Dostoievski a Kafka» (Beltrán, 2025a, 146).

Figuras secundarias

Con frecuencia, otros personajes no solo no ayudan, sino que suelen obstaculizar las aspiraciones de los antihéroes,

⁷ Beltrán cita a Josef K. entre otros ejemplos de inútiles «atípicos» (2017, 412).

⁸ «L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka».

añadiendo así inutilidad a la inutilidad. En *El castillo*, el mensajero Barnabás, ineficaz y poco fiable, parece un trasunto paródico del Hermes griego, heraldo de los dioses. Más claramente risibles resultan los ayudantes de K., que constituyen una manifestación de la figura tragicómica del doble y de la cómica del tonto. No solo no ayudan a K., sino que dificultan sus objetivos con su torpeza e infantilismo. Paralelos a este personaje doble son los dos meritorios que tiene a su cargo el meticuloso Blumfeld, pues por su aspecto y comportamiento parecen niños traviesos y «no le sirven de mucha ayuda» (Kafka, 2003, 481). En el mismo cuento aparece otra figura doble: las dos esferas con vida propia que encuentra el protagonista en su habitación, las cuales le persiguen botando, como «una especie de acompañantes subordinados» (470) de los que es incapaz de deshacerse. Esas pelotas tienen otro correlato humano en las hijas del portero, que hablan al unísono y se colocan a ambos lados de Blumfeld, brincando alternativamente sobre uno y otro pie.

Como puede apreciarse, los dobles son recurrentes en la obra de Kafka. Estas figuras prácticamente iguales, que con frecuencia se mueven y hablan de manera idéntica y simultánea, encarnan la multiplicación de lo único, la cual puede generar un efecto inquietante, pero también cómico. Así ocurre en los casos mencionados y en la escena de los tres huéspedes barbudos de *La metamorfosis*, en una variante triple del motivo⁹. Este recurso es un ejemplo, entre otros muchos, del grotesco kafkiano.

El grotesco

La estética kafkiana es una estética grotesca. El grotesco no es, para Luis Beltrán, una estética más. Se trata de la estética fundacional y de mayor duración de la evolución de la imaginación, que se ha reactivado ante el gran reto moderno que es la supervivencia de la humanidad.

⁹ Luis Beltrán se ha referido a las sucesivas «escenas tragicómicas» con los huéspedes en *La metamorfosis* (2021, 310).

En la obra de Kafka se aprecian múltiples manifestaciones del grotesco, algunas de las cuales han ido apareciendo en las páginas precedentes. La literatura kafkiana presenta el grotesco a través de dos tendencias fundamentales: la atención a la corporalidad y la coexistencia, e incluso fusión, de elementos y planos dispares. Las estéticas prehistóricas se caracterizaban por la ausencia de fronteras entre dioses, vivos y muertos, entre personas, animales y seres mixtos, entre cielo, tierra e infierno, entre seriedad y risa (Beltrán, 2002, 23 y ss.). Los universos kafkianos manifiestan a menudo intersecciones y vaivenes entre esos planos. La presencia del más allá en este mundo se refleja en textos como el cuento «Un médico rural», los fragmentos narrativos que Brod tituló «El cazador Gracchus», el relato «Ser desdichado» del libro *Contemplación* o el esbozo dramático conocido como «El guardián de la cripta».

Del grotesco deriva asimismo la atención de Kafka a la animalidad. En sus páginas no solo hay animales concebidos de un modo realista (por ejemplo, la pantera de «Un artista del hambre»), sino también, ante todo, animales pensantes y parlantes. El sincretismo humano-animal estaba ya presente en la estética primitiva y derivó posteriormente en los apólogos de animales. De entre la producción kafkiana, son cuentos de animales «Investigaciones de un perro», «La madriguera», «Josefina la cantante o El pueblo de los ratones», «El nuevo abogado», «Pequeña fábula» y «El buitre». Kafka dialoga en ellos con la tradición fabulística, que sin embargo problematiza, moderniza y trasciende.

También es grotesca la hibridación física —la monstruosidad—, tan cultivada por Kafka: si Samsa se despierta convertido en un «monstruoso insecto», el simio Pedro el Rojo se ha humanizado hasta el punto de pronunciar un discurso en «Un informe para una academia». Ambos personajes, a caballo entre la animalidad y la humanidad, exhiben de un modo risible la tragedia de sus destinos. Otro monstruo híbrido con rasgos cómicos e inquietantes es el «mitad gato, mitad cordero» de «Un cruzamiento». Monstruosa es, a su vez, la mano palmeada de Leni

en *El proceso*, y es que los defectos físicos resultan grotescos, como sucede con la joroba de una de las niñas de *El proceso*.

El grotesco se manifiesta asimismo a través de la animación de seres inanimados. Junto a las ya mencionadas bolas de «Blumfeld», que «se mueven de forma completamente autónoma» (2003, 469), el famoso Odradek del relato «La preocupación del padre de familia» es igualmente un objeto «con una movilidad extraordinaria», que «no se deja atrapar» (2003, 203). También aparece humanizado «El puente» en el relato homónimo.

En relación a la corporalidad, llama la atención la gestualidad exagerada de los personajes kafkianos, así como la aparición de cuerpos excesivos en uno u otro sentido, como la obesa Brunelda de *El desaparecido* o el famélico protagonista de «Un artista del hambre». Este exhibe las consecuencias de su ayuno, convirtiendo en centro del relato un elemento grotesco que reaparece en otras narraciones de Kafka: la mezcla de la esfera privada (la de las funciones corporales) y la esfera pública. Se aprecia también en la pornografía del juez de instrucción de *El proceso* y en la escena sexual entre K. y Frieda en la taberna de *El castillo*, junto a la puerta del funcionario Klamm, ante la mirada indiscreta de los ayudantes.

Otros episodios grotescos de *El proceso* son el capítulo del flagelador, las niñas que acosan al pintor Titorelli con su «mezcla de infantilismo y degeneración» (1999, 583) y la galería de la sala de audiencias, «donde la gente solo podía estar agachada, dando con la cabeza y la espalda contra el techo» (1999, 496). También tienen su presencia en la obra kafkiana la enfermedad y la violencia —se ha hablado ya de «Un médico rural», *En la colonia penitenciaria* y «El buitre»—. Para finalizar, manifiesta la mezcla grotesca de planos irreconciliables en Kafka la coexistencia de trascendencia y degradación.

La sátira menipea

Ciertos rasgos kafkianos que en ocasiones han desconcertado a la crítica pueden explicarse situando sus

narraciones en la corriente menipea. Es el caso de la mezcla de humor, sordidez y trascendencia; la insobornable búsqueda de la verdad; una excepcional libertad de invención, y la creación de narraciones a partir de situaciones extraordinarias llevadas al extremo, sin pretensiones de verosimilitud.

De acuerdo con el análisis de Mijaíl Bajtín (2004, 166-167), la sátira menipea procedente de la Antigüedad formaba parte del dominio cómico-serio y fue uno de los primeros portadores literarios de la percepción carnavalesca del mundo. Se trata de un género caracterizado por una libertad inventiva fuera de lo común, ajeno a cualquier exigencia de verosimilitud externa, desarrollado sobre la base de situaciones excepcionales. Su propósito es netamente filosófico: buscar, provocar y poner a prueba la verdad, no simplemente encarnarla.

Según Luis Beltrán, la sátira menipea representa la culminación de la filosofía de la risa, al fundir el espíritu y el imaginario del grotesco con la actualidad. Tiene por objeto la denuncia de un mundo en decadencia porque ha perdido sus valores. Es un género proteico, que carece de una forma externa determinada y explota las posibilidades de la imaginación y el simbolismo. Funde risa y criticismo, fantasía y realismo. Beltrán considera la presencia de momentos de menipea en la novela moderna tan amplia que puede considerarse una de sus características.

Por todo lo anterior, no es descabellado inscribir la obra kafkiana en la corriente menipea. Así lo hace explícitamente Beltrán (2002, 271; 2017, 303; 2025a, 118) refiriéndose a *El castillo*, *El proceso* y *La metamorfosis*, a la que destaca como una de las menipeas «más celebradas del siglo XX» (2021, 310). Y es que la menipea casa a la perfección con el concepto estético de *lo kafkiano*, caracterizado por la presentación de situaciones inverosímiles y serio-cómicas que, llevadas a sus últimas consecuencias, conducen a personaje y lector en el proceso no consumado de búsqueda de una verdad que se ignora.

La parodia del simbolismo épico

Kafka pone en práctica un tipo de humor más ligero en dos breves textos —ya mencionados— en los que, excepcionalmente, lo cómico no queda teñido por lo inquietante ni por lo trascendente. Como señala Beltrán, los «esfuerzos por recuperar el simbolismo épico suelen quedarse en parodias, burlas o estilizaciones» (2025a, 163). Kafka opta por la parodia en dos prosas que trasladan figuras de un pasado elevado a la época moderna, donde adquieren nuevas ocupaciones: «Poseidón» y «El nuevo abogado». El dios de los mares acaba trabajando como contable de la administración de aguas, mientras que el doctor Bucéfalo, antiguo corcel de Alejandro Magno, se ha enfrascado en los códigos. Y es que ya no es tiempo de dioses ni de héroes, sino de burócratas. Con la figura humanizada de un caballo, «El nuevo abogado» encarna, además, un simbolismo grotesco.

Fusión de risa y seriedad

Pese a que existen referencias al humor de Kafka desde la primera recepción de su obra, se trata de un autor fuertemente unido en el imaginario colectivo al ámbito de la seriedad y de lo horrible. Habitualmente se asocia con el lado grave, trascendente y tortuoso de la conciencia. Gracias, en buena medida, a la labor de Reiner Stach, biógrafo y estudioso de Kafka, esta imagen ha sido matizada y por fin se admite el humor como un aspecto de lo kafkiano. Con todo, se corre el peligro de incurrir en la simplificación contraria, tanto con respecto a su persona como a su literatura, como ha ocurrido a menudo durante la celebración del centenario de su muerte.

Conviene por ello subrayar que ninguna de las dos concepciones, ni la dramática ni la cómica, agotan la complejidad de lo kafkiano. La Modernidad entendida como la era de la mixtificación de estéticas previas ilumina la peculiar coexistencia en Kafka de humor y seriedad. Kafka vuelve a la estética grotesca, con su alegría y su crueldad. Como ocurre ante otras dicotomías —la

vida y la muerte, la animalidad y la humanidad—, no invita a escoger, sino a recuperar la integridad del mundo primitivo desde un contexto moderno. Contemplar una sola de las caras de la moneda implica limitarse a una visión parcial y, por lo tanto, falaz tanto de lo kafkiano como del simbolismo característico de la Modernidad.

El ensimismamiento

De acuerdo con la gran estética evolutiva trazada por Luis Beltrán, a la fusión de hermetismo y humorismo se añade en la Modernidad una nueva categoría, resultado de la hegemonía del individualismo en el pensamiento moderno: el *ensimismamiento* o *egotismo*, términos que toma, respectivamente, de Ortega y de Stendhal. La experiencia personal se estetiza, los escritores se nutren de su propia biografía y, así, hermetismo y humorismo se tiñen de individualidad.

El individuo moderno se siente desamparado y desorientado ante el mundo y sus retos. Liberado de las ataduras estamentales, se aproxima a un estatus igualitario y libre, pero esto mismo lo condena al aislamiento y la inseguridad. Enfrentado a la disolución de los vínculos sociales tradicionales y a una sociedad de una complejidad sin precedentes, el autor moderno mira hacia dentro, hacia sí mismo, en busca de los asideros que le faltan.

Un pasaje de los diarios de Kafka ilustra este impulso a la autoobservación y el autoanálisis:

Ineluctable obligación de observarse a sí mismo: si soy observado por algún otro, también yo tengo, naturalmente, que observarme, si no soy observado por ningún otro, con tanta más atención tengo que observarme. (Kafka, 2000, 656).

El ensimismamiento se ha convertido en la era moderna en el fenómeno literario por excelencia, que afecta a toda la literatura. Por tanto, es necesario relativizar el concepto de *autoficción*. Para

Beltrán, la autoficción no sería más que una de las formas que ha tomado en la actualidad la expresión de la introspección o el ensimismamiento: la de la autoparodia y el autoanálisis, presentes en las representaciones más ensimismadas del simbolismo en la actualidad. Como denuncia Sergi Pàmies (2019), lo más curioso de esta etiqueta es que únicamente se aplica a la prosa de autores vivos. Sin embargo, también en la narrativa anterior se aprecia la omnipresencia del yo del autor, como es el caso de Kafka.

La totalidad de su legado puede ser estudiada desde esta perspectiva: no solo sus escritos personales, es decir, los diarios y la correspondencia, sino también su obra ficcional. Kafka incluye en sus narraciones referencias a su propia vida e identidad, mientras que sus textos privados comparten ciertos aspectos de su estética narrativa, como si ambas partes de su producción escrita se retroalimentaran, dialogaran entre sí, formaran parte de lo mismo.

El autor comparte con sus personajes elementos de su nombre, así como rasgos personales y profesionales. Es evidente la coincidencia de la inicial K. de los protagonistas de *El proceso* y *El castillo* con el apellido *Kafka*. Uno de los agentes que comunican a Josef K. su detención se llama Franz. Y otros nombres de la vida real pueden aparecer ocultos, según explicó Kafka a su novia Felice Bauer. Después de escribir *La condena*, obra que le dedicó y que trata sobre el conflicto entre un padre y un hijo con planes de casarse, descubrió coincidencias que le resultaron significativas:

Georg tiene tantas letras como Franz; *Bendemann* está formado por *Bende* y por *Mann*, *Bende* tiene tantas letras como *Kafka*, y sus dos vocales se hallan en el mismo sitio [...]. *Frieda* tiene tantas letras como *Felice* y, además, la misma inicial. La ‘paz’, *Friede* en alemán, y la ‘felicidad’ están, por otra parte, muy cerca la una de la otra. *Brandenfeld* tiene, por *feld* [‘campo’], cierta relación con *Bauer* [‘campesino’] y la misma inicial. Y de estos detalles hay muchos más (Kafka, 2018, 580).

Aunque algunas de estas cábalas pueden parecer excesivamente rebuscadas, interesa el hecho de que Kafka interpretara su relato en sentido autobiográfico. Lo había escrito de

un tirón, cambiando su idea inicial en el proceso de la escritura, y en sus diarios anotó: «naturalmente, he pensado en Freud» (2000, 359).

También el apellido *Samsa* puede remitir al apellido del autor sustituyendo tan solo unas consonantes por otras¹⁰. Y la vivienda de *La metamorfosis* tiene la misma distribución que aquella en la que vivía la familia Kafka en la época en que fue escrita la novela (Stach, 2021, 113-115).

No es de extrañar que sean las narraciones familiares las que parecen más directamente inspiradas en el entorno del propio Kafka. La visión problemática de la familia es fundamental asimismo en un texto menor, pero altamente significativo: «El paseo repentino», escrito inicialmente en los diarios y publicado en el libro *Contemplación*. Presenta una salida de casa por la noche, cuando ya nadie se lo espera, y concluye: «por esa noche se habrá uno desprendido por completo de su familia, que se abisma en la nada mientras uno mismo, muy firme y perfilado en sus negros contornos, golpeándose los muslos por detrás, se yergue hasta alcanzar su verdadera imagen» (2003, 13).

Las tortuosas relaciones de pareja de Kafka parecen tener también un reflejo velado en su obra. Además de la posible presencia de Felice Bauer en *La condena*, que el propio Kafka señaló, *El proceso* pudo tener como punto de partida la ruptura del primer compromiso matrimonial entre ambos, según mostró Elias Canetti en *El otro proceso de Kafka*. Por su parte, se ha sugerido que el personaje Frieda de *El castillo* podría estar inspirado en Milena Jesenská, uno de sus grandes amores¹¹.

Pero si hay un elemento de su vida sentimental de indudable presencia en su obra es la soltería. Kafka nunca se casó y solteros son —o, al menos, lo parecen— los protagonistas de sus narraciones. La soltería es uno de los perfiles que puede adquirir la figura del hombre inútil, que presenta siempre, según Beltrán, una dimensión ensimismada. Esta dimensión explica que no solo los

¹⁰ Gustav Janouch, autor de *Conversaciones con Kafka*, dijo haber hablado sobre el tema con el autor (1997, 75).

¹¹ Entre otros, recoge esta posibilidad Jordi Llovet en *Kafka* (1999, 1066).

antihéroes kafkianos puedan identificarse con el inútil, sino también el Kafka de los escritos personales.

Y es que tanto el yo que dibuja en sus cartas y diarios como sus criaturas ficcionales obedecen a la misma estética, que he denominado *estética del devenir no consumado*¹². Muestran la obstinación condenada al fracaso por convertirse en algo que nunca acaban de lograr. Son aspiraciones comunes a sus textos privados y literarios devenir marido y padre de familia (*Cartas a Felice*, *Carta al padre*, «La desventura del soltero», «Blumfeld»); devenir un miembro aceptado del propio núcleo familiar (*Carta al padre*, *La condena*, *La metamorfosis*), y devenir escritor o artista (*Diarios*, *Cartas a Felice*, *Un artista del hambre*).

En cuanto a los espacios de sus ficciones, Kafka no suele ubicarlas en lugares reales, pero en muchas de ellas puede reconocerse Praga, la ciudad donde nació y vivió. La novela *El desaparecido* se desarrolla en América, pero Karl Rossmann procede de «Praga, Bohemia» (1999, 305). Y la monstruosidad de la ciudad moderna tiene su paralelo en una carta del joven Franz a su amigo Oskar Pollak: «Praga no suelta. [...] Esta madrecita tiene garras» (2018, 11).

Si Kafka, de formación jurídica, trabajó casi toda su vida laboral para el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia, varios de sus personajes desempeñan, como él, profesiones grises de oficina: Josef K., Blumfeld, Poseidón, el abogado Bucéfalo. Y la burocracia es un tema central tanto de *El proceso* como de *El castillo*.

Otro grupo de personajes kafkianos son artistas y permiten a Kafka reflexionar sobre su vínculo con lo literario: el ayunador de «Un artista del hambre», el trapezista de «Primer dolor» y la cantante «Josefina». Se trata de narraciones escritas al final de su vida, incluidas en el libro cuyas galeras dejó corregidas justo antes de morir (*Un artista del hambre*), como una suerte de testamento literario. Tanto en ese gesto como en el contenido de los relatos se aprecia la relevancia de la literatura para Kafka. Si la identidad es un asunto problemático en la Modernidad, él estaba

¹² Martínez Salazar (2019, 116).

convencido de que su auténtica esencia era la escritura, como se encargó de dejar claro a su prometida Felice en sus cartas: «La novela soy yo, mis historias soy yo» (2018, 390); «No tengo ningún interés literario sino que consisto yo mismo en literatura, no soy ni puedo ser otra cosa» (640).

La identidad de Kafka es la literatura. Se ensimisma en una obra que se nutre de una vida que no puede ser otra cosa que literatura, en un eterno retorno literario, vital y ensimismado. Paradójicamente, esa individualidad le permite conectar con otros seres humanos, incluso mucho después de su muerte. Ya lo dejó escrito el profesor Luis Izquierdo:

Atento al corazón de los hombres, y al suyo propio en primer lugar como campo de experimentación, el don extraordinario de Kafka es la capacidad de sintonizar con el proceso colectivo a través de una subjetividad llevada al extremo. (Izquierdo, 1979, 29).

Kafka, simbolista moderno

La relevancia de Kafka radica en haber conectado con el espíritu de su época, que es la nuestra, y haberlo hecho desde su radical individualidad. Kafka encarna de forma paradigmática los elementos que Luis Beltrán distingue en la estética moderna: por un lado, el individualismo y, por otro, la fusión de oralidad y escritura, lo popular y lo elevado, lo sublime y lo grotesco. La integración en su obra de pensamiento mítico y modernidad adquiere así una explicación en el amplio contexto de la evolución de la imaginación humana.

Kafka se erige en una de las grandes voces del simbolismo moderno, que actúa como «una réplica crítica al profundo proceso de degradación que supone el proyecto de la Modernidad» (Beltrán, 2008, 74). La obra kafkiana casa con la lectura que Beltrán hace de la imaginación moderna como expresión de la desorientación, la desolación, la sensación de inutilidad y fracaso que trae consigo el camino hacia la emancipación individual. El

reto moderno parece quedarle grande a un ser humano que asume la responsabilidad del mundo sobre sus hombros. En esta clave pueden entenderse las palabras del narrador de «Un viejo folio», cuyo país ha sido invadido: «La salvación de la patria nos ha sido encomendada a nosotros, artesanos y comerciantes, pero no estamos a la altura de semejante misión ni nos hemos jactado nunca de poder cumplirla. Es un malentendido y será nuestra perdición» (Kafka, 2003, 191).

Según Luis Beltrán, la combinación de hermetismo y humorismo es la línea creativa de mayor valor estético de la Modernidad, porque es la que mejor comprende y representa el alma moderna. Y añade: «En el lenguaje convencional, esa fórmula suele llamarse *kafkiana*, por ser ese escritor uno de los que mejor la representan, a juicio de la crítica de nuestro tiempo» (2025a, 217). No se le escapa que la de Kafka es la cara más visible de una veta que no se reduce a un nombre ni constituye una simple corriente más de la literatura universal.

Beltrán no ha prestado a Kafka la misma atención que a otros autores modernos: salvo alguna ocasión excepcional en la que le ha dedicado algún párrafo (2021, 310), no se ha detenido a analizar su obra. Sin embargo, el nombre de Kafka aparece, en mayor o menor medida, en la práctica totalidad de sus libros, desde el primero (*El discurso ajeno: panorama crítico*, 1990) hasta el más reciente (*Estética de la Modernidad*, 2025). Y lo coloca —como no puede ser de otro modo— en un lugar fundamental de la literatura moderna.

A menudo lo nombra junto a un escritor que sí ha merecido su atención plena y que es, significativamente, uno de los referentes literarios de Kafka: Dostoievski. Suele citar a ambos como grandes representantes del simbolismo, del hermetismo y del humorismo propios de la Modernidad. Los considera prosistas que «ilustran a la perfección el ideal del simbolismo moderno» (2017, 30) y que encarnan —junto con Chéjov— la forma más exigente

de ese simbolismo (2007, 90). Destaca tanto su hermetismo¹³ como su humorismo¹⁴. Para Beltrán, Dostoievski y Kafka son las dos grandes referencias de la estética resultante de la convergencia de hermetismo y humorismo, el «hermetismo humorístico», una variante del hermetismo moderno (2015, 166; 2017, 371; 2025a, 96).

Beltrán subraya la modernidad de la estética kafkiana en sus narraciones extensas, situándolas en la línea hermética de la novela (2021, 256; 2008, 29). Describe *América* como novela formativa de rasgos herméticos (2025b, 226) y sitúa el resto de novelas kafkianas (*La metamorfosis*, *El proceso*, *El castillo*) en la corriente menipea (2002, 271; 2017, 303; 2021, 310; 2025a, 118). Nombra además *La metamorfosis* entre otras obras que participan del grotesco con un simbolismo humorístico y transgresor (2011, 44; 2016, 51).

Aun sin detenerse en relatos concretos, también destaca la narrativa breve de Kafka. En ella pervive la línea folclórica del cuento, cuya manifestación principal es la risa (2002, 45), unida al hermetismo:

Sobre todo los géneros breves como el cuento, el microrrelato han dado un salto cualitativo gracias a ciertas formas de hermetismo: Cortázar, Borges, Italo Calvino, Kafka, Chéjov, Zúñiga... son muestras de un hermetismo dotado de humor que se ha convertido en una de las grandes propuestas de futuro. (Beltrán, 2025b, 226).

Según Beltrán, la hibridación entre imaginación tradicional y libre imaginación presente en la obra de autores como Kafka permite contemplar una imagen humana superior a las imágenes

¹³ Los sitúa entre los «grandes nombres» del hermetismo moderno (2015, 70; 2025a, 124), el cual tiene «su propia dinámica, que va desde Dostoievski a Kafka, y desde Kafka a Murakami» (2017, 366).

¹⁴ Los incluye en la línea humorística del simbolismo moderno de raíz directamente tradicional (2025a, 89) y los vincula a la corriente menipea de la novela (2017, 303). Según Beltrán, los «grandes artistas modernos son humoristas, pero no siempre se les entiende así (Goethe, Dostoievski, Kafka, Zúñiga)» (2025a, 115).

que nos depara la desigualdad, de un modo que el pensamiento teórico apenas puede formular (2004, 215).

En conclusión, tanto la relevancia como las peculiaridades de lo kafkiano encuentran su explicación en la gran evolución estética descrita por Luis Beltrán. La obra de Kafka parte de la más genuina imaginación literaria, aquella que capta los momentos mágicos que cambian el destino de un ser humano por encima de la verosimilitud. Y es que Kafka ha sabido como pocos recuperar la estética primigenia, el grotesco, y aplicarla al contexto moderno. Como subraya Beltrán, el grotesco no es una estética entre otras, sino la estética inaugural de la humanidad *sapiens*, de la que proceden todas las demás. Se gestó durante milenios y está en el fondo de la imaginación de la humanidad. Los artistas que, como Kafka, son capaces de recuperar y actualizar las claves del grotesco conectan con el espíritu de la gran trayectoria de la humanidad y ello explica su trascendencia y su pervivencia.

En su *Estética de la novela*, Beltrán planteaba una «teoría dostoievskiana de la Modernidad», consistente en un simbolismo grotesco que como simbolismo es dramático y como grotesco, funde la seriedad y la risa, lo elevado y lo bajo (2021, 278). Este simbolismo es compartido por Kafka. De acuerdo con un pasaje de *Los hermanos Karamázov*, se trata de una estética capaz de abarcar todas las contradicciones posibles y «contemplar de un golpe dos abismos, el que está encima de nosotros, el abismo de los altos ideales, y el que está debajo de nosotros, el abismo de la más baja y hedionda degradación» (Beltrán, 2021, 174). Esta dualidad permite reunir las fuerzas necesarias para los retos actuales y explica la coexistencia de trascendencia y sordidez en Dostoievski, en Kafka y en la Modernidad.

En palabras de Walter Benjamin, uno de los más sagaces lectores de Kafka, subrayó la importancia en su literatura de la combinación de tradición y modernidad:

La obra de Kafka es una elipse, cuyos focos, muy alejados entre sí, están determinados, por un lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad (Benjamin, 2011, 225).

El propio Kafka escribió:

Es un ciudadano libre y seguro de la tierra, pues está atado a una cadena lo suficientemente larga para poner a su alcance todos los espacios terrestres, pero no tan larga como para que algo pueda llevárselo más allá de los límites de la tierra. Pero al mismo tiempo es un ciudadano libre y seguro del cielo, ya que está atado también a una cadena celestial calculada de modo similar. Si quiere ir a la tierra, el collar del cielo le estrangula el cuello, y si quiere ir al cielo, lo hace el de la tierra. Y sin embargo tiene todas las posibilidades y lo siente, es más, se niega incluso a atribuir todo eso a un error en el momento en que lo ataron por primera vez.

(Kafka, 2003, 671).

La estética kafkiana refleja esa doble existencia: la de lo elevado y lo mundano, la de lo celestial y lo terrenal. Pero transmite a la vez la sensación de ahogo de un ser humano escindido, incapaz de acceder a una totalidad que sin embargo presiente.

Luis Beltrán concluye su *Estética de la Modernidad* aludiendo de nuevo a Dostoievski: en una ocasión, el escritor ruso escribió «que si alguien le preguntara a la Humanidad qué ha aprendido de su experiencia esta le podría responder con el *Quijote*» (Beltrán, 2025a, 307). No cabe duda de que también podría responderse mediante la obra de Kafka. Y lo mismo vale para la producción teórica de Luis Beltrán, que dedica su vida, con tenacidad tan quijotesca como kafkiana, a trazar el desarrollo de la imaginación humana a lo largo de los siglos.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijaíl M. (2004) *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Tatiana Bubnova (trad.). Madrid. Fondo de Cultura Económica de España.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2002) *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona. Montesinos.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2004) *Estética y literatura*. Madrid. Mare Nostrum.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2007) *¿Qué es la historia literaria?* Madrid. Mare Nostrum.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2008) *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Bellcaire d'Empordà. Vitel·la.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2011) *Anatomía de la risa*. México D. F. / Hermosillo. Ediciones Sin Nombre / Universidad de Sonora.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2015) *Simbolismo y Modernidad*. Silvia Alicia Manzanilla Sosa (ed.). Mérida. Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2016) *Estética de la risa: genealogía del humorismo literario*. México D. F. Universidad Veracruzana / Ficticia.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *GENVS: Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2021) *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025a) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025b) «Didactismo literario». *El didactismo y sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Antonio Viñuales Sánchez (eds.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 219-227. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/40/95/18beltran.pdf>

BENJAMIN, Walter y Gershom Scholem. (2011) *Correspondencia 1933-1940*. Madrid. Trotta.

CANETTI, Elias. (1983) *El otro proceso de Kafka*. Madrid. Alianza.

IZQUIERDO, Luis. (1979) *Conocer Kafka y su obra*. 2.^a ed. Barcelona. Dopesa.

JANOUCHE, Gustav. (1997) *Conversaciones con Kafka*. Barcelona. Destino.

KAFKA, Franz. (1999) *Obras completas I: Novelas: El desaparecido. El proceso. El castillo*. Jordi Llovet (dir.). Miguel Sáenz (trad.). Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

KAFKA, Franz. (2000) *Obras completas II: Diarios. Carta al padre*. Jordi Llovet (dir.). Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras (trad.). Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

KAFKA, Franz. (2003) *Obras completas III: Narraciones y otros escritos*. Jordi Llovet (dir.). Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trads.). Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

KAFKA, Franz. (2018) *Obras completas IV: Cartas 1900-1914*. Jordi Llovet (dir.). Adan Kovacsics (trad.). Barcelona. Galaxia Gutenberg.

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa. (2019) *La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)*. Tesis doctoral. Zaguán: Repositorio Institucional de Documentos. <https://zaguan.unizar.es/record/79495/>

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa. (2023) «Una risa sin pulmones: humor y seriedad en la obra de Franz Kafka». *El humorismo en sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Alicia Silvestre Miralles (eds.). Berlín. Peter Lang. 189-206.

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa. (2025) «El didactismo del mono de Kafka: los géneros didácticos de “Un informe para una academia”». *El didactismo y sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Antonio Viñuales Sánchez (eds.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 169-176.

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/40/95/14martinez.pdf>

PÀMIES, Sergi. (2019) «El lastre de la etiqueta». *La Vanguardia*. 26 de abril.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20190426/461866056598/lastre-etiqueta.html>

STACH, Reiner. (2021) *¿Éste es Kafka? 99 hallazgos*. Luis Fernando Moreno Claros (trad.). Barcelona. Acantilado.

VILA-MATAS, Enrique. (2001) *Hijos sin hijos*. Barcelona. Anagrama.