

KAFKA Y EL TEATRO

De entre las muchas paradojas que jalonan la vida y la obra de Franz Kafka, no es la menos significativa su relación con el teatro. Este constituye en efecto, una parcela mínima de su producción literaria: unos brevísimos esbozos perdidos en sus *Diarios*, un texto inacabado publicado por Max Brod con el título de *El guardián de la cripta* y el manuscrito de una obra dramática quemado por el propio autor poco antes de su muerte.

Y sin embargo, a pesar de lo escaso de estas tentativas dramáticas, su obra ha ejercido una intensa fascinación sobre los hombres de teatro que, una y otra vez, han trasladado a la escena sus novelas, relatos, cartas e incluso diarios. Podría afirmarse que la difusión póstuma de su obra, ininterrumpida y siempre creciente tras la Segunda Guerra Mundial, va de par con esta traslación escénica que afecta no sólo a sus textos narrativos fundamentales -*El proceso*, *El castillo*, *La metamorfosis*, *América*-, sino también a una gran parte del resto de su producción literaria: *Informe para una Academia*, *En la colonia penitenciaria*, *Carta al padre*, *La condena*, etc.

¿Obedece este fenómeno simplemente a la influencia ejercida por Kafka en la cultura del siglo XX, que impregna de modo 'natural' otros dominios del arte? ¿Es una lógica consecuencia de la crisis experimentada por la literatura dramática actual que parece proclive a nutrirse del avasallador discurso novelesco contemporáneo? ¿Un simple efecto retroactivo del camino abierto por el llamado 'teatro del absurdo'? Es posible. Pero junto a estos factores en cierto modo extrínsecos a la especificidad de la escritura kafkiana, hay en ella unos inequívocos rasgos de 'teatralidad' que sin duda determinan más profundamente la innegable incitación escénica que su obra contiene.

Hablamos de la 'teatralidad' de un teatro narrativo -en un sentido inmediato y convencional del término- cuando las situaciones evocadas por su trama, susceptibles de proyectarse en un marco espacio-temporal tendente a la estabilidad, se concretan en relaciones interpersonales caracterizadas por la 'conflictividad' la 'progresividad', y manifestadas mediante la 'dialogicidad' y la 'gestualidad'.

Tales rasgos, que exigirían una detallada explicitación imposible en los límites de estas páginas, son evidentes en algunos de los más significativos textos de Kafka, y constituyen la clave de esa poderosa capacidad de su escritura para materializar y concretar en la imaginación del lector sus inquietantes visiones. Si el mundo kafkiano se inscribe en nosotros con tan indeleble precisión, si es capaz de desplegarse en torno nuestro como un Universo paralelo tan real como eso que llamamos 'realidad', es porque está configurado con la misma sustancia que el teatro, ese corpóreo simulacro de la vida y de los sueños.

Conviene precisar, no obstante, que tales rasgos no pueden hacerse extensivos a toda su producción, sino que parecen concentrarse en un periodo delimitado y central de su trayectoria biográfica y creativa: el comprendido entre 1911 y 1912, tras su descubrimiento del teatro yiddish, y 1917 y 1918 cuando, rota definitivamente su relación con Felice, se inicia el proceso de su enfermedad.

El momento inicial de la 'teatralización' del discurso kafkiano se hace patente en textos como *Desdicha* (incluido en el libro *Contemplación*), *El mundo urbano*, fragmento registrado en sus *Diarios* y, fundamentalmente, *La condena*, relato que el propio Kafka consideró siempre inaugural de su identidad literaria. En cuanto al momento final estaría representado por *El guardián de la cripta*, única tentativa dramática conservada, las dos versiones de *El cazador Gracchus* y algunas de las narraciones contenidas en *Un médico rural*. Epílogo de esta fructífera etapa -que comprende obras como *El desaparecido* (primer capítulo y germen de *América*), *La metamorfosis*, *El proceso*, *En la colonia penitenciaria* y ese prodigioso y desesperado monólogo o imposible diálogo que son las *Cartas a Felice*- sería el *Discurso sobre el teatro yiddish*, inconclusa 'autobiografía' de su amigo el actor Jizschak Löwy, si bien en *El castillo*, iniciada en torno a 1921, todavía perduran vestigios de la peculiar teatralidad kafkiana.

¿Qué hay 'antes' y 'después' de este fundamental periodo de la obra de Kafka? Por una parte, las tentativas del joven escritor por encontrar su propia voz, desprendiéndose de la retórica profusa y difusa que caracteriza la literatura en lengua alemana en la atmósfera caldeada de Praga descrita por Wagenbach. Textos

como *Descripción de una lucha*, *Preparativos de boda en el campo* y algunos relatos de *Contemplación* testimonian esta búsqueda implacable de su verdad poética. Por otra parte, el tortuoso discurso de sus últimos años, difícilmente calificable de 'narrativo' -léanse, especialmente las *Investigaciones de un perro*, *La construcción* o *Josefina la cantora*-, con el que Kafka abre un alucinante callejón sin salida a la prosa del siglo XX que, hasta hoy, nadie se ha atrevido a explorar.

Si pretendiéramos explicarnos 'una' de las raíces de la inscripción de lo teatral en la textualidad kafkiana habría que recordar las representaciones ofrecidas en el Café Savoy de Praga por una compañía de actores judíos orientales. Más de un centenar de páginas de sus *Diarios* dedica Kafka a consignar el impacto que le produce esta experiencia, impacto no atribuible a la más que dudosa calidad estética de los espectáculos sino al descubrimiento de un judaísmo espontáneo y vital -tan ajeno al formalismo vacío de su familia como al intelectualismo sionista- y de un modo total y fervoroso la entrega al arte. La huella distorsionada de este impacto se percibe en adelante en la obra de Kafka, que retuvo a su manera temas, situaciones, personajes y gestos de estas mediocres pero entrañables actuaciones de los humildes actores yiddish.

