

LO KAFKIANO COMO RUPTURA, LO KAFKIANO COMO POSIBILIDAD: RISA Y MORAL EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

THE KAFKAESQUE AS A RUPTURE, THE KAFKAESQUE AS A POSSIBILITY: LAUGHTER AND MORALITY IN THE CONTEMPORARY NOVEL

José Muñoz-Albaladejo

Incipit, CSIC

ABSTRACT

In 1902, Hugo von Hofmannsthal wrote *Chandos Letter*, a text that tries to show a problem that ended up being called the *crisis of fin-de-siècle*. This is exemplified in the renunciation of the classicist tradition that had been dominating much of the knowledge until then. In this context, the only solution was to find new languages capable to explore the limits of each of the affected disciplines. In the case of literature, one of the authors who overcame these limits was Franz Kafka, whose narrative is dominated by an irony with which he managed to say what seemed unspeakable. This article will explain the use of this irony as an essential element in the configuration of the contemporary novel, while at the same time it will serve as a basis to argue in favor of an aesthetic autonomism when explaining the moral reactions to fiction.

Key words: irony, autonomism, Kafka, moralism, crisis of *fin-de-siècle*

RESUMEN

En el año 1902, Hugo von Hofmannsthal pone de manifiesto, en su *Carta de Lord Chandos*, toda una problemática que acabó denominándose *crisis de fin-de-siècle*, y que se ejemplifica en la renuncia a los grandes relatos y a la tradición clasicista que había dominado gran parte del conocimiento hasta la fecha. En ese contexto, la única solución pasa por encontrar nuevos lenguajes capaces de explorar los límites de cada una de las disciplinas afectadas. En el caso de la literatura, uno de los autores que se sobrepuso a esos límites fue Franz Kafka, cuya narrativa está dominada por una ironía con la que supo llegar a decir lo que parecía indecible. Este artículo explicará el uso de la ironía kafkiana como elemento esencial en la configuración de la novela contemporánea, al tiempo que servirá de base para argumentar a favor de un autonomismo estético a la hora de explicar las reacciones morales ante la ficción.

Palabras clave: ironía, autonomismo, Kafka, moralismo, crisis de *fin-de-siècle*

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2018.

Fecha de aceptación: 3 de octubre de 2018.

Cómo citar: Muñoz-Albaladejo, José: «Lo kafkiano como ruptura, lo kafkiano como posibilidad: risa y moral en la novela contemporánea», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 86- 107.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>

1. INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo xx, con la publicación, en el año 1902, de la *Carta de Lord Chandos*, Hugo von Hofmannsthal pone en duda la capacidad del lenguaje del momento para poder expresar todos los rasgos verdaderamente importantes de la existencia. Lejos de renunciar al lenguaje, lo que Hofmannsthal intenta es tratar de buscar uno nuevo, aunque sin demasiado éxito. El nacimiento del expresionismo literario tiene que ver, precisamente, con ese intento de encontrar nuevos lenguajes capaces de abarcarlo todo. Sin embargo, no será hasta la entrada en escena de Kafka cuando por fin esa «imaginación dormida del siglo xix» (Kundera, 2007a: 28) pueda llegar a despertar, puesto que con él surge un nuevo estilo capaz de hacer que los horizontes del sueño y de la realidad logren fusionarse. Con Kafka, la novela retoma, como ya hiciera antaño, el papel de descubridora de nuevas partes de la existencia hasta entonces desconocidas.

En las páginas que siguen se hablará sobre Hofmannsthal y la llegada de la denominada *crisis de fin-de-siècle*, de la pérdida de la confianza en la tradición clasicista y de la búsqueda de nuevos lenguajes capaces de expresar las dudas asociadas a los tiempos modernos. Todo ello nos conducirá a la mención de la ironía kafkiana, que permite instalar en el ámbito de la literatura un nuevo tipo de lenguaje que, a través de la exploración de los límites de la propia disciplina, logra llegar a captar todos los momentos, dudas y circunstancias en los que se ve envuelto el pensamiento artístico de comienzos de siglo. Kafka no inventa la sátira, pero la recupera para el arte de la novela contemporánea. Y esa recuperación es la que permite explorar unas posibilidades narrativas nunca vistas hasta entonces. Este elemento cómico, esta reducción al absurdo de la cotidianidad, tan característico en Kafka, no solo nos permite describir y juzgar la realidad, sino que, por tratarse de un elemento incrustado en un mundo ficticio —el de la novela—, nos ayuda también a tomar cierta distancia con respecto a ésta, anulando en gran medida nuestro juicio moral durante el tiempo en el que estamos inmersos en la obra. Esto último conformará, precisamente, una de las bases sobre las que se estructura el autonomismo estético al pretender juzgar nuestras reacciones morales ante las obras de ficción, frente a las teorías moralistas que pretenden subordinar el valor artístico de una obra a su adecuación a los valores éticos imperantes.

2. LA IMPOTENCIA DE LORD CHANDOS

El Café Central, situado en Viena, a pocos kilómetros de distancia del Danubio, es uno de los lugares más representativos de la cultura centroeuropea de finales del siglo xix y comienzos del xx. En él se daban cita algunos de los más grandes nombres de la literatura y el arte de aquel momento, entre los que se encontraba Hugo von Hofmannsthal, cuya *Carta de Lord Chandos* supuso un punto de inflexión en la literatura de la época, puesto que en ella abogaba por la necesidad de buscar un nuevo lenguaje, debido a que el de ese momento había agotado sus posibilidades para explicar la realidad. No fue el único que habló de esto. También Musil y Rilke coincidían en señalar la limitación del lenguaje y la impotencia de la palabra escrita para entender el mundo y para establecer cualquier contacto no subjetivo con la auténtica realidad y con todas las cosas que en ella habitan. Se trataba de un anticuado sistema de formas y signos procedentes del clasicismo goethiano, asociado a un tipo de lenguaje que no es capaz de representar aquella «segunda, misteriosa, inadvertida vida de las cosas» (Musil, 2003: 230), un sistema incapaz de expresar con palabras cada uno de los pequeños detalles que se le aparecen al yo de ese nuevo sujeto-artista centroeuropeo de principios de siglo, un sujeto que entra en crisis ante la situación de la cultura del momento, ya que, para él, cada apariencia, cada objeto, es una realidad absoluta que no vale menos que el resto y, sin embargo, no encuentra ni el lenguaje ni las palabras ni los conceptos adecuados para poder describir dicha apariencia o dicho objeto de forma objetiva, pues las únicas palabras y los únicos conceptos de que dispone, en el fondo, «van a parar al vacío» (Hofmannsthal, 1981: 31). De esta forma se hace evidente, tal como señala Claudio Magris, la «insuficiencia del lenguaje respecto de la vida» (Magris, 1993: 33), ya que los nuevos artistas se han dado cuenta de que no es posible reducir cada una de las cosas que se nos presentan en ella a un mero signo, que «existe una profunda diferencia entre las palabras y las cosas» (Magris, 1993: 34). A partir de ese momento, lo que se buscará será la creación de un nuevo estilo y un nuevo lenguaje capaz de abarcarlo todo, capaz de captar la esencia de lo inexpresable.

Se trataba de una época de crisis narrativa, poética, filosófica y artística, una época de crisis ética y de la conciencia del individuo, una crisis del yo, de la subjetividad, de la palabra, del lenguaje, de los órdenes establecidos y de los signos dados. Y esta crisis tenía tanto un escenario principal como un nombre propio: el escenario era Viena, un lugar habitado por náufragos «enmascarados por la ironía, por un escepticismo respecto a lo

universal y a los sistemas de valores, [en el que] la realidad cede paso a su propia representación y a la apariencia» (Magris, 2010: 174), y el nombre propio era el de *crisis de fin-de-siècle*, que tenía en la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal a su verdadero manifiesto, pues dicho texto reflejaba precisamente esa ruptura del nuevo sujeto de comienzos de siglo xx con el viejo modelo clasicista que trataba de defender la tesis de que entre el orden del lenguaje y el del mundo había una simetría (Jarauta, 1994: 58).

En ese texto, Hofmannsthal inventa una correspondencia ficticia entre Lord Chandos y Francis Bacon, correspondencia en la que el primero de ellos se disculpa ante el segundo por «su total renuncia a la actividad literaria» (Hofmannsthal, 1981: 25), para después poner en jaque toda su formación anterior, orientada hacia los ideales del mundo clásico, como para darnos a entender que estamos ante una crisis del clasicismo en su totalidad; antes, todo se representaba al ritmo de una unidad en la forma, pero esta unidad acaba rompiéndose en millones de fragmentos. Como señala Hermann Broch, lo que le ha ocurrido a Lord Chandos es que «ha perdido de golpe la unidad mística, proporcionada por la intuición, entre el yo, la expresión y el objeto, de forma que su yo se ve relegado a un hermético aislamiento» (Broch, 1974: 199). Y la consecuencia de esa situación es que se pierde «por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa» (Hofmannsthal, 1981: 30), porque lo que sucede, precisamente, es que esa ruptura de la unidad puede también afectar al lenguaje. Ante este panorama, la única solución que parece advertir Lord Chandos es la de reorientar la experiencia hacia lo abierto, hacia la posibilidad, hacia aquello que no podemos expresar con el lenguaje y ante lo que solo podemos guardar silencio. Con ello, lo que ocurre es que se hace presente un mundo nuevo en el que cada situación, cada pequeño detalle, cada mínimo objeto sobre el que «la vista, en otro tiempo, pasaba ligera con confiada indiferencia» (Hofmannsthal, 1981: 32), pasa ahora a convertirse, por así decirlo, en algo supraterrrenal, de tal manera que incluso lo más vulgar puede llegar a parecer obra de un acto divino: «Todo, todo lo que hay, todo lo que recuerdo, todo lo que mi confuso pensamiento roza, me parece ser algo» (Hofmannsthal, 1981: 34). Una de las máximas expresiones de la nueva narrativa en la que todo elemento cobra importancia podría encontrarse en el *Ulises* de Joyce, una obra extensa que transcurre en un solo día y que, desde su nacimiento, parecía ya haber sido creada con el fin de ser estudiada más que simplemente leída. Pero esto vendrá varios años después del escrito sobre Lord Chandos.

Para Hofmannsthal, el problema es que no ve posible encontrar las palabras adecuadas para expresar todos esos sentimientos que parecen afectar a su yo y que son

capaces de desbordar los lenguajes existentes. Y es ahí, en esa incapacidad para expresar lo inexpresable, en donde hemos de situar la angustia, la aflicción y el tormento que podemos advertir en cada una de las palabras escritas por Lord Chandos; es ahí donde hemos de situar su lamento, su impotencia y su sentimiento de derrota ante la vida misma. Es justamente la misma situación que unos años más tarde le hará Musil padecer a Törless, una situación dominada por un sentimiento de asombro que provocará que el joven estudiante desarrolle una capacidad especial para captar en cada acontecimiento, en cada persona, en cada objeto, algo incapaz de ser expresado con el lenguaje, de modo que «entre sus propios sentimientos y aquella parte más íntima y recóndita de su yo, que anhelaba conocer esos sentimientos, quedaba siempre una línea divisoria que, como un horizonte, retrocedía a medida que él se acercaba» (Musil, 2003: 36).

Tras la pérdida de la capacidad de hablar provocada por la fragmentación del mundo, la decisión de refugiarse en lo abierto nos conduce ahora a una situación en la que el objetivo prioritario parece ser la reafirmación de la presencia de lo inmediato, la presencia de lo que está ante nuestros ojos. Estamos en una situación en la que el sujeto entra en conflicto consigo mismo, con su yo, y se ve obligado a renunciar a todo un modelo de formación, el clasicista, que hasta ahora le había hecho ver las cosas de determinada manera, visión que cambia completamente ante la nueva situación, que le obliga a llevar a cabo una especie de reestructuración interna que provoca el nacimiento en dicho sujeto de una desconfianza tremenda con respecto al signo y al lenguaje dado, desconfianza que, en Hofmannsthal, provocará la renuncia a la literatura. Toda esa serie de conflictos internos, sin embargo, no es algo que esté presente tan solo en Hofmannsthal, sino que lo está también en gran parte de la escritura centroeuropea de fin de siglo, que no cesa en su empeño de denunciar «la insuficiencia de la palabra, incapaz ya de expresar el fluir indistinto de la vida, y el naufragio de un sujeto, impotente para poner entre sí y el caos vital la red del lenguaje, disolviéndose así en una especie de río de sensaciones y representaciones» (Jarauta, 1994: 58).

Es necesario aclarar, sin embargo, que con esa renuncia de Hofmannsthal a la literatura no se nos está, ni mucho menos, condenando al silencio, sino que, más bien, se nos está obligando a seguir un nuevo camino que se abre ante nosotros en el mismo instante en que se hace evidente la insuficiencia del lenguaje y se disuelve el modelo del clasicismo alemán, un camino que nos acabará llevando al momento de la metamorfosis, de la composición, de la construcción de esos nuevos lenguajes que se formarán a partir de los fragmentos de los anteriores, mediante los cuales será posible llevar a cabo lo que Hermann

Broch denomina «la revolución artística», que es aquella que debe provocar que el arte pase a centrarse «en la búsqueda de símbolos primigenios con los que construir un lenguaje nuevo, directo, y alcanzar así una mayor autenticidad artística» (Broch, 1974: 78). Alcanzar esos nuevos lenguajes, esas nuevas formas de expresión, pasará a convertirse en el principal objetivo de los artistas centroeuropeos, y eso solo se podrá hacer a través de la exploración de los límites de cada uno de los lenguajes artísticos de la época. De este modo, nos encontramos ejemplos como el del arte pictórico, que explorará sus propias limitaciones a través de la abstracción, o la música, que hará lo propio con el dodecafonismo. En el caso de la escritura, una de las posibilidades que se presentan como capaces de explorar los límites de la propia disciplina es la ironía, que a comienzos del siglo xx encuentra en Franz Kafka a uno de sus principales representantes. A través de este elemento, Kafka supo crear una cierta ruptura dentro del lenguaje, trayendo de nuevo a la literatura un elemento que, aunque se asocia al mismo nacimiento de la novela moderna, había permanecido algo dormido desde hacía años. A través de la ironía, Kafka tratará de describir la realidad, pero también de criticarla, desmontarla, fragmentarla y reconstruirla de nuevo.

3. UN LUGAR EN LA HISTORIA

En su momento, Hermann Broch se vio obligado a protestar porque «se puso su obra en un *contexto pequeño* junto a Svevo y Hofmannsthal». Kafka, en cambio, no pudo nunca llegar a presumir de tener ese contexto. «Cuando se habla de él, no se recuerda a Hofmannsthal, ni a Mann, ni a Musil, ni a Broch», protesta Milan Kundera, sino que lo que se hace es relegarlo «al *mini-mini-mini-contexto* de su biografía, lejos de la historia de la novela, muy lejos del arte» (Kundera, 2007b: 289)¹. Y al hacer eso estamos cometiendo una de las mayores injusticias literarias que podemos cometer. Thomas Mann también reclamó para Kafka un lugar privilegiado dentro de la historia de la literatura universal, tal y como señala Ernst Fischer en su ensayo *Literatura y crisis de la civilización*, ensayo en el que el propio Fischer nos define muy bien cómo cambió la situación y la opinión con respecto a Kafka a lo largo

¹ En este mismo ensayo, Milan Kundera (2007b) señala que la obra de Kafka (y también la de Musil, y la de Broch, y la de Gombrowicz), al haber sido descubierta veinte o treinta años después de su nacimiento (y, además, por una escuela estética que, en muchos sentidos, le era opuesta), ya no tenía «la fuerza necesaria para seducir a una generación y crear un movimiento», y por eso, a pesar de ser respetada y admirada, fue del todo incomprensible, «hasta el punto de que el giro más importante que dio la historia de la novela en nuestro siglo [el siglo xx] pasó desapercibido» (Kundera, 2007b: 271).

del siglo xx: «el mundo en que él se movió no supo qué hacer con él. La fama póstuma es enorme» (Fischer, 1984: 103).

Kafka, igual que Hofmannsthal, Musil o Rilke, es también uno de los escritores que sufrió de lleno la crisis de *fin-de-siècle*, uno de los escritores que «olió la pudrición de una sociedad aparentemente todavía intacta» (Fischer, 1984: 108), uno de los escritores que supo ver que el mundo que le rodeaba no era sino mera apariencia. Probablemente, su visión del mundo estuvo condicionada por una conflictividad interior que nunca le abandonó, conflictividad provocada por una situación personal más que dificultosa, que hacía de Kafka un incomprendido más, como tantos otros, como Malte, como Lord Chandos, como el joven Törless. Dentro de esa situación personal, una de las cosas más destacables es la relación de Kafka con su padre, que condicionó toda su obra, «hasta llegar a la desesperada consideración de si no será el padre el que está en su derecho, y el hijo no será más que una "salandija", cosa expuesta con horrible objetividad en el relato *La metamorfosis*» (Fischer, 1984: 114). Esta turbulenta relación con el padre es similar, para Kafka, a la que existe entre los funcionarios y el sistema burocrático, al que este autor no duda en criticar en más de un momento. Eso es lo que opina Walter Benjamin, para quien hay «muchos signos [que] inducen a pensar que el mundo de los funcionarios y el de los padres es para Kafka el mismo. La similitud no los honra. Comparten la chatura, la degradación y la suciedad» (Benjamin, 1971: 94).

En sus escritos, la agresividad que Kafka muestra contra su padre cobra fuerza cuando, paradójicamente, hace volver tal agresividad contra sí mismo, maltratándose incluso cuando inventa las contestaciones que su padre le daría a aquellas cosas que él nunca pudo decirle en vida. *La condena* es el reflejo de esa dureza paterna: «y por lo tanto escúchame: ahora te condeno a morir ahogado» (Kafka, 2003: 22), dice el anciano padre, débil, moribundo, a su hijo Georg. Y éste no lo duda: sale de la habitación, cruza la calle hacia donde está el puente, y salta.

Otra de sus grandes adversidades es la de ser un judío checo que habla y escribe en alemán. Por ser judío en Praga ya formaba parte de una minoría, y el hecho de que su lengua fuese el alemán lo hacía pertenecer a una minoría dentro de esa primera minoría. El resultado es que Kafka parecía no pertenecer a ninguna parte, pues era visto por los alemanes como un judío más, y por los checos como un alemán. De ahí su necesidad de huir de Praga, una ciudad que parecía no querer acogerlo. «En la tierra de nadie, entre una familia judía, con lengua alemana, avencindado entre el pueblo checo, Kafka se vivía a sí mismo como un advenedizo, y a Praga como la ciudad de su alienación» (Fischer, 1984: 116).

Estas fatalidades marcaron la obra de un autor al que podemos insertar, por derecho propio, en el contexto de la cultura centroeuropea de fin de siglo², sobre todo si tenemos en cuenta que fue precisamente él uno de los «inventores» de ese nuevo lenguaje que Lord Chandos reclamaba. Quizá su narrativa no conlleve una ruptura formal del corte de autores como Broch, Joyce, Mann o el propio Rilke³, pero hay en él un elemento novedoso que tiende a explorar los límites del lenguaje, del mismo modo que también esos otros autores lo exploraron. Se trata de la ironía, de la sátira, del humor, de la risa, que es un elemento que nos anuncia ya la llegada «de una nueva posibilidad de hablar, de construir, por medio de la escritura, otras palabras, por medio de las cuales sea posible representar el mundo, decir lo indecible» (Jarauta, 1988: 65).

La ironía kafkiana, a través de la cual se normaliza lo absurdo e inverosímil, permitirá situar de nuevo al humor en el centro de la literatura, aunque esto ocurrirá de forma renovada, mediante la construcción de una nueva retórica capaz de describir de la manera más cotidiana toda una serie de situaciones cuya lógica interna no parece ser concebible a partir de una mirada puramente racional y realista. De este modo, lo que la sátira kafkiana logra es que el absurdo encuentre su lugar y comience a hacerse visible, a través de la palabra escrita, en las nuevas narrativas, pero de una forma camuflada, como queriendo ser parte de una estructura lógica coherente que parece no querer dar cabida a cualquier forma de inverosimilitud. En otras palabras, podríamos decir que Kafka intenta racionalizar el absurdo, hasta el punto de que este es, en sí mismo, una conclusión crítica⁴ pero sutil que se manifiesta contra la deriva del mundo que le rodea, que parece dirigirse hacia una alienación casi total tanto a nivel colectivo como individual. La sátira kafkiana permite penetrar en la racionalidad y contaminarla, pero sin romper su apariencia de coherencia racional. Con ello, Kafka logra un contraste evidente entre la inverosimilitud de sus escritos y la estructura narrativa que los configura; es en ese juego en donde se encuentra, precisamente, la exploración de las nuevas posibilidades literarias. O, lo que es lo mismo, la ruptura reclamada por Hofmannsthal.

² De hecho, podemos incluso señalar que en Kafka se muestra, como en ningún otro escritor centroeuropeo, la profundidad que adquieren los conceptos de disolución, fragmentación y, sobre todo, metamorfosis.

³ El *Ulises* de Joyce es un monólogo interior en el que tan solo se narra, a pesar de su extensión, un día en la vida de su protagonista, algo similar a lo que hace Broch en *La muerte de Virgilio*, influido tanto por el primero como por las teorías psicoanalíticas de la época (Bauzá, 1996: 143). También en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, se aprecia ese intento de romper la estructura formal clasicista, en este caso a través de una narración centrada en el discurso sobre la percepción y la experiencia del tiempo. En el caso de Rilke, el caos narrativo de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, influido por la corriente expresionista, puede servir como ejemplo de esa búsqueda de nuevas estructuras literarias.

⁴ Satué señala que el absurdo, en Kafka, puede entenderse «como ámbito autónomo de la realidad, como objeto o conclusión crítica del escritor» (Satué, 1983: 108).

4. LA AGONÍA DE PANURGO

Apunta Lauro Zavala que la ironía, dentro de la narrativa moderna, sirve como estrategia «que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad» (Zavala, 1992: 60), aunque para ello se exige del lector una cierta complicidad para poder interpretar de un modo adecuado los discursos y narrativas que este elemento lleva asociados. En este sentido, una vez situada la sátira como una de las puertas que abren el camino hacia las nuevas posibilidades del lenguaje, conviene también hacernos la pregunta sobre cuál debe ser la correcta interpretación de aquellas situaciones narrativas en las que el valor puramente artístico o literario viene acompañado por otra serie de valores que parecen tener la capacidad de modificar, alterar o influir en aquel. ¿Hay de verdad alguna interpretación que sea correcta? ¿Hasta qué punto pueden esos valores llegar a sobreponerse, e incluso anular, al valor artístico de una obra de ficción? Lo que a continuación se defenderá será la idea de que, ante la ficción, es necesaria una cierta suspensión del juicio moral, con el fin de que éste no nos haga olvidar que estamos ante algo que, de hecho, no es real, sino inventado. Antes de pasar a exponer nuestras ideas, mencionaremos tres escenas distintas descritas por tres autores diferentes.

La primera situación nos lleva al París de mediados del siglo XVI. Panurgo, que comienza a gozar de una gran reputación en la ciudad, decide que ya es hora de enamorarse de una gran dama. En cuanto ve a una, se acerca a ella y comienza a insinuarse, diciendo todo tipo de obscenidades para tratar de captar su atención, pero ella siempre lo rechaza. Y a medida que la animadversión de ella hacia él va creciendo, las obscenidades de éste también van en aumento. En la iglesia, en plena misa, Panurgo se arrodilla a su lado para decirle lo siguiente: «Señora, sabed que tan enamorado estoy de vos, que esto me impide mear y cagar. No sé cómo lo interpretáis. Si me sobreviniese algún mal, ¿qué pasaría?» (Rabelais, 2003: 243). Y un poco más adelante, cuando la dama por fin le indica que no quiere nada de él, Panurgo le responde: «¡Por Dios!, yo sí quiero algo de vos; pero es algo que nada os costará, ni nada os quitará. ¡Mirad! (mostrando su larga bragueta), ¡aquí está maese Juan Lechuza, que pide posada!» (Rabelais, 2003: 245). Entonces Panurgo trata de abrazarla, y ella grita. Es en tal momento cuando Panurgo acepta de una vez por todas que no logrará su propósito, y por eso decide vengarse: «Haré que os monten los perros» (Rabelais, 2003: 246), dirá como despedida. Y urde un plan rocambolesco: busca y encuentra una perra en celo, la alimenta lo

mejor posible, la mata y guarda su secreción sexual, que usará para, a la mañana siguiente, también en la iglesia, esparcirla por toda la ropa de la dama en un momento de despiste de ésta. Entonces comienza Panurgo a dirigirle un discurso de lamento y perdón a la dama, esta vez con un tono lo más formal y aparentemente sincero posible. Pero antes de que termine su discurso, todos los perros que hay en la iglesia comienzan a correr hacia la dama y a abalanzarse sobre su figura, «estirando el miembro, oliéndola y meando sobre ella por todas partes» (Rabelais, 2003: 249). Y al salir de la iglesia, durante el trayecto que va desde ésta a la casa de la dama, más y más perros se le van acercando, hasta completar un total de «seiscientos mil catorce» (Rabelais, 2003: 250)⁵ perros. Y Panurgo, muerto de risa, lo único que alcanza a decir es lo siguiente: «Creo que esta dama está en celo» (Rabelais, 2003: 249).

Avanzamos ahora casi cuatro siglos en el tiempo. La familia del pequeño Malte ha ido a cenar a casa de los Schulín. En un momento dado, una de las hijas del matrimonio Schulín pide silencio a todo el mundo porque su madre está oliendo algo. Un tiempo atrás había habido un incendio en la casa, y, desde entonces, cada vez que algún miembro de la familia olía algo, todos callaban, analizaban el olor y daban su opinión, para así evitar otra posible catástrofe. Y aquella noche en la que Malte fue allí a cenar, cuando la mujer del matrimonio Schulín olió algo, todos callaron y fueron a buscar la procedencia del olor, a pesar de que nadie, aparte de ella, olía nada. La condesa se levanta y no sabe dónde buscar, el padre de Malte se asusta y gira sobre sí mismo, «como si tuviese el olor a la espalda», y la marquesa, a pesar de que tampoco puede oler nada, se lleva el pañuelo a la boca porque, a juzgar por el modo en que los Schulín han reaccionado, supone «que debía ser un mal olor» (Rilke, 2010: 120).

Y una tercera situación, también en el siglo xx: cierta mañana, al despertar, Josef K advierte que no han traído su desayuno a la habitación, algo que hasta ahora nunca había sucedido. En ese instante, un par de inspectores entran en la posada y le dicen que está arrestado, aunque nadie sabe por qué. Josef K. no sabe qué está ocurriendo, insiste en mostrar su documentación, pero los policías no hacen ningún esfuerzo en mirarla. Ellos representan a la ley, se les ha ordenado avisar a K. de su arresto, y eso han hecho. Él insiste en preguntar de qué se le acusa, por qué han venido a arrestarlo, pero ellos no dicen nada: «no contestamos a esas preguntas» (Kafka, 2008: 11), apunta uno. K. continúa desconcertado. Tras un largo rato, cuando por fin Josef K. parece haber asumido que está

⁵ Este tipo de exageraciones es muy común en Rabelais.

arrestado, uno de los agentes le informa de que, si lo desea, ya puede marcharse a su lugar de trabajo. Ante esto, K. se sorprende: «¿Cómo puedo ir al banco si estoy detenido?», pregunta, y el inspector responde: «Usted no me ha entendido. Está arrestado, claro, pero esto no debe impedir que ejerza su profesión. Tampoco debe alterar su vida normal» (Kafka, 2008: 20).

El primer fragmento que hemos comentado es de Rabelais, el segundo de Rilke y el tercero de Kafka. Y, entre todos ellos, un elemento común: el humor. Y es que Kafka es heredero de esa tradición de novelistas que comenzó precisamente con Rabelais y con Cervantes, a quienes se les considera los padres del humor dentro del arte de la novela, un humor en el que se suspende el juicio moral, en el que se mezclan lo verosímil y lo inverosímil y en el que lo cómico entra en comunión con lo trágico y lo terrible. Podemos denominarlo ironía, humor negro o sátira fantástica, cualquiera de estos términos nos vale. Lo importante es que, lo llamemos como lo llamemos, no hay que olvidar que estamos ante un mecanismo mediante el cual, como señala Kundera, «nadie se compromete a dar una descripción de los hechos tal como son en realidad» (Kundera, 2007b: 11). Lo novedoso de la ironía kafkiana, sin embargo, es que pretende rebasar los límites de la ficción a partir del razonamiento de la sinrazón. La inverosimilitud de las situaciones que viven sus protagonistas es presentada al lector como algo normal, cotidiano, y los protagonistas de sus historias no pueden más que vivir esas situaciones como tal, como algo accesible al entendimiento. Como apunta David Roas, aludiendo a Todorov, lo que en realidad ocurre en Kafka es que lo fantástico, lejos de asentarse en el mundo sobre un trasfondo real que lo convertiría en algo extraño, lo que hace es normalizarse, insertarse en él como un objeto de pleno derecho, puesto que, en el mundo de Kafka, «lo fantástico deja de ser una excepción para convertirse en la regla del funcionamiento de ese mundo» (Roas, 2001a: 35)⁶. Los mundos de las novelas kafkianas se basan, precisamente, en la anormalidad, en la ruptura de las reglas; son irónicos en sí mismos, y, en ese contexto, la inverosimilitud no puede más que ser vista como algo normal. Jaime Alazraki apunta algo parecido cuando afirma que Kafka «trata lo irracional como parte del juego: todo su mundo obedece a una lógica onírica que nada tiene que ver con lo real» (Alazraki, 2001: 275).

En la narrativa kafkiana, una de las principales características sobre las que se sustenta la normalización de la inverosimilitud es que es la propia razón la que refuerza «la

⁶ Roas, sin embargo, no comparte la idea de Todorov según la cual esta normalización de lo sobrenatural excluiría a Kafka del relato fantástico, puesto que, a pesar de ello, el lector se sigue sorprendiendo con lo narrado (Roas, 2001a: 35).

obnubilación» (Adorno, 1962: 291) contra la cual tratan de alzarse esos protagonistas, hecho que provoca la caída en la desesperación y, sobre todo, en la culpa más absoluta, algo que actúa a su vez como crítica a las sociedades modernas. Y lo hace precisamente porque, como apunta Blanchot (2002: 52), «la risa es la forma del dolor de Kafka»; sus textos no solo nos hacen reír, sino también nos advierten de lo que está por llegar. Nos introducen en el campo de lo imposible y nos conducen al agotamiento a través de la consternación de quien los protagoniza. Pero la risa, y no el dolor, es siempre el elemento prioritario. De esa dicotomía nace el intento de ruptura de los límites del lenguaje.

En ese doble juego entre risa y dolor entra también en juego el contraste entre la realidad que vive el individuo y esa otra realidad tenebrosa, rescatada por Kafka, en la que la individualidad y la razón del yo se anulan poco a poco a través, precisamente, de la aparición del absurdo, se manifieste este de la forma que sea. El absurdo es algo que «se complica a medida que se profundiza en él con la inocencia como único arma» (Satué, 1983: 93), tal y como le ocurre a Josef K en *El proceso*, pero también, por ejemplo, a Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, ejemplificando de este modo cómo, en la novela kafkiana, ese absurdo es en realidad equiparable «a la tragedia del “querer ser”, del “querer poder” que pugna en el ser humano contra el “no ser” [...] y el “no poder”» (Satué, 1983: 93). O lo que es lo mismo: el intento de racionalizar el absurdo representa, en realidad, el proceso trágico mediante el cual el individuo acaba anulándose a sí mismo.

Pero poner a Kafka en relación directa con Rabelais quizá sería ir más allá de lo que sus obras y estilos nos dejan ver. No es que Kafka esté directamente influido por Rabelais o Cervantes, sino que, como hemos dicho antes, él solo es heredero de una tradición que ellos comenzaron, tradición que siguió viva gracias a algunos pocos autores⁷ que no se olvidaron de recordarle al mundo que una de las principales características de la novela originaria era precisamente ese humor, esa inverosimilitud. Y Kafka es uno de los escritores que mejor representa esa faceta en la novela de comienzos del siglo xx, ya que, «para nuestro siglo, fue él quien legitimó lo inverosímil en el arte de la novela» (Kundera, 2007b: 39)⁸. Esa inverosimilitud forma parte de aquello que, para Hofmannsthal, se convierte en indecible, pero que Kafka ha sabido llegar a decir.

Si volvemos ahora a las escenas descritas anteriormente, cabe preguntarnos qué es lo que estos autores pretenden decirnos. Quizá con la escena que hemos comentado del *Malte*

⁷ Denis Diderot, Jonathan Swift, Voltaire, etc.

⁸ Ernst Fischer también apunta que «Kafka fue, esencialmente, un satírico» (Fischer, 1984: 103).

de Rilke no parezca tan evidente —al fin y al cabo, no podemos afirmar que Rilke beba directamente de esa tradición humorística de la novela, a pesar de que en él es posible encontrar algún resquicio de ella—, pero en las escenas descritas de *El proceso* y de *Pantagruel* se ve de forma clara que el objetivo de los autores no es que nos indignemos contra la crueldad de Panurgo, o que nos sintamos furiosos ante la situación de injusticia sufrida por Josef K. El objetivo *principal* no es el de denunciar una situación concreta⁹, sino el de recordarnos que estamos ante algo que no es real, pues hemos de darnos cuenta de que la novela es aquel territorio «en el que se suspende el juicio moral» (Kundera, 2007b: 15); por supuesto, también hay una situación crítica de fondo, evidente sobre todo en Kafka, sobre la cual se nos pide que reflexionemos, pero, ante todo, lo que domina es la risa. El escritor nos presenta una situación concreta y, a partir de ahí, el lector hace lo que le plazca: si quiere indignarse, puede hacerlo; si quiere sentirse furioso, no hay problema; pero si decide no juzgar y, simplemente, reírse, entonces también estará obrando correctamente, sin nada que le pueda ser reprochado. La situación que el novelista nos presenta no es una situación que nos obligue a sentirnos de tal o cual manera, no es una situación que nos reclame que ejerzamos un juicio moral, sino que es una situación que se anticipa a tal juicio, es una situación amoral, que no intenta que juzguemos, nos ofendamos o nos indignemos; que nosotros decidamos hacerlo es ya otra cuestión aparte¹⁰. Y solo si tenemos esto en cuenta podremos reírnos con las fechorías de Panurgo o con el infortunio de Josef K. Y solo si nos reímos de esas fechorías y de ese infortunio podremos llegar a comprender el verdadero arte de la novela¹¹.

Este elemento tragicómico es recurrente en la obra de Kafka, hasta el punto de llegar a introducirse dentro de la cultura popular el término «kafkiano» para denominar a aquellas situaciones inverosímiles e incomprensibles ante las que, al tiempo que se despierta un sentimiento de impotencia e indefensión en la persona que las sufre, el espectador no tiene más opción que reír. Esto es algo que también parece quedar claro en el relato corto

⁹ En Rabelais, sobre todo, este objetivo de denuncia es más que secundario, aunque eso no quiere decir que no esté ahí. En Kafka, en cambio, el hecho de llevar ciertas situaciones cotidianas al extremo de lo inverosímil sí que supone un elemento de denuncia social evidente.

¹⁰ En este sentido, Milan Kundera apunta: «suspender el juicio moral no es lo inmoral de la novela, es su *moral*. La moral que se opone a la indesarraigable práctica humana de juzgar enseguida, continuamente, y a todo el mundo, de juzgar antes y sin comprender. Esta ferviente disponibilidad para juzgar es, desde el punto de vista de la sabiduría de la novela, la más detestable necesidad, el mal más dañino. No es que el novelista cuestione, de una manera absoluta, la legitimidad del juicio moral, sino que lo remite más allá de la novela» (Kundera, 2007b: 15).

¹¹ De hecho, Fischer señala que el elemento de comicidad que está presente en la obra de Kafka destaca «con tanta más fuerza cuanto más imparcial se comporte el lector» (Fischer, 1984: 156).

titulado *Ante la ley* (Kafka, 2003), en el que un hombre se limita a esperar ante la puerta de la ley con el fin de salvarse a sí mismo, porque, al fin y al cabo, la ley debe ser igual para todos y él tiene también derecho a entrar allí. Delante de la puerta de la ley, siempre abierta, hay un guardián que le impide el paso, a pesar de aceptar los continuos sobornos que este le ofrece «para que no creas que has omitido algún esfuerzo» (Kafka, 2003: 95). Al cabo de un rato, el hombre pregunta que cómo es posible que, a pesar de que todos se esfuercen por llegar a la ley, nadie en todos esos años haya tratado de entrar por esa puerta. Las palabras del guardián, que sirven de cierre al relato, son desalentadoras: «Nadie podía pretenderlo, porque esta entrada era solamente para ti. Ahora voy a cerrarla» (Kafka, 2003: 96). En este texto, Kafka elimina el universalismo, rompe con los presupuestos del modelo cosmopolita y nos señala que, en último término, todo remite al individuo, individuo cuyo acceso a la ley habrá de realizar por sus propios medios, pues la salvación es, en el fondo, privada. Se trata de una interpretación de corte teológico que, sin embargo, autores como Milan Kundera (2007a) o Ernst Fischer (1984) han criticado duramente, a pesar de reconocer que el elemento de la salvación es algo central en la obra de Kafka. Así, el primero de ellos apunta que, aunque «Kafka no escribió alegorías religiosas, [...] lo *kafkiano*, tanto en la realidad como en la ficción, es inseparable de su aspecto teológico» (Kundera, 2007a: 124-125), mientras que Fischer señala que «la hipótesis de que Kafka fuera, ante todo, un "homo religiosus", lleva a interpretaciones que no hacen justicia a la originalidad de su obra» (Fischer, 1984: 133). Otra interpretación, sin embargo, identifica a la ley con el exceso de burocratización de la sociedad, el exceso de formalismos y de dificultades que han de pasar los seres humanos para poder ser reconocidos legalmente, para poder defender sus derechos.

De nuevo, es necesario realizar un ejercicio de suspensión del juicio moral para poder captar el fondo del relato kafkiano. Kafka no solo pretende hacer una crítica a la sociedad, sino también hacer reír al espectador, y eso solo es posible si eliminamos las posturas moralistas del proceso de interpretación de la obra de arte. Según el moralismo estético, una obra de arte es o puede ser peor —dependiendo de si el moralismo es radical¹² o moderado— en tanto que obra de arte si en ella se muestran valores éticos negativos, y lo que se le exige al arte es una adecuación ética o política a los valores imperantes (Pérez Carreño, 2006: 72). Frente a este moralismo se alzan las posturas inmoralistas, que afirman justo lo contrario: que la no adecuación de una obra de arte a los valores morales establecidos

¹² Castro Rodríguez (2012) utiliza el concepto «eticismo» para referirse a lo que aquí hemos denominado «moralismo radical».

socialmente puede, de hecho, incrementar su valor artístico, aunque esto no implica que esas sean las respuestas morales adecuadas que debamos adoptar como nuestras (Castro Rodríguez, 2012: 66-67). En el caso de Kafka, tanto la condena a Josef K. como la impotencia del campesino ante la ley podrían llevarnos a reaccionar moralmente de determinada manera ante estas obras. Pero tenemos que recordar que estamos ante obras de ficción, y, en ellas, el principal elemento no es la moral, sino su valor estético, aquello que las convierte en obras de arte. Ante esta situación, y partiendo de que aceptamos la existencia de una cierta suspensión del juicio moral como algo necesario para analizar las reacciones morales ante las obras ficticias, defendemos la adopción de una postura autonomista de corte moderado como el modo más adecuado a la hora de interpretar las relaciones existentes entre ética y ficción.

Antes de nada, conviene aclarar que, al aceptar una postura autonomista, no tratamos de desautorizar de forma absoluta al moralismo estético, puesto que somos de la opinión de que también en el arte existen valores más allá del artístico que pueden contribuir en cierto modo a la valoración final de la obra de arte, aunque sí que entendemos que dicho valor artístico no debe verse anulado por aquellos. En otras palabras, podríamos decir que lo que no compartimos es la idea de que una obra de arte pueda ser valorada peor en tanto que obra de arte debido a los valores éticos que la acompañan, aunque aceptamos que estos puedan estar presentes e incluso influir en la valoración final. En este sentido, el autonomismo estético moderado es una postura que acepta que en la interpretación de la obra de arte puedan entrar en juego más valores que el puramente artístico, pero coloca a este como el principal, presentándose así como una opción que, al tiempo que acepta la existencia de esos otros valores, nos permite suspender el juicio moral y juzgar a la obra como lo que es: ficción. La autonomía del arte consiste, de hecho, «en su carácter representacional o ficticio» (Pérez Carreño, 2006: 85), y a pesar de que el valor artístico pueda ir acompañado por muchos otros, no debemos olvidarnos de que, ante todo, estamos frente a algo que no es real. Se trata de juzgar el contenido y no su mera forma, pero juzgar el contenido no implica, ni mucho menos, identificar el valor estético de la obra con los valores éticos que en ella pueden verse representados, pues estos podrían deformar la interpretación de aquel.

Un autonomismo puro, como ya mencionase Carroll, conllevaría una completa separación entre ética y estética, y la primera no debería influir en la valoración de la segunda (Ruiz Moscardó, 2018). Esta radicalización nos obligaría a pensar que el mundo del arte no

puede contener valores más allá de los puramente artísticos, lo cual tampoco consideramos del todo acertado, sobre todo porque a veces no alcanzamos a distinguir completamente la experiencia estética de otras experiencias humanas que parecen ir asociadas a ellas. Caer en esa radicalización conlleva una vuelta a un formalismo ya anticuado dentro de la historia del arte, pero confundir ambas experiencias al completo podría provocarnos un cierto nivel de ceguera ante aquello que tenemos delante, cuya categorización tampoco hemos de olvidar; no se trata de algo *real*, sino de una obra de ficción, y eso es algo que hay que tener siempre presente. Porque, ante la ficción, la risa no puede ser embargada. Y eso solo es posible si, a pesar de todo, seguimos discerniendo entre realidad y ficción. La obra de Kafka tendrá su lado crítico, pero también tiene su lado cómico, y el hecho de ser una obra de ficción y no formar parte de *lo real* permite que, en ciertas situaciones de complejidad ética, este último lado sobrepase a aquel. Y en estas ocasiones, la suspensión del juicio moral no solo se hace posible, sino necesaria para el completo entendimiento de la problemática general que se nos presenta. Si antepone los valores morales a los artísticos, estaremos impidiendo la necesaria separación entre realidad y ficción, y por tanto la esencia de lo kafkiano no podrá ser captada en su totalidad, puesto que esta, que incorpora el absurdo a su discurso narrativo, nos exige también la incorporación de ese absurdo a nuestro discurso racional, de forma que, ante todo, podamos advertir que estamos ante un texto escrito que, de hecho, no es real. Si obviamos esto, estaremos permitiendo que parte del significado y del mensaje crítico de Kafka se pierda en ese proceso de interpretación. La risa, como elemento fundamental en la constitución de la novela contemporánea, exige la suspensión del juicio moral y la separación entre obra y realidad. Y aunque esa risa tenga lugar ante situaciones en las que, en la vida real, no sería éticamente aceptable reírse, esto no tiene por qué llevarnos a una incorrecta comprensión de la obra de arte, puesto que, tal y como el autonomismo moderado defiende, «el carácter autónomo de la obra de arte [...] permite relajar nuestras exigencias morales» (Pérez Carreño, 2006: 69). La relajación moral exigida por esta corriente no impide que la obra de arte pueda ayudarnos a orientar o reafirmar nuestros valores éticos, pero eso no es algo que afecte de forma directa al valor estético de la obra de arte en tanto que obra de arte; es decir, al valor estético-literario de la novela.

En el caso de la ironía, es precisamente la toma de distancia con respecto a ella la que nos evita caer en complejas teorías moralistas que nos puedan conducir a errores interpretativos de la obra de arte, los cuales, además, tendrán lugar siempre que no compartamos con los autores o autoras los valores morales descritos en sus textos. No se

trata de que el lector interprete el mundo de valores que aparece en la novela, sino de que acepte que está ante una obra de ficción y que esta puede ser mejor o peor, en tanto que obra de ficción, con independencia de los valores que la acompañen. El hecho de ser ficción permite una relajación moral que, en la vida real, puede que fuera socialmente reprochable. Paradójicamente, sin embargo, el reflejo del absurdo en la ficción nos puede llevar, no solo a adoptar actitudes críticas ante el mundo, sino también a ampliar nuestra comprensión sobre él, puesto que ese absurdo es, de hecho, una referencia velada al propio mundo, que exige que el lector sea capaz de ver a la ironía «como la manera más satisfactoria de reconocer las contradicciones del mundo y de la literatura» (Zavala, 1992: 80).

A raíz de todas estas explicaciones, consideramos el autonomismo estético como la corriente adecuada para la interpretación artística, aunque desde una posición moderada que nos permita aceptar que también en las obras de arte podemos encontrar otros valores capaces de complementar al puramente artístico, que entendemos que debe ser el predominante, y que aquellos no deben servir para restarle valor a este. En el caso de la sátira, esto es especialmente relevante, debido a que estamos ante un elemento cuyo juego exige la ampliación de los límites del humor hasta niveles que, en ámbitos situados fuera de la ficción, no nos estaría permitido superar. Tratar de comprender el humor pasándolo por el filtro de la moral es entrar en un campo peligroso en el que, al final, lo único que conseguiremos será anular la risa que es esencial a toda historia satírica. Como señala Zavala, «sin un lector que entienda el texto irónico como tal, la ironía desaparece, y le sobrevive solo un sentido literal» (Zavala, 1992: 62), e interpretar la ironía de forma literal es, por supuesto, interpretarla incorrectamente, porque implica la negación de la risa. Y negar la risa en el arte de la novela es negar a Panurgo, pero también a toda esa tradición de literatos que vieron en él un ejemplo a seguir. La risa nos permite no solo no llegar a caer en el ámbito de la incomprensión literaria, sino mantener separados los campos de la ficción y de la realidad; por muchos vínculos que puedan darse entre ambos, no debemos olvidar que, en cierto sentido, existe una diferencia ontológica entre ellos, a pesar de que la novela moderna siga formando parte del mundo real en tanto que ha sido creada *dentro* de él. En una época, como la actual, en la que la sensibilidad parece haberse alzado hasta extremos capaces de afectar a la libertad de expresión, debemos evitar que Panurgo acabe muriendo, pues con él morirá también la ironía. Milan Kundera, uno de sus mayores defensores, ya ha comenzado a lamentarse: «con el corazón en un puño, pienso en el día en que Panurgo dejará de hacer reír» (Kundera, 2007b: 42).

5. CONCLUSIONES

Alguien se encuentra ante una situación que parece ininteligible, una situación inverosímil de la que depende su vida pero que, sin embargo, no sabe cómo se ha producido, qué ha podido causarla. Además, no solo es suyo el desconocimiento, sino que nadie es capaz de darle ninguna razón, simplemente porque puede que no la haya. Si alguien te hace llegar una acusación y le pides explicaciones, ese alguien afirma que solo sigue órdenes y te remite a otra persona. Acudes entonces a esa otra persona, pero ésta hace lo mismo: dirigirte a una tercera. Eso es lo kafkiano. Además, debido a esa situación totalmente inverosímil, la existencia del protagonista se ve totalmente alterada, hasta el punto de que la realidad parece ser la acusación, aunque ésta sea falsa, y los hechos que en verdad han ocurrido, todo el pasado que ese sujeto ha vivido, se vuelve mera apariencia. Su existencia se convierte, entonces, en una simple sombra, casi en un error. Eso es lo kafkiano. Como sobre él va a recaer un castigo por un crimen que no ha cometido, el sujeto kafkiano vuelve la vista atrás y hace memoria de todo lo que ha hecho en vida, tratando de buscar algo, no que demuestre su inocencia, sino que justifique su culpabilidad, aunque ese algo no exista. Eso es lo kafkiano.

Toda esta serie de extravagantes circunstancias provocan la risa del espectador, una risa que, obviamente, no comparte en absoluto el sujeto que sufre esa situación. El espectador, sin embargo, advierte que tal situación roza lo absurdo, y precisamente por eso le es imposible ver el lado trágico. Estamos ante situaciones en las que se nos muestra lo horrible de lo cómico, pero hasta tal punto que ese elemento cómico provoca que lo trágico quede suspendido, sin posibilidad apenas de nacer. Lo kafkiano es aquello «que da a lo monstruoso la apariencia de lo cotidiano» (Fischer, 1984: 150), una nueva forma de exploración de los límites del lenguaje, una nueva forma de estirar esos límites, de ampliarlos, de abrirlos al campo de la posibilidad. Lo kafkiano permite introducir de nuevo el humor en la base estructural de la novela contemporánea, al tiempo que nos recuerda que estamos ante situaciones ficticias que, aunque vengan acompañadas de otra serie de valores *reales*, no debemos sobreponer a aquellas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (1962): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, traducción al español de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel.
- Alazraki, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en Roas, David (comp.) (2001b): 265-282.
- Bauzá, Hugo F. (1996): «La muerte de Virgilio o el discurso del vencedor», en *Humanitas*, XLVIII: 141-150.
- Benjamin, Walter (1971): *Angelus Novus*, traducción al español de H. A. Murena, Barcelona, Edhasa.
- Blanchot, Maurice (2002): *El espacio literario*, traducción al español de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Madrid, Editora Nacional.
- Broch, Hermann (1974): *Poesía e investigación*, traducción al español de Ramón Ibero, Barcelona, Barral.
- Castro Rodríguez, Sixto José (2012): «Ética y estética: una relación ineludible», en *Revista Iberoamericana de Bioética*, 12: 62-69.
- Fischer, Ernst (1984): *Literatura y crisis de la civilización europea: Kraus, Musil, Kafka*, traducción al español de Pedro Madrigal, Barcelona, Icaria.
- Hofmannsthal, Hugo V. (1981): *Carta de Lord Chandos*, traducción al español de José Ouetglas, Murcia, Arquitectura.
- Jarauta, Francisco (1994): «Apocalipsis vienés», en *Revista de Occidente*, 160: 57-64.
- Jarauta, Francisco (1988): «Fragmento y totalidad. Sobre los límites del clasicismo», en Félix Duque (coord.) (1988): *Los confines de la modernidad: diez años después de Heidegger*, Barcelona, Granica: 55-78.
- Kafka, Franz (2003): *La condena*, traducción al español de J. R. Wilcock, Madrid, Alianza.
- Kafka, Franz (2008): *El proceso*, traducción al español de Feliu Formosa, Madrid, Alianza.
- Kundera, Milan (2007a): *El arte de la novela*, traducción al español de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, Barcelona, Fábula Tusquets.
- Kundera, Milan (2007b): *Los testamentos traicionados*, traducción al español de Beatriz de Moura, Barcelona, Fábula Tusquets.
- Magris, Claudio (1993): *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*, traducción al español de Pilar Esterlich, Barcelona, Península.

- Magris, Claudio (2010): *El Danubio*, traducción al español de Joaquín Jordà, Barcelona, Anagrama.
- Musil, Robert (2003): *Las tribulaciones del estudiante Törless*, traducción al español de Roberto Bixio, Madrid, El País.
- Pérez Carreño, Francisca (2006): «El valor moral del arte y la emoción», en *Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 38 (114): 69-92.
- Pizza, Antonio (2001): *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933*, Barcelona: UPC.
- Rabelais, François (2003): *Pantagruel*, traducción al español de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.
- Rilke, Rainer Maria (2010): *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, traducción al español de Francisco Ayala, Madrid, Alianza.
- Roas, David (2001a): «La amenaza de lo fantástico», en Roas, David (comp.) (2001b): 7-44.
- Roas, David (2001b): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.
- Ruiz Moscardó, Francisco (2018): «¿Cuál es la función de los valores en el cine?: apuntes sobre la “crítica del arte” según David Bordwell y Noël Carroll», en *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, 12: 59-71. Doi: 10.1344/oxi.2018.i12.19214
- Satué, Francisco Javier (1983): «Franz Kafka o la eterna noche del topo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 401: 86-114.
- Zavala, Lauro (1992): «Para nombrar las formas de la ironía», en *Discurso*, 13: 59-83.



SOBRE LA AUTORA

José Muñoz-Albaladejo

Licenciado en Filosofía en la Universidad de Murcia y licenciado en Antropología Social y Cultural en la Universidad Miguel Hernández. Máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Técnico de apoyo a la investigación en el Proyecto del Plan Nacional *Patrimonio y participación social: propuesta metodológica y revisión crítica* (HAR2014-54869-R). Actualmente doctorando FPU en el Instituto de Ciencias del Patrimonio, del CSIC, en Santiago de Compostela.

<http://orcid.org/0000-0001-5490-509X>

Contact information: Correo electrónico: jose.munoz-albaladejo@incipit.csic.es