

FONDO  
EDITORIAL  
ITM

KAFKA

BRECHT

# ENTRE EL HACHA Y EL ASOMBRO

SARA RODRÍGUEZ ECHEVERRI

**Kafka y Brecht**  
**Entre el hacha y el asombro**

**Sara Rodríguez Echeverri**



Rodríguez Echeverri, Sara

Kafka y Brecht: entre el hacha y el asombro / Sara Rodríguez Echeverri. – Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2018  
193 p. -- (Investigación científica)

Incluye bibliografía

1. Kafka, Franz, 1883-1924 – Crítica e interpretación 2. Brecht, Bertolt, 1898-1956 -- Crítica e interpretación 3. Crítica literaria I. Tít. II. Serie  
809 SCDD 21 ed.

Catalogación en la publicación - Biblioteca ITM

### **Kafka y Brecht. Entre el hacha y el asombro**

© Sara Rodríguez Echeverri

© Instituto Tecnológico Metropolitano

Ediciones: diciembre de 2018

Impresa: 978-958-5414-44-0

Epub: 978-958-5414-45-7

Pdf: 978-958-5414-46-4

Hechos todos los depósitos legales

### **DIRECTORA EDITORIAL**

Silvia Inés Jiménez Gómez

### **COMITÉ EDITORIAL ITM**

Jaime Andrés Cano Salazar, Ph. D.

Silvia Inés Jiménez Gómez, M. Sc.

Eduard Emiro Rodríguez Ramírez, M. Sc.

Viviana Díaz, Esp.

### **CORRECTORA DE TEXTOS**

Lila María Cortés Fonnegra

### **ASISTENTE EDITORIAL**

Viviana Díaz

### **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Alfonso Tobón Botero

### **DISEÑO CARÁTULA**

Germán González Echeverri

Estudio de diseño, Zapp

Instituto Tecnológico Metropolitano

Sello editorial Fondo Editorial ITM

Calle 73 No. 76A-354

Tel.: (574) 440 5100 Ext. 5197-5382

<https://fondoeditorial.itm.edu.co/>

[www.itm.edu.co](http://www.itm.edu.co)

Medellín – Colombia

Las opiniones, originales y citas del texto son de la responsabilidad de la autora. El ITM salva cualquier obligación derivada del libro que se publica. Por lo tanto, ella recaerá única y exclusivamente sobre la autora.

A mi madre y mi hermana: cuyas existencias, apoyo y confianza en mí son invaluable...

Kafka plasmó las necesidades del acto de escritura en sus diarios: él necesitaba de la criada que le llevaba el alimento, del gato calentándose en la chimenea. Esto, debido a que el escritor está constreñido a las necesidades y percepciones del cuerpo.

Yo necesité de tus manos para darme aliento, del gesto de tu boca que indicaba nuestro tácito acuerdo de silencio, de tu beso en mi nuca alimentando la búsqueda, y de tus oídos pacientes que escucharon sin fatiga, incontables detalles, nimios, pequeños y simpáticos, de la vida y los cuerpos de Kafka y Brecht: «¡Oh! Kafka era vegetariano». «Mira: Brecht amaba el tacto del cuero y la madera, como yo», te decía. Otras veces, escuchabas interminables diatribas y miedos sobre las palabras de ellos, porque, es que a veces —demasiadas, tal vez—, ellas vuelan, lejos... y no pudiendo alzarme a su altura, me engaño con la cercanía, que no existe, entre esas palabras y el suelo... esas palabras me persiguen por todos los caminos que aún no he andado.

El detalle de tu perfil a mi lado y el calor de tu mirada, fueron una contingencia necesaria para la existencia de estas modestas palabras, tanto las que siguen, como las que se encuentran antes de estos dos puntos:

A Sergio...

## TABLA DE CONTENIDO

Prólogo .....	11
Introducción .....	15
<b>I      Capítulo. De Kafka a Brecht: el hacha.....</b>	<b>35</b>
1.    Risa, humor e ironía como formas de distanciamiento en lo kafkiano y sus resonancias en Brecht.....	36
1.2 Destrucción de la distancia épica a través de la risa: la novela, Brecht y Kafka.....	46
2.    Kafka no está en una de las dos orillas, sino en una tercera: la poética.....	50
2.1 ¿Estética estalinista en Brecht?.....	52
2.2 (No) En Brecht hay marxismo ortodoxo. Su polémica con Kafka. ....	54
<b>II     Capítulo. De Brecht a Kafka: el asombro .....</b>	<b>61</b>
3.    Lo épico brechtiano: la distancia brechtiana no es la distancia épica. Lo novelesco y paródico en la ironía brechtiana. ....	62
3.1 El compromiso político, la no identificación emotiva con el héroe, el aprendizaje moral y la transformación del espacio teatral: formas distanciadas del asombro.....	66

3.2	La importancia del gesto en los personajes de Brecht y Kafka. Las bases del teatro épico y sus diferencias con el teatro dramático. ....	68
4.	El nuevo estilo épico y sus temáticas: las concepciones análogas del individuo en Kafka y en Brecht. ....	72
4.1	Los distintos modos del distanciamiento en Kafka y en Brecht: cotidiano, literario y teatral.....	79
<b>III</b>	<b>Capítulo: Kafka precursor de Brecht. La puesta en escena de una contaminación.....</b>	<b>83</b>
5.	La construcción de los personajes: la heroización prosaica en Kafka y en Brecht. ....	83
5.1	Los niveles de lo kafkiano: caminando con K. bajo la visión del inaccesible castillo. ....	98
5.2	Galy Gay y la constatación de que un hombre es, sencillamente, muchos hombres. ....	112
5.3	Josef K: un condenado, en la búsqueda de su falta.....	119
6.	El cronotopo kafkiano: atmoscrato. ....	121
6.1	Kafka y la heterotopía-crónica.....	135
7.	La heterotopía brechtiana: el negocio de la miseria humana en la lucha por los centavos. ....	145
	Conclusiones: Las hachas literarias del asombro .....	161
	Referencias .....	187

## PRÓLOGO

### **Kafka y Brecht. Un (des)esperado (des)encuentro**

Kafka entendió en su momento que la escritura era una forma de acción profunda y decisiva, un acto de resistencia a las formas discursivas hegemónicas. Su apuesta por lo que llamó «Literatura menor» se encaminó a definir campos activos de enunciabilidad no detectables por los sistemas emergentes de tendencia totalitaria. El rasgo profético de su obra se debió, precisamente, a que supo detectar los síntomas de una época convulsa y pudo avizorar de manera codificada la inminencia del desastre que desembocaría en la Segunda Guerra Mundial.

Kafka supo ver aquello que ocurría desde una dimensión virtual, entendió el poder de las fuerzas dentro del nudo de tendencias histórico que pugnaba por actualizarse. Su obra es la constancia de lo que se venía, pero también una constatación de lo que nunca dejaría de ocurrir, pues su obra está compuesta por estados aberrantes del tiempo que sobre codifican posibles espaciales. Por esto, su literatura no puede determinarse por la narratividad, sus personajes no se pueden definir como sujetos y las imágenes no pueden interpretarse desde la figuración. Con esta suerte de «escritura abstracta» obligó al lector a desproveerse del pesado equipaje de las interpretaciones *a priori* y a inmiscuirse directamente en el devenir del relato, exigiéndole participación y decisión concreta. Sin él (el espectador), los acontecimientos se deshilachan, se deslindan; pero con él, todo se enturbia y densifica. No hay opción: en Kafka leer parece no ser menos exigente que escribir. Y con ello, el lector despierta, debe estar atento, es violentado a pensar.

Con un lector de estas características, quizás el mundo podría ser menos pasivo, quizás podría enfrentar de manera más efectiva los embates alienantes de los hipnotizadores que detentan el poder. Esta es la apuesta de Kafka, política como la que más, indigesta, perturbadora, incómoda, agresiva, contestataria, en suma: revolucionaria. Esto quizás lo entendió mejor que nadie Bertolt Brecht. Y quizás por haberlo entendido tanto no estuvo dispuesto a aceptar pasivamente que alguien antes que él lo propusiera, pues era lo mismo que quería con su apuesta teatral. El teatro para él hacía parte del mundo, pero no como su representación sino como la instancia necesaria de perturbación para desatar las inhibiciones mentales y promover la revolución.

La distancia entre obra y vida desaparecían desde su perspectiva y el teatro no podía consistir en un simple acto de entretenimiento vacío. Justo como lo pretendió Kafka con su obra, colmada de personajes-función, personajes-devenir... Borrar las líneas que separaban lo presentado de lo representado, desmontando la jerarquía arbitraria entre el autor y el espectador, haciendo dudar con ello de la condición misma del autor. Para Kafka no hay «autor» propiamente, pero tampoco hay «obra», ni «personajes»... solo hay literatura, es decir, flujo infinito de fuerzas activas que derivan parcialmente en estados narrativos, pero que solo pueden adquirir valor si se les somete a la arbitrariedad del límite y este límite solo se lo puede imponer el lector. Así como en las obras de Brecht, gracias a su estrategia del «distanciamiento», donde el espectador se ve llevado por el flujo enunciativo y performativo que no se detiene para establecer perímetros de comprensión. Es por ello que todo parece absurdo. Tanto en Kafka como en Brecht. Pero lo absurdo no es ilógico, aunque no necesariamente sea racional.

Tanto en Kafka como en Brecht hay una lógica interna que consiste en el dinamismo de fuerzas resonantes, no estructuradas por la secuencialidad o la causalidad. Al no contar con «secuencias» no es fácil entender las «consecuencias» y es por esto que podemos perdernos, errar, en el supuesto relato. Pero de lo que se trata no es de entender «ad intra»

del texto, sino de forzar el pensamiento, llevarlo más allá de las convenciones de la «razón» objetivante para reactivar circuitos dormidos que creen nuevas disposiciones de acción. De aquí que la obra sea, en sí misma, un tipo de activismo. Y es por ello que deja de ser «representativa» para convertirse en «presentativa». Justo lo que quería Brecht. Justo lo que pasó con Kafka. La acción diegética deja de ser efectiva, conforme una disposición exegética que altera la disposición intelectual. Tanto Kafka como Brecht apuntan a la agresión cognitiva, generando incomodidad neuronal y obligando a la inestabilidad de los hábitos. A esta exigencia Brecht la llamó «distanciamiento», para Kafka bastaba con llamarla «literatura». En Brecht se trataba, en tono filosófico griego, de recuperar el «asombro» en y por el mundo; en Kafka se trataba de romper, en tono nietzscheano, con un golpe de hacha el mar helado que llevamos dentro.

El presente ensayo de Sara Rodríguez presenta lúcidamente el encuentro tenso del imaginario kafkiano con el universo brechtiano, para establecer un diálogo profundo entre dos creadores resonantes que han marcado para siempre el devenir artístico del pensamiento occidental. Quizás por los reaccionarios comentarios de Brecht sobre Kafka, quizás por el estado como bajo anestésicos que producen ciertas ideas y opiniones en los ámbitos académicos, es muy poco lo que encontraremos de esta relación diferida pero intensa. Por ello celebramos la aparición de este libro, que se arriesga a demostrarle al propio Brecht lo importante que fue Kafka en su obra, aunque él se resista a aceptarlo. Este libro es, sin más rodeos, el (des)esperado (des)encuentro de dos fuerzas creativas que por bastante tiempo han sabido mantener una (im)prudente distancia.

Juan Diego Parra V.

## INTRODUCCIÓN

### **El distanciamiento y el extrañamiento como una estrategia de creación literaria utilizada en el teatro y la literatura**

A Bertolt Brecht si bien podemos diferenciarlo en la intención y la concepción de la obra artística comprometida políticamente, respecto de Franz Kafka, fue así mismo un escritor, y en el más amplio sentido de esta palabra. En los haberes de su legado artístico contamos: poesías, dramaturgias, una novela, relatos cortos, una parte teórica o reflexiva que quiere aproximarse a una sistematización de su concepción teatral e incursiones en la crítica literaria.

La escena teatral que procuró Brecht como herencia al siglo XX está profundamente ligada a las palabras: al funcionamiento y desarrollo de la novela en la modernidad, como un género en proceso de formación —siglos XVIII, XIX y XX—; pues Brecht concibió al teatro como un sistema fragmentario en donde cada componente artístico estaba claramente diferenciado del otro: la escritura, la música, el cine, la radio, los actores, la escenografía y el aparataje lumínico. Brecht no esperaba que ninguno de estos elementos confluyese en un todo, en una obra de arte total, sino que optó por distinguir la singularidad y autonomía de cada arte que conformaba al quehacer teatral. Quiso así que cada componente mantuviese su independencia en el interior de la conformación del «producto final» que confluía en escena frente al público.

Quien mejor evidenció las paradojas en la formación del discurso novelístico, debidas a la imposibilidad de que la categoría literaria de *novela* posea una definición estable a través del tiempo, y que además, comprenda universalmente las divergencias entre cada novela en el interior de esta categoría, y prácticamente, disolviendo el término mismo y la ilusión de totalidad que este pretende; al evidenciar la fragmentariedad y lo inacabado de la escritura, en su propia prosa novelística y en sus relatos cortos, fue precisamente Kafka.

Las obras literarias y dramáticas de Brecht pretenden entonces en el espacio procurado por este libro imbricarse a la obra de Kafka, a través de una estrategia textual y teatral común a ambos autores, el llamado *efecto de distanciamiento*, por medio del cual Kafka logra un extrañamiento frente a lo narrado, sus personajes, sus espacios y sus temas; desarrollándolos en estrategias literarias propias de lo que aquí llamamos el distanciamiento, tales como la ausencia de biografía de los personajes principales, la disolución de su identidad social y psicológica para entrar en la masa indiferenciada y heterogénea de los cualesquiera.

Los espacios kafkianos son, haciendo eco de Foucault, espacios que son siempre otros respecto de sí mismos, son espacios de la experiencia que, si bien individúan al ser que los habita, no les permite echar raíces. Brecht en consonancia con Kafka logra a su vez distanciar al espectador o lector de su teatro a través de la implementación de elementos literarios en escena, de impedir la identificación de los actores con los personajes, posibilitándole al público el quiebre en su propia identificación con el personaje y la aparición del sentimiento de extrañeza frente a lo que acontece en escena.

El llamado efecto de distanciamiento o *Verfremdungseffekt* (término en alemán utilizado por Brecht), expresión bajo la cual queremos proponer el diálogo entre los dos autores, pretende procurar en sus espectadores el asombro y la capacidad crítica respecto a lo que ocurre en el escenario, para dar posteriormente el salto, hacia el cuestionamiento de los rumbos

que se presentan en la vida «real». Respecto a la palabra principal o el núcleo bajo el cual se compone el sustantivo *Verfremdung*: [distanciamiento] y el verbo *verfremden* [distanciar], es el adjetivo *fremd*; que en su acepción moderna y para Brecht (ya tenía ese sentido), significa extranjero o extraño: “*von auswärts stammend, nicht heimisch, nicht zugehörig, unbekannt*” (oriundo de otra parte, no familiar, no perteneciente, desconocido) (Pfeifer, 2003) A su vez, la etimología de este sustantivo la podemos rastrear hasta la raíz griega de [promos] [πρόμος], que significa héroe, campeón, líder, príncipe. Por ello es que identificamos, en un primer acercamiento, que el recurso del distanciamiento utilizado por Kafka y Brecht hundiría sus raíces en lo épico como género antiguo. En la epopeya, como lectores estamos separados por una distancia absoluta, tanto del pasado épico, como de su héroe. Este no podría resultarnos más ajeno o extraño como oyentes. Así mismo, se presenta ajeno al rapsoda.

El sustantivo alemán *Verfremdung* está compuesto por el prefijo *ver* [el cual, tiene sentido negativo], el adjetivo *fremd* [extraño] y el sufijo *dung* [propio de los sustantivos femeninos en alemán]: para pasar a significar en el *Verfremdungs-effect* de Bertolt Brecht, en el siglo XX, una apuesta por distanciar al espectador de los circuitos automáticos de sentido que se dan en la cotidianidad, por medio de posibilitarle con su teatro épico del distanciamiento, una actitud más crítica y menos pasiva frente a lo que observa en escena. El término *die Verfremdung* lo tomaremos entonces como una concepción particular de los recursos estilísticos en el interior de lo que Brecht denominó el teatro épico y que pretenden, en conjunto, conservar el sentido literario de extrañeza que este término tomaría del *Entfremdung* del siglo XIX, el de la no familiaridad.

Hasta ahora hemos considerado el término *Verfremdung* solo en el sentido de distanciar —en concordancia con la traducción que hace Jorge Hacker, de la misma, en sus traducciones de las obras de Brecht, las cuales, fueron utilizadas para este texto—; pero esta palabra, al no tener un equivalente exacto en otros idiomas, es traducida de forma indiferenciada, en uno de estos dos términos en castellano: extrañar en *Extrañamiento*

y *Alienación* (Bloch, 1972) y distanciar en *Escritos sobre Teatro* (Brecht, 1973).

El término *Verfremdung* de Brecht es deudor de la concepción del formalismo ruso sobre el arte, que intenta reunir en sí misma, las visiones autotélica — que tiene su fin en sí mismo— y la heterotélica —que sostiene la función social— del arte, e implica, un papel de primer orden, para la percepción (lo sensible) en la recepción del arte. Esa oposición entre el lenguaje cotidiano y la estrella literaria, es lo que se descarta hacia el abrupto final del movimiento formalista, y es desde aquí, donde arrancan los postulados de Brecht: en una dicotomía ya resuelta, para los formalistas, entre el lenguaje que habla de sí mismo, poético, y el del mundo, que, sin embargo, iba a permanecer en los escritos de Brecht como oposición binaria en el interior de sus reflexiones sobre el quehacer artístico y teatral.

Entonces, es así como por intermediación del contacto que tiene Brecht con los formalistas rusos hacia 1930, que se cristaliza el sentido moderno del *Verfremdungseffekt* o efecto de extrañamiento —como lo traduce Beatriz de Vieco— y lo comprende Brecht como: «el hecho de desprender o desplazar una acción o un personaje de su contexto habitual, a fin de que no aparezcan tan evidentes». (Bloch, 1972), con lo cual en Brecht, el sentido del término en literatura, de extrañeza y no familiaridad se conserva, pero adquiere un matiz propio y distintivo, la didáctica, la cual se explicará más adelante y es bastante problemática debido a la concepción artística que implica.

Distanciar es entonces, en el siglo XX con Brecht, una apreciación clara de lo observado, a través no de alejarlo del observador, sino de procurarle dentro del ambiente familiar, un afuera. Es la capacidad ejercitable de ver lo excepcional en un fenómeno específico por medio de restarle fuerza a ese velo conocido de la familiaridad, con el fin, de comprender mejor lo que se observa. Distanciar vendría a ser el contrapunto del verbo marxista enajenar, *entfremden*, donde el término vendría

a significar una vida humana que ha sido mercantilizada y cosificada [en el sentido de despojo].

Veamos ahora un aspecto más literario del término, siguiendo la línea del distanciamiento en el sentido de extrañeza. Están antes de Brecht muchos otros literatos como: Hoffmann, Poe, Mann, Auerbach y otro que no mencionó Ernst Bloch en su corto ensayo *Extrañamiento y Alienación* (1972), pero que consideramos como uno de sus mejores exponentes en este trabajo: Kafka. Ellos conforman ante los ojos del autor y los nuestros tan solo un fragmento de la estirpe ficcional que emparenta los rasgos del distanciamiento que manejan Kafka y Brecht, y a su vez posibilita la inserción en esta familia ficcional a otros exponentes literarios, que mencionamos para ampliar el espectro de precursores kafkianos y brechtianos del distanciamiento introducidos por Ernst Bloch, Herman Melville y Robert Musil.

En literatura, una forma de distanciamiento podría ser en la novela de Proust, *Por el camino de Swan*, la interrupción de la acción principal que se narra debido a la introducción abrupta de descripciones o recuerdos del pasado del narrador, por ejemplo: Marcel está narrando la acción de levantarse en la mañana —siendo ya un adulto— al principio de la narración y, de repente, esta acción se ve interrumpida por una descripción de más de 10 páginas, sobre la sensación de celos, angustia y amor que él tenía en las noches siendo un niño, y al acostarse, su madre no podía subir a darle el beso de buenas noches, si había invitados en su casa hasta tarde. Posteriormente el narrador continúa sin más con la acción de despertarse en el presente, resolviéndola, en unas cuantas líneas.

En el ejemplo anterior observamos cómo el efecto de extrañamiento se cumple en el receptor, dando rodeos a la acción narrativa principal respecto a la que debería ser la trama principal de la acción en el presente: levantarse; por medio de una descripción amplia de sensaciones e impresiones extraídas del pasado.

# I CAPÍTULO

## DE KAFKA A BRECHT: EL HACHA

*Pienso que solo debemos leer libros de los que muerden y pinchan. Si el libro que estamos leyendo no nos obliga a despertarnos como un puñetazo en la cara, ¿para qué molestarnos en leerlo? (...) Un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado dentro de nosotros. Eso es lo que creo.*

Kafka. (1904). *Carta a Oskar Pollak*.

En 1904 Kafka escribe a su amigo Oskar Pollak estas palabras, contrariándole a este una visión amable y sosegadora del libro y de su función, tanto en la esfera íntima como social. No leemos libros para ser felices. No debemos esperar de una obra literaria la alegría que nos impida el cambio, la dulce sensación de la felicidad. Una obra literaria es transformación. Cada obra nueva es una materialidad de dimensiones inabarcables que llega a modificar la historia de la literatura, tanto para atrás como para adelante.

Un libro modifica la vida. La vida no queda igual después de enfrentarse a una obra artística, y una vez embarcados en el viaje, ni mientras lo recorremos, ni al terminarlo somos los mismos: pues el mar helado dentro de nosotros —nuestra penosa pero familiar cotidianidad, a la que abrazamos y nos aferramos; nuestra percepción de la vida, del arte, de nosotros mismos...—, se resquebraja y cede ante la violencia del hacha, ante la interpelación de la obra, gracias a la cual seremos siempre otros. El yo se desplaza de su lugar privilegiado y lo familiar de

pronto se antoja desconocido. Pronto, nosotros mismos a cada golpe del hacha iremos cambiando, iremos desplazándonos de los ejes que creíamos tan seguros, de ese mar congelado que creímos tan firme —sus capas sedimentadas lo hacen muy grueso—. Un hacha pequeña y débil, fragmentada, con un borde maltrecho llega a romperlo y lo hace, pues el hielo demuestra que es una construcción muy frágil.

No importa cuánto se rechace al hacha, su efecto es siempre invariable sobre el mar helado; quebrándolo, no importa si nos gusta o lo esperamos, si lo queremos o no lo deseamos en lo absoluto, en cuyo caso solo queda ignorar el efecto o rechazarlo, cosa que no lo anula.

El distanciamiento en Kafka actúa frente a la construcción sedimentada de un sujeto que se aferra a su identidad, a un pasado muerto, a una familiaridad sin sorpresas y a un arte conformista con su pasividad de receptor, quien no reconoce su cotidianidad, sino que, a lo sumo, la asocia con conceptos y experiencias preestablecidas y pretende que el libro se las afirme. Este distanciamiento de lo cotidiano se nos presenta en la figura del hacha. El arte debe tener por objeto una mutación, un desplazamiento en la percepción.

## **1. Risa, humor e ironía como formas de distanciamiento en lo kafkiano y sus resonancias en Brecht**

Para explicar lo kafkiano, nos es imprescindible el filósofo Schopenhauer y su teoría de la risa, expresada en los complementos a su libro *Sobre el mundo como voluntad y representación*.<sup>8</sup> El humor en Schopenhauer es entendido como algo moderno y no sería equivalente a lo cómico, pues para él esto último es una chanza vacía o carente de un sentido sublime o serio; el humor, en cambio, contiene tras la broma, forma bajo la cual se presenta, un sentido más serio, una intuición subjetiva de mediar entre un mundo exterior heterogéneo y una opinión

---

<sup>8</sup> Schopenhauer, A. (1987). *El mundo como voluntad y representación*. Introducción de E. Friedrich Sauer. México: Editorial Porrúa.

propia que no puede apartarse de ese mundo, ni tampoco, es capaz de abandonarse por entero a él. De antemano, es importante que leamos sus concepciones guardando una distancia necesaria, pero que simultánea a esa guardia activa de la inteligencia, comprendamos que sus afirmaciones son ante todo una calificación moral, incurriendo en un error apreciativo, si hiciésemos eco de ellas, para desmeritar el valor que tiene en conjunto su teoría de la risa.

Schopenhauer coincide incluso con Bergson en la consideración de que no es la risa la que engendra al absurdo, pues la lógica del absurdo para Bergson, como explicaremos, sería el equivalente al humor para Schopenhauer del segundo tipo: el que va de lo abstracto al objeto real.

De Schopenhauer retomamos una noción fundamental para explicar el efecto de extrañamiento en Kafka que es el de la risa amarga<sup>9</sup>, pues es acá donde experimentamos la broma en Kafka:

Nuestra propia risa amarga cuando se nos manifiesta terriblemente la verdad con la que se muestran ilusorias las expectativas que manteníamos, es la viva expresión del descubrimiento de la incongruencia entre los pensamientos sobre los hombres o el destino que con una necia confianza abrigábamos, y la realidad que ahora se desvela (Schopenhauer, 2003).

¿Hablando de Kafka? No, imposible. Los separa un siglo. Pero el eco de sus palabras puede ayudar a la comprensión del efecto de extrañamiento que produce lo kafkiano, debido a que la experiencia estética en el uso del absurdo por parte de este, causa una risa amarga, opuesta a una jovial.

Aplicada a Kafka, esta experiencia estética de la risa alerta en la intencionalidad manifiesta de este escritor, al hacer propio un recurso como este y, como suele hacer, hiperbolizándolo hasta el límite, para revelar los alcances perversos que las ciudades modernas tienen sobre los individuos.

---

<sup>9</sup> Cualquier coincidencia con Bajtín y su risa popular, cáustica y divertida al mismo tiempo, no debería serlo, pues ambos con esto quieren poner de manifiesto la ambigüedad en la valoración positiva o negativa de la risa. Véase: *Épica y novela* de Mijaíl Bajtín.

lo hacen: tan solo aquellas que cumplen con ser procesos involuntarios y tienen los mecanismos de los sueños; esa subversión del orden que se presenta en el realismo onírico kafkiano.

Es así como en la tradición literaria, específicamente en la tradición novelesca moderna, se da una de las condiciones de posibilidad para que el distanciamiento de Brecht —de forma precisa, por las reminiscencias de Kafka en su obra que van desde la construcción particular de los anti-héroes prosaicos, hasta las atmósferas kafkianas de realismo onírico que evidencian sus obras teatrales— al estar en contacto con la comedia y mediando en sus obras el absurdo en una línea bergsoniana, resuene a Kafka en dramaturgias como: *Un hombre es un hombre* (1948) y en su afamada novela *La novela de dos centavos* (1955).

## 1.2 Destrucción de la distancia épica a través de la risa: la novela, Brecht y Kafka

En este apartado es importante que observemos cómo el género épico da paso a lo novelesco por medio de una zona de contacto que Bajtín<sup>12</sup> pone de relieve: la risa popular. Destruir la frontera de lo épico como lo absoluto, lo inmutable y lo ya hecho, como recuerda este autor, es minar lo épico como género. El absurdo kafkiano y el distanciamiento brechtiano, a diferencia del pasado absoluto de la distancia épica, nos permiten palpar, analizar, penetrar el objeto. Brecht elimina el aspecto valorativo o jerárquico en su concepción de la distancia, acá la distancia es una distancia crítica, de percepción y no una distancia épica.

Es notable, así mismo, la influencia de la novela europea en el desarrollo del estilo del distanciamiento en Brecht. Döblin como novelista también influyó en Brecht a la hora de definir los puntos base de su técnica del distanciamiento y constituye

---

<sup>12</sup> Véase: *Épica y novela* (1991).

un ascendente indiscutible, sobre todo la brindada por sus novelas, entre ellas, *Berlin Alexanderplatz* (1929).<sup>13</sup>

Para continuar el recorrido por la contaminación del mundo novelesco de Kafka en Brecht, debemos aclarar primero la utilización del término novela en el presente trabajo. Los referentes que elegimos para tal propósito son el crítico Mijaíl Bajtín y el novelista Milán Kundera; del primero retomamos la noción histórica de la novela como un género en proceso de formación, y del segundo, rescatamos la constatación de la heterogeneidad en las posibles definiciones de la novela por cada novelista.

Bajtín en su ensayo *Épica y novela* dice de la novela respecto a otros géneros, como la tragedia y la epopeya, que la novela es un género literario en proceso de formación, aún no cristalizado e incluso en el momento de escritura de Bajtín en el siglo XX, tanto como al día hoy, se difuminan cada vez más sus límites. Cada artista se encuentra en la posición de definir su concepción de la novela, eso le brinda su heterogeneidad y la incapacidad del crítico o el artista de determinar un concepto de validez universal para el conjunto existente de novelas: cada novela se reconoce como tal, a costa de desbordar cada vez más los límites de lo que puede ser, esto aplica para novela europea, surgida a finales del siglo XVIII y desarrollada en el XIX, y muchísimo más, a la actual.

La novela es el único género «entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos» (Bajtín M. , 1991), específicamente se refiere a la epopeya y la tragedia, que ha sido producido y formado por la época moderna. Lo que interesa de este dato que nos proporciona Bajtín, es que, entre esos géneros, sea la epopeya la que se haya adaptado a nuevos

---

<sup>13</sup> En la cual, Döblin utiliza una serie de recursos literarios en los cuales Brecht vería un uso particular de la técnica del distanciamiento, la más explícita sería extrañamiento de la voz narrativa para el lector, pues en un mismo párrafo puede utilizar hasta tres tipos de voz narrativa: en primera persona, en tercera persona y, entre paréntesis, comentarios de una voz fantasmal a las acciones del protagonista Franze. Brecht se percataría de su uso por parte de otros escritores, como el irlandés James Joyce, en el cual, Brecht vería una notable utilización del mismo, tal vez la mejor lograda, según su crítica.

formatos que el género desconocía. Un soporte como el libro, por ejemplo, acarrea consigo una nueva forma de recepción: la lectura en solitario, silenciosa e individual. Esta es la clave de cómo pudo lo épico pasar a través de la novela y de allí sustentar el distanciamiento en Brecht.

La novela tiene como escenario, a diferencia de la epopeya, el presente, la realidad contemporánea, la cual se nos presenta inacabada y efímera, a diferencia del pasado acabado y perfecto de aquella. El teatro brechtiano tendrá, en consonancia con la novela sus escenarios y temas, desarrollándose en este fondo inestable e inacabado; el mundo de la creación cómica popular, en donde las personas se apropiaban de los sucesos ya acontecidos y de los actuales, para su divertimento e interiorización propia de la historia. Ese dominio popular sobre la risa permitió el tránsito de esos géneros acabados y perfectos a los llamados inferiores, posibilitando el surgimiento de la palabra novelesca.

La risa genera una actitud nueva hacia la lengua y la palabra; en el mundo de los dioses y los héroes que se encuentra en las parodias, para su transformación a un mundo presente, al alcance de las manos: «La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general todo tipo de distancia: jerárquica [valorativa]» (Bajtín M., 1991).

La risa al acercar el objeto, nos permite examinarlo, observarlo desde todos los ángulos. Dudamos de él y lo descomponemos. Este es el objetivo que comparten la distancia brechtiana y la risa, ninguna aleja el objeto, pues la risa de las comedias distanciadas de Brecht lo que realiza es un procedimiento en el cual sacamos al objeto de ese contexto familiar donde lo habíamos dejado, donde creemos que lo conocemos, para observarlo de cerca en su peculiaridad; no es una distancia valorativa, es una distancia necesaria de un sentido que de ordinario se petrifica y permanece inmutable en lo cotidiano; esto es lo que se interrumpe en Brecht y en Kafka.

Por ejemplo, un mechón de cabello que alguien deja enredado en el dintel de una puerta al volarse del lugar, uno diría un

manejo de cabello, o lo llamaría de un modo que nada tendría que ver con su valor comercial, uno no piensa en cuantificar el cabello que ha perdido el hombre al volarse, uno normalmente no dilucida al ver el cabello de la gente su peso y, por tanto, a partir de este dato, su costo.

Brecht, por otro lado, hace reír con este tipo de consideraciones en circunstancias, al parecer tan ajenas al comercio o al capitalismo, su forma de referirse a los cabellos del hombre nos los distancian de un sentido cristalizado, de ser simplemente pelo que cubría una cabeza y que ahora no lo es, pues cuelga del dintel de una puerta. En el momento en que el lector termina de leer el cartel que anuncia la cantidad de cabello que se ha dejado enredado en un dintel de una puerta, en un escape de unos ladrones, ese pelo arrancado a una cabeza inmediatamente deja de ser algo tan inocente como simple cabello y pasa a ser un cuarto de libra de cabello.

Brecht hábilmente saca una sonrisa al lector al ponerlo en la tarea de considerar algo que hasta ese momento no había pensado: ¿cuánto cuesta  $\frac{1}{4}$  de libra de cabello humano? y, además, al proseguir, nos hace reír el razonamiento básico empleado para poder capturar a los ladrones a partir de semejante indicio:

Señala con el dedo el cartel. Irrupción en la pagoda del Señor Amarillo acribillado a balazos. ¡Como indicio, se ha encontrado, pegado al alquitrán, un cuarto de libra de cabellos! Si el techo está agujereado, debe tratarse de una sección de ametralladoras, y si hay un cuarto de libra de pelos en el lugar del delito, tiene que haber un hombre al que le falte ese cuarto de libra. Ahora bien, si en alguna sección de ametralladoras hay un hombre con una calva, ahí están los delincuentes. Es muy simple (Brecht, 2000).

En consonancia con el ejemplo anterior, donde un manejo de pelo entra a ser considerado por su valor comercial, Brecht quiere asentar en la mente de los lectores la astucia para poder observar como las manifestaciones del poder pueden ser observadas simultáneamente en los términos monetarios

utilizados en la cotidianidad y como la opresión económica se manifiesta incluso poniéndole precio a partes del propio cuerpo, que pueden ser robadas, vendidas y compradas.

En Kafka, por ejemplo, un objeto tan simple como una enagua femenina, cuyo sentido estricto es servir como prenda interior al ser distanciada en su familiaridad y observada de una forma atenta y particularizada por Kafka, deja de ser una enagua cualquiera, una prenda interior femenina, para ser la manifestación más clara del poder de la discreción y la seducción; una encarnación del poder que habla más alto y claro que cualquier voz humana. Descubriendo con asombro como los gestos y los susurros se comunican mejor a los oídos que la aparente claridad de las palabras en voz alta:

Cuando Pepi dice algo a un huésped, se lo dice abiertamente y también en la mesa vecina pueden oírlo; Frieda en cambio no tiene nada que decir: deja la cerveza sobre la mesa y se va; solo susurra su enagua de seda, lo único en que se gasta dinero. Sin embargo, cuando alguna vez dice algo, no lo dice abiertamente; se lo susurra al huésped, inclinándose hacia él, de forma que en la mesa vecina aguzan el oído (Kafka, El Castillo, 2012).

## **2. Kafka no está en una de las dos orillas, sino en una tercera: la poética**

En este aparte trazamos una separación necesaria de las confluencias en la producción artística entre Kafka y Brecht. Aquí sustentamos cómo el arte puede presentar diferencias notables respecto a las opiniones de su creador y cómo, efectivamente, es debido a que una vez la obra existe, existe con independencia de su autor. El objetivo es contrastar las opiniones de Brecht sobre Kafka a la luz de su afinidad marxista y el grado de adherencia de sus opiniones a estos dos postulados extraídos de su concepción materialista y dialéctica de la literatura:

- Los marxistas ortodoxos ven en toda obra de arte una superestructura ideológica (que muestra el conflicto de clases o no).

## CONCLUSIONES

### **Las hachas literarias del asombro**

Vimos cómo Bertolt Brecht tenía una concepción sumamente halagadora de su propia forma de pensar y ejecutar la práctica teatral (que parece a autores como George Steiner, una aproximación histórica egocéntrica), en su teatro épico-didáctico. Sus intenciones didácticas son tanto a un nivel corporal (estético), como a un nivel social (político); para transformar los medios de producción del teatro y la actitud pasiva de las masas frente a los conflictos y diferencias sociales por medio de una moral de la revolución socialista.

Observamos también que su interpretación de la estética en *Un pequeño órgano para teatro*, de 1948, viene dada en términos peyorativos que la restringen al discurso de lo bello, a la tradición clásica sistematizada discursivamente por filósofos como Kant y que debe mucho, en su paralelo desarrollo, a las ideologías burguesas que vieron el surgimiento del individuo y sus derechos.

Brecht en su visión de la sociedad entre explotadores y explotados habla por supuesto, y no sin razón, de una estética caduca que debe ser adaptada y actualizada al estado social moderno de mediados del siglo XX: su teatro concebirá y expondrá por medio del distanciamiento una nueva estética teatral a nivel actoral y dramático que transformará radicalmente la escena teatral desde Berlín hasta Latinoamérica. Su teatro, entre otros, como es el de sus coetáneos y/o precursores, Piscator y Stanislavski, sienta las bases del teatro moderno y, específicamente, del teatro del distanciamiento que retoma de Piscator una actitud científicista. Respecto a Stanislavski, se aleja conscientemente de su método de identificación.

El teatro para Brecht en esa época madura de su trabajo artístico, sigue siendo ante todo un teatro de la diversión (entendámonos, del goce o placer sensible), pero el placer que él se propone obtener en sus espectadores, en muchos casos,

puede incluso ser un displacer. Su teatro no es el teatro de la felicidad, sino el teatro crítico (hacia la concepción misma del teatro y la situación social y económica en el capitalismo): él nos propone un placer estético que, con ayuda de la inteligencia activa y el estudio de ciertos conocimientos, pueda tocar los límites de otras experiencias, pueda asombrar y hacer abrir los ojos a quien normalmente iba al teatro a ser inducido a una especie de trance, en el cual no necesitaba de sus facultades mentales.

Brecht dice de su teatro que, «sería muy difícil, por ejemplo, establecer la teoría del distanciamiento teatral sin contar con una estética» (Brecht, 1998). Digámoslo en esta forma, un discurso que siente las bases de la experiencia sensible que se pretende y justifique el método de distanciamiento y la experiencia de la extrañeza como un efecto artístico, y no otra cosa. A modo de ejercicio, deberíamos ser capaces de reconocer en las palabras de Brecht todas las posibilidades hasta ahora vistas de ese distanciamiento, tanto a nivel teatral como literario e intuir, así mismo, otras posibilidades llevadas a cabo por otros artistas, las cuales no era este el espacio de análisis, y las muchas otras que aún podríamos encontrar y existen, pero como potencia y posibilidad: «Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él» (Brecht, 1973).

Así podemos extraer y sintetizar unos puntos clave de su estética mirándolos analógicamente con la estética literaria kafkiana, y lo que ambas pretenden distanciar, viendo cómo se tocan en puntos de confluencia en muchas ocasiones y luego, fluctúa cada una en un camino que muestra la irreductibilidad y especificidad de cada propuesta artística; esto es lo que, en últimas, permite y sienta las bases de un diálogo fructífero entre Brecht y Kafka sin que debamos reducir el pensamiento y obra artística de uno, a la del otro.

su obra, tanto como la consideración de su legado, al margen de sus ideales o búsquedas personales, y a través del medio expresivo del teatro, pueden llevarnos a vías interpretativas que imaginariamente tracen la simetría que puede existir entre la afirmación explícita en el fragmento propuesto —que habla a luces vista de la autonomía del arte en cuanto a su sentido, su verdad y su propósito— con las afirmaciones aforísticas del poeta Paul Valéry quien expresaba la máxima estética de que lo más profundo que hay en el hombre es la piel: entrando en concordancia con Nietzsche, quien afirmaba, en el mismo sentido, de la existencia y confluencia de cualquier acto humano, ya sea intelectual o expresivo, en y por el cuerpo: «Porque solo como fenómeno estético están eternamente justificadas la existencia y el mundo» (Nietzsche, 2004).

En esta consideración de la autonomía del arte, a través del propósito y función propia del teatro en una esfera estética o sensible confluye con Kafka, pues este siempre resalta la autonomía interna de la literatura y cómo su verdad, pues el arte sí tiene que ver con una búsqueda de la verdad, una verdad de muy distinta naturaleza a la de la ciencia; es una verdad de efectos literarios y superflua, teniendo en cuenta que solo vivimos para y en lo superfluo.

Kafka nos responde implícitamente la pregunta a la posibilidad de un acercamiento del legado de Brecht al suyo, pues en consonancia con momentos de la reflexión estética de Brecht, Kafka fue siempre consciente de que la obra está distanciada de las consideraciones personales del autor: «Los puntos de vista del arte y de la vida son diferentes incluso en el mismo artista» (Kafka, 2012).

Lo mismo reconocería Brecht en *Escritos para teatro*, contradiciéndose luego en otros postulados que son más cercanos al socialismo, en los cuales intentaba siempre reconciliar una consideración ortodoxa sobre arte comprometido con una estética del teatro autónoma y necesaria para el desarrollo mismo del arte: «El arte no es una cuestión de opiniones».

Allí donde el hombre niega a Kafka, en una consideración autónoma, su obra muestra rasgos que los acercan.

Kafka en sus novelas y escritos ejercita la autonomía interna de la esfera literaria, de la cual es consciente, aceptando suprimirse a sí mismo como autor para que ella tome vida en las manos de sus lectores y los divierta en el sentido más primigenio: violentando su sensibilidad con la apertura de infinitas vías de sentido y percepción.

Por ello, en sus diarios y aforismos están inscritas sus consideraciones más personales y ambiguas, debido a que están a medio camino entre la literatura fragmentaria, tan característica de este autor y la autobiografía; Kafka reflexiona sobre las opiniones del autor y las consideraciones sobre su obra, que terminan decantándose a favor de la supresión del autor como subjetividad: la obra en Kafka no existe previamente a su escritura al modo de un proyecto interior (subjetivo) de una persona; el hombre es un medio expresivo del arte que se encuentra, como una posibilidad, en la particularidad del escritor: «El arte vuela en torno a la verdad, pero con la resuelta intención de no quemarse. Su capacidad consiste en encontrar en el oscuro vacío un lugar, no perceptible anteriormente, donde se pueda capturar de lleno el rayo de luz» (Kafka, 2012).

A diferencia de la ciencia, cuya verdad sí pretende dar solución a los problemas que se plantea, el arte plantea problemas, muestra todas sus posibilidades sin resolver nada para la obra misma, su autor o el lector, tomadas prestadas las palabras del poeta Rainer Maria Rilke el arte amaría «las preguntas en sí mismas» (Rilke, 2004). La función del arte en una consideración autónoma consiste en encontrar en el oscuro vacío, rincones aún no penetrados por la experiencia, lugares que puedan ser creados por la luz que arrojamos sobre ellos, haciéndolos perceptibles y posibles. Esa luz en el vacío no resuelve el sentido de la existencia para el hombre, solo le ilumina sus posibilidades. El arte es un lugar, sin sitio, para quienes están por venir.

El carácter histórico del teatro brechtiano nos es imprescindible para comprender su poética, su forma y sus principios artísticos. En su consideración histórica del teatro, Brecht echa mano de la epistemología marxista, sustentándolo desde la base teórica de la dialéctica social y económica de la modernidad urbana, en donde la producción capitalista y su explotación de la mano de obra, marcan las pautas de las relaciones entre los hombres y su teatro.

### **El modelo de representación se quiebra en Kafka y en Brecht**

En el teatro brechtiano no hay, a diferencia de lo que podría ser la intuición inicial, ningún modelo de realidad a imitar; ni siquiera la realidad de las masas se debe presentar de una forma natural pretendiendo descubrir un plano de la realidad, tal cual es, en escena. Demostrándonos que, si bien el arte se ha tratado en momentos históricos concretos del mimesis, esta no ha consistido propiamente en la imitación de un modelo de realidad como una verdad absoluta para el quehacer artístico. Su función teatral distanciadora no está conectada con la puesta en escena de un modelo artístico que presente la realidad como es (si esto fuera siquiera posible); al contrario, acercándose de nuevo a Kafka, entran en su consideración las inconsistencias (entre lo representado y la realidad) a lo largo de la historia del teatro: «La inexactitud o, incluso, la evidente inverosimilitud, molestaban poco o nada, mientras la inexactitud poseyera una cierta coherencia y la inverosimilitud fuese coherente» (Brecht, 1998).

En esta consideración del teatro prima el reconocimiento de su autonomía, sin embargo y, de inmediato, desprestigia esta acepción tan preocupada de una estética que él considera ahora, pasando de una estética ampliada en la función del teatro, a una estética restringida como un discurso de lo bello, una «inactualidad» en el goce del teatro de las personas en la modernidad, porque ellas aún aprecian de los dramas clásicos, sus aspectos estéticos y poéticos por encima de sus efectos

## REFERENCIAS

- Ávila, F. (2007). El concepto de poder en Michel Foucault. *A Parte Rei*, 1-17.
- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. En M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (H. Kriukova, & V. Cazcarra, Trads., pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1991). Épica y novela. En M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (H. Kriukova, & C. Vicente, Trads.). Taurus.
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*. (J. Aguirre, Trad.) Madrid, España: Taurus.
- Bergson, H. (1984). *La risa*. (A. Aydée Raggio, Trad.) Madrid, España: SARPE.
- Blanchot, M. (1959). El infinito literario: El Aleph. En M. Blanchot, *El libro que vendrá* (P. D. Place, Trad.). Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores.
- Blanchot, M. (1991). *De Kafka a Kafka* (Primera edición en español ed.). (J. Ferreiro, Trad.) México D.F, México: Fondo de Cultura Económica S.A.
- Bloch, E. (junio de 1972). Extrañamiento y Alienación. *ECO Revista de la Cultura de Occidente*, 194-206.
- Boorstin, D. J. (1997). *Los creadores*. (J. Faci, & F. Carmona, Trads.) Barcelona, España: Crítica.
- Borges, J. L. (1945). El Aleph. En J. L. Borges, *El Aleph*. Buenos Aires: emece.

- Borges, J. L. (1984). Kafka y sus precursores. En J. L. Borges, *Obras completas; Otras Inquisiciones* (pp. 710-712). Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2006). Pierre Menard autor del Quijote y El etnógrafo. En J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Brecht, B. (1957). *La novela de dos centavos* (Segunda ed.). (J. Muchnik, Ed., & G. Lorentzen, Trad.) Buenos Aires, Argentina.
- Brecht, B. (1973). *Escritos sobre teatro*. (J. Hacker, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Brecht, B. (julio de 1977). Poemas, canción del que escribe piezas. *ECO Revista de la Cultura de Occidente*, 272-291.
- Brecht, B. (julio-septiembre de 1998). Pequeño organon para teatro. *CONJUNTO Revista de Teatro Latinoamericano Casa de las Américas* (110), 4-17.
- Brecht, B. (2000). Un hombre es un hombre. En B. Brecht, *Teatro completo*, 2 (M. Sáenz, Trad.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Brecht, B. (2000). *Obras completas; Baal*. (M. Sáenz, Trad.) Madrid: Alianza Editorial S. A.
- Brecht, B. (2016). Brecht between two world systems. En B. Brecht, & J. Willett (Ed.), *Bertolt Brecht journals 1934-1956* (H. Rorrison, Trad., pp. vii-xix). London: Bloomsbury.
- Carnelutti, F. (2014). *¿Cómo se hace un proceso?* Colombia.
- Conchillo, C. A., & José, S. (1988). Ulises y el silencio de las sirenas. *La balsa de la medusa*, 50-62.
- Deleuze, G. (1996). Literatura y vida. En G. Deleuze, *Crítica y Clínica* (T. Kauf, Trad., pp. 11-18). Barcelona, España: Anagrama.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas capitalismo y esquizofrenia*. (J. Vásquez Pérez, Trad.) Valencia, España: Pre-textos.

- Duque, F. (2006). Esculpir el lugar. En A. Ortiz (Ed.), *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*. Barcelona, España: Anthropos.
- Española, R. A. (2017). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 2017, de RAE: <http://dle.rae.es/?id=4GWCizq>
- Foucault, M. (octubre de 1984). De los espacios otros. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5.
- Foucault, M. (1999). *Estrategias de poder*. (F. Álvarez Uría, & V. Julia, Trads.) Buenos Aires, Argentina: Paidós, SAICE.
- Groys, B. (2016). Sobre el activismo en el arte. En B. Groys, *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente* (P. Cortés Rocca, Trad.). Argentina: Caja Negra Editora.
- Guilliam, T. (1985). Brazil. Reino Unido.
- Gutiérrez, T. (julio-septiembre de 1998). Enajenación y desenajenación Eisenstein y Brecht. *CONJUNTO* (110), 17-25.
- Hausser, A. (1978). *Historia social de la literatura y del arte Vol. I*. Barcelona: Labor.
- Heidegger, M. (1951). Construir, habitar, pensar. Darmstadt.
- Kafka, F. (2007). *El proceso*. (M. G. Restrepo, Trad.) Bogotá: Norma.
- Kafka, F. (2012). *Aforismos*. (A. Kovacsics, J. Contreras Parra, & A. Sánchez Pascual, Trads.) Cundinamarca, Colombia: De Bolsillo.
- Kafka, F. (2012). *Ante la ley escritos publicados en vida*. (M. Sáenz, Trad.) Cota, Colombia: De Bolsillo.
- Kafka, F. (2012). *Diarios*. (I. Echavarría, Ed., J. Parra, & A. Sánchez Pascual, Trads.) Cota, Cundinamarca, Colombia: De Bolsillo.
- Kafka, F. (2012). *El Castillo*. (I. Echevarría, Ed., & M. Sáenz, Trad.) Cundinamarca, Colombia: De Bolsillo.
- Kafka, F. (2012). La obra. En F. Kafka, & I. Echavarría (Ed.), *El silencio de las sirenas, escritos y fragmentos póstumos* (J. J. Solar, J.

- Parra Contreras, & A. Kovacsics, (Trad.). Cota, Cundinamarca, Colombia: De Bolsillo.
- Kafka, F. (2014). *El desaparecido*. (M. Sáenz, Trad.) Madrid: Alianza.
- Kempf, F. R. (2008). Antike Mythen. Kafka und Brecht (review). *Monatshefte*, 100(4), 626-627. Obtenido de <https://muse.jhu.edu/article/259099>
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela* (1 ed.). (F. d. Valenzuela, Trad.). Barcelona, España: Tusquets.
- Kundera, M. (1987). *La insoportable levedad del ser* (14 ed.). (F. d. Valenzuela, Trad.) Barcelona, España: Tusquets.
- Loaiza, Y. (28 de enero de 2016). 'Un hombre es un hombre', una obra que estrena el Teatro Libre. *El tiempo*. Obtenido de <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/un-hombre-es-un-hombre-obra-que-estrena-el-teatro-libre/16494490>
- Lukács, G. (1969). ¿Franz Kafka o Thomas Mann? En G. Lukács, *Significación actual del realismo crítico* (M. T. Toral, Trad., pp. 58-113). México D.F: era S. A.
- Melville, H. (2005). *Bartleby el escribiente*. (J. M. Ariza, Trad.) Valencia: Anagrama.
- Müller-Schöll, N. (2004). La notion d'Einverständnis : Brecht entre Kafka et Carl Schmitt. *Revue de littérature comparée*(310), 155-165.
- Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. (A. Sánchez Pascual, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pardo, J. L. (1992). Introducción. En J. L. Pardo, *Las formas de la exterioridad* (pp. 15-42). Madrid, España.
- Pardo, J. L. (1998). A cualquier cosa llaman arte. Ensayo sobre la falta de lugares. En I. Castro, *Informes sobre el estado del lugar*. Oviedo, España: Caja de Asturias.
- Pardo, J. L. (2005). Bartleby o de la humanidad. En H. Melville, *Bartleby el escribiente*. Valencia: Anagrama.

- Parker, S. (2014). Svendborg 1933-4. En S. Parker, *Bertolt Brecht a literary life* (pp. 321-337). London: Bloomsbury.
- Parra, J. D. (2007). *Franz Kafka y el arte de desaparecer*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Parra, J. D. (julio de 2015). ¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético*, 66-85.
- Pellejero, E. (2001). J. L. Borges: Los precursores de Kafka. Por una historiografía literaria no historicista. *Philosophica*, 185-202.
- Pfeifer, W. (18 de marzo de 2003). *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. Recuperado de Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache: <https://www.dwds.de/d/wdg>
- Platón. (1871). Critón o del deber. En Platón, & P. Azcárate (Ed.), *Obras completas* (P. Azcárate, Trad., I ed., Vol. I). Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Platón. (1985). *Diálogos I*. (J. Calonge, & E. Lledó, Trans.) Madrid, España: Gredos.
- Proust, M. (1967). *Por el camino de Swan*. (S. E. Plaza y Janés, Ed., & P. Salinas, Trad.) Barcelona, España: Plaza y Janés, S.A.
- Rilke, R. M. (2004). *Cartas a un joven poeta*. La Habana, Cuba: Gente Nueva.
- Robbe, A. (1971). *La doble muerte del profesor Dupont*. (J. P. Fonseré, Trad.) Barcelona: editorial Seix Barral, S.
- Robert, M. (octubre de 1965). Franz Kafka y el proceso de la literatura. *Eco*, 553-582.
- Robert, M. (1976). *Lo viejo y lo nuevo*. (F. Rivera, Trad.) Venezuela: Monte Ávila Editores C.A.
- Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. (R. del Hierro Oliva, Trad.) Valencia, España: Pre-textos.
- Sade, M. d. (1971). *Idea sobre las novelas*. (J. Jordá, Trad.) Barcelona, España: editorial Anagrama.

- Sáenz, M. (2010). Brecht, de cuerpo entero. Madrid, Fundación Juan March. Recuperado de <http://www.rae.es/noticias/brecht-de-cuerpo-entero>
- Salfellner, H. (1999). *Franz Kafka y Praga*. (K. Wieluchová, Trad.) Vitalis.
- Sánchez, G. (2006). *El crimen de Kafka. Caso cerrado*. Medellín, Colombia: La Carreta Editores E.U.
- Schoen, T. H., & Noeli, T. (1994). *Langenscheidt diccionario de bolsillo de las lenguas española y alemana* (Vol. I). Berlín; Múnich, Alemania: Langenscheidt .
- Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación II volumen Complementos*. (P. López de Santa María, Trad.) Madrid, España: Editorial Trotta.
- Sociedades Bíblicas Unidas. (1995). *Bible Gateway*. (Reina-Valera, Ed.) Recuperado de Bible Gateway site: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Jueces+10%3A6-18&version=RVR1995>
- Steiner, G. (1991). *El lenguaje y el silencio; Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. (M. Ultorio, Trad.) Barcelona, España: Gedisa.
- Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. (J. Sánchez Lecuna, Trad.) Barcelona, España: Paidós.
- Volkening, E. (Junio de 1972). ¿Cómo leer a Brecht? *ECO, Revista de la Cultura de Occidente*, 113-118.
- Wagenbach, K. (1998). *La Praga de Kafka; guía de viajes y de lectura*. (J. Orduña Pizarro, Trad.). Barcelona, España: ediciones Península s.a.
- Wells, O. (Dirección). (1962). *El Proceso* [Película]. Francia.

**SARA RODRÍGUEZ ECHEVERRI**

Historiadora por la Universidad Nacional de Colombia y  
Magíster en Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana.  
Su línea de investigación es afín a los estudios literarios, estética  
literaria y filosofía de la literatura.

saris8086@hotmail.com



## **Kafka y Brecht. Entre el hacha y el asombro**

Este libro se terminó de imprimir CPT express S.A.S., en el mes de diciembre de 2018

Fuentes tipográficas: *Garamond* para texto corrido, en 11,5 puntos.  
para títulos Garamond bold en 14 puntos y para subtítulos en 13 puntos