

LA ANGUSTIA COMO MANIFESTACIÓN DE LO *UNHEIMLICH*<sup>1</sup>  
EN EL DECENIO EXPRESIONISTA: KAFKA & CO.  
A VUELTAS CON KIERKEGAARD

ANXIETY AS A MANIFESTATION OF THE *UNHEIMLICH* IN THE  
EXPRESSIONIST DECADE: KAFKA & CO. GRAPPLING WITH KIERKEGAARD

Carmen GÓMEZ GARCÍA  
Universidad Complutense de Madrid  
carmengomezg@pdi.ucm.es

**Resumen:** El presente artículo aborda la relación entre la *angustia* y el *miedo* y el concepto de lo *unheimlich* en la literatura escrita en lengua alemana durante el decenio expresionista (1910-1923). La profunda crisis del yo desencadenada por la inestabilidad consustancial a esta época hizo especialmente prolífico el tratamiento de la angustia/miedo —como muestra la relevancia del texto de Kierkegaard *El concepto de angustia*— en autores como Alfred Döblin, Georg Heym, Robert Musil o Georg Trakl. Asimismo, se analizará la obra de Kafka en tanto continúa siendo paradigmática de dicha relación, a la que ha de sumarse la noción de *culpa*.

**Palabras clave:** Expresionismo. Angustia. *Unheimlich*. Kierkegaard. Kafka.

**Abstract:** This article presents the relationship between *anxiety* and *fear* and the *unheimlich* concept in the German literature of the Expressionist Decade (1910-1923). The deep crisis of the ego brought about by the inherent instability of this period made the treatment of anxiety especially prolific. Its relevance is clearly shown in Kierkegaard's text *The Concept of Fear*, but it also had a great impact on such authors as Alfred Döblin, Georg Heym, Robert Musil or Georg Trakl. Furthermore, the paper focuses on Kafka's literature as it is paradigmatic of this relationship, to which *guilt* should be added.

**Keywords:** Expressionism. Anxiety. *Unheimlich*. Kierkegaard. Kafka.

---

<sup>1</sup> En torno a la noción de *unheimlich* (en español, los adjetivos *inquietante*, *intranquilizador*, *siniestro*, *trágico*, *fantástico*, *perturbador* no acaban de recoger todas las acepciones del vocablo alemán) se han escrito innumerables ensayos. Sin duda, el más conocido es el escrito por Sigmund Freud en 1919: "Das Unheimliche" (Freud, 1970: 241-274), traducido al español como "Lo siniestro" (Freud, 1974: 2483-2505). La voz alemana *Heim* corresponde al hogar, a lo familiar; tras *heimlich* se oculta lo íntimo y secreto. *Unheimlich*, por el contrario, se traduce como *inquietante*, *intranquilizador*, *inhóspito*, *siniestro*... en alusión a algo que da miedo.

“Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie”

Pascal

## 1. INTRODUCCIÓN

En 1913, el *Münchener Allgemeine Zeitung* publicó una reseña de *Begrebet Angest* (*El concepto de angustia*)<sup>2</sup>, de Søren Kierkegaard, calificando la obra de texto valiosísimo para la época (Anz, 1977: 133): nada extraño, habida cuenta de la cantidad y calidad de literatura que se había divulgado en torno al miedo —ligado a un concepto— y a la angustia —vinculada a una posibilidad que entraña peligro (futuro)—, algo en lo que, sin duda, había influido la obra del filósofo danés<sup>3</sup>. Es más, el “miedo universal” (*Urangst*), como había escrito en 1918 Ernst Blass a tenor de la aparición de *Geist der Utopie*, se explicaba con el siguiente argumento: “Ahí fuera la vida se ha vuelto *unheimlich*” (Anz, 1977: 137). Ha de subrayarse, como punto de partida, que la voz alemana *Angst* se traduce en español por *miedo*, *angustia*, *terror*, *temor*; es inevitable, por tanto, cierta indeterminación terminológica en su traslación al castellano, lo cual revierte en una riqueza connotativa y en un solapamiento de significados que no era ajena a los escritores expresionistas.

Cabe, pues, reflexionar sobre la relación manifiesta entre *unheimlich* y el miedo/angustia<sup>4</sup> en la literatura escrita en lengua alemana durante el decenio llamado expresionista (1910-1920/1923), atendiendo a su origen en la crisis del yo que había desencadenado la inestabilidad del entorno físico y emocional/espiritual. Y es que el comienzo del siglo XX, época marcada por la incertidumbre y el miedo existencial, había producido una perturbación absoluta en la relación del individuo con la realidad más inmediata. Las enormes transformaciones económicas, sociales y culturales que se habían desarrollado en las postrimerías del siglo XIX trajeron consigo una protesta en contra de la mecanización, el cientificismo y empirismo inherentes al nuevo siglo. Estos cambios,

<sup>2</sup> Søren Kierkegaard: *Begrebet Angest*, escrito bajo el seudónimo Vigilius Haufniensis (el vigilante de Copenhague), se publicó en 1844 en lengua danesa. En 1912 apareció en el quinto volumen de las obras completas de Kierkegaard en lengua alemana con el título: *Der Begriff Angst*, en Jena, editorial Diederichs. La imprecisión terminológica que conlleva la traducción de *Angst* se hace evidente incluso en los títulos y citas que se emplean en el presente artículo, que varían entre *miedo* y *angustia*.

<sup>3</sup> Valgan, a modo de ejemplo, los poemas de Max Brod: “Angst” (Brod, 1912: 340); de Alfred Lichtenstein: “Angst” (Lichtenstein, 1913: 655); de Alfred Wolfenstein: “Furcht” (Wolfenstein, 1912: 1645); de August Stramm: “Angststurm” (Stramm, 1918/1919: 82); el relato de Walter Serner: “Angst” (Serner, 1915/1916: 38-45); la novela de Stefan Zweig: *Angst, Novelle*. de 1925, publicada en español (Zweig, 2018); la obra de teatro de Georg Heym titulada *Atalanta oder Die Angst* (Heym II, 1964: 365-407). Véase también Anz (1977: 133-134).

<sup>4</sup> Jacques Lacan asimismo dedicó un capítulo a la *Unheimlichkeit* en su seminario sobre la angustia en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia. 1962-1963* (Lacan, 2006). En cuanto a la relación entre lo *unheimlich* y *Angst*, Freud hace la observación de que todo sentimiento o sensación que se reprime se transforma en miedo/angustia, de modo que lo que causa miedo es dicho sentimiento o sensación sublimada que ha regresado, que se ha repetido (Freud, 1970: 263-264).

como Hugo Ball afirmaría en una conferencia pronunciada sobre Kandinsky en 1917<sup>5</sup>, se resumen en tres: la muerte de Dios, la división del átomo y la masificación de las grandes ciudades.

Así pues, el expresionismo se entiende como la manifestación artística surgida en los países de lengua alemana que da forma a esta crisis del sujeto, originada en la disociación del yo de su entorno físico, social y de sí mismo<sup>6</sup>. La consiguiente desorientación del ser humano en un mundo amenazador en tanto el sujeto se asume incapaz de aprehender o, cuando menos, reconocer dicho mundo comportaba una sensación abstracta de angustia que, desde los albores del siglo XX, había evolucionado de recurso literario a tema y objeto de análisis. Las expresiones relativas al miedo, al temor o a la angustia van acompañadas de una indefinición propia del individuo, que carece de consistencia física y anímica: son frecuentes las alusiones a un miedo (angustia) primigenio, sin forma o incierto, connatural a la existencia<sup>7</sup>.

Ya Rainer Maria Rilke (1825-1926), en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910), había publicado la siguiente aseveración al comienzo de un párrafo dedicado al miedo: “La existencia de lo terrible en cada partícula de aire. Lo respiras con su transparencia; y se condensa en ti” (Rilke, 2010: 63). Este miedo universal a la muerte, a la nada, a la posibilidad de que la existencia se diluya en un vacío absurdo, que el narrador de Rilke confiesa sin tapujos consciente de la empatía del destinatario, recorre todas las páginas del texto, si bien precedidas de la justificación del hecho de haberlas escrito: “Tengo miedo. Hay que hacer algo contra el miedo cuando se apodera de nosotros. [...]. He hecho algo contra el miedo. He permanecido sentado durante toda la noche, y *he escrito*” (Rilke, 2010: 10 y 18)<sup>8</sup>. Sobre este mismo miedo escribía casi al mismo tiempo Robert Musil (1880-1942) en términos extremadamente vagos, los cuales se alternan con osadas imágenes quizá en un intento de conjurar dicho miedo mediante su transposición al papel. En la novela *La tentación de la serena Verónica* (1911), se afirma lo siguiente sobre el miedo:

En ocasiones no es sino el murmullo en torno a una vivencia nunca vista ni examinada, o, como uno sabe a veces, de manera totalmente cierta e incomprensible, que *el miedo tiene algo de mujer*<sup>9</sup>, o que la debilidad se hallará una vez en la mañana en una casa de campo alrededor de la cual chillan los pájaros (Musil, 2007: 73).

<sup>5</sup> Hugo Ball, aquí citado según Anz y Stark (1982: 124).

<sup>6</sup> Sobre el expresionismo literario en lengua alemana, véanse Gómez (Liceus) o Maldonado (2006) y Gómez (2007).

<sup>7</sup> Lo confirman títulos precursores del expresionismo literario y que se adentraban en el horror e incluso terror, como el relato de Paul Ernst, publicado en 1900 y que lleva por título *Das Grauen (El espanto)*, el mismo que emplearon Robert Müller (1912) y Hanns Heinz Ewers, este último para una colección de “historias extrañas”, de 1902. Otro tanto, Paul Leppin: *Angst*, de 1910, o las tres narraciones breves de Alfred Polgar (Sprengel, 2004: 185).

<sup>8</sup> La cursiva es mía.

<sup>9</sup> La cursiva es mía.

El miedo, entendido como debilidad, no puede siquiera definirse aun en su acotación, solo sentirse y expresarse a su vez mediante sensaciones que perduran: “Desde que te vi tener miedo, es como si a veces cayeras de mis pensamientos, y sólo el miedo permanece como una mancha oscura y, después, un borde cálido, suave, que la delimita”, se dice en la misma obra (Musil, 2007: 81). O, como había escrito Kafka a Milena sobre la angustia, con la que afirma estar casado:

[...] no conozco sus leyes internas; lo que sí conozco es su mano en mi garganta y de verdad es lo más terrible de todo cuanto he vivido o podría vivir jamás.

Tal vez lo que ocurre es que ambos estamos casados, tú en Viena, yo con la angustia en Praga, que ambos nos torturamos inútilmente por liberarnos de nuestro matrimonio (Kafka, 1983: 113).

Es ostensible, pues, la abstracción, la incertidumbre de una sensación ingobernable que se cierne sobre el individuo, incapaz de articularla siquiera o de delimitarla mediante su forma. No así por su género, como se verá más adelante.

## 2. INESTABILIDAD DEL ENTORNO

La atmósfera hostil que impregnaba la vida en los albores del siglo XX se reflejaba en una literatura pronto repleta de temas y motivos que procuran dar forma a lo amenazante, a la pérdida de orientación incluso en un medio que habría de ser íntimo, confortable, *heimlich*. No hay refugio en la naturaleza; es más, la experiencia de la “*Unheimlichkeit der Natur*” (Anz, 1977: 140) se advierte en la poesía del primer expresionismo y, de forma particular, en la literatura de Georg Heym (1887-1912), cuyos motivos acusan un giro a lo inquietante y a lo demoníaco<sup>10</sup>. La tensión vitalista que vertebra la lírica de Heym se desarrolla en unos textos preñados de contrastes que entrañan lo vivo y dinámico, asimismo a partir de lo muerto. En concreto, los poemas dedicados a Berlín, epítome de la gran urbe y encarnación de potencia y energía, presentan elementos de la naturaleza, de fuerza ingobernable e impredecible, con el fin último de personificar y mitificar la ciudad. El espanto que suscita la impotencia humana ante las fuerzas de la naturaleza y la ambivalencia de sus representaciones, ya amables, ya adversas, hace que Heym recurra a ella de forma constante. Valga como ejemplo el siguiente poema escrito en diciembre de 1910:

### LOS DEMONIOS DE LAS CIUDADES

Por la noche vagan de las ciudades  
que bajo su pie negras se doblegan.

---

<sup>10</sup> Llama la atención en Heym las descripciones del cielo, punto de partida para las imágenes fantásticas que, asimismo, rebosan de figuraciones contradictorias. De entre ellas, son particularmente interesantes las nubes, sobre todo por la multitud de formas y fantasías que permiten (Sprenkel, 2004: 662).

En su mentón, cual barbas de marino,  
de humo y hollín las nubes negras.  
Se mece su sombra en el mar de casas  
y apaga las líneas de luz de las calles.  
Cual niebla pesado en la acera se arrastra  
y avanza lento tanteando hogares.  
Un pie ha posado en una plaza,  
otro sobre una torre, de rodillas,  
donde cae lluvia negra se alzan,  
en tormentas de nubes, tocando siringas.  
Girando a sus pies el ritornello  
del mar de ciudades, con triste melodía,  
un canto fúnebre. Sordo, vocinglero  
cambia el tono, que a lo oscuro se iza.  
[...]  
Uno se levanta. A la luna blanca  
le cuelga una máscara negra. Sombras  
cual plomo cayendo del sombrío cielo  
oprimen las casas a la oscura fosa.  
Crujidos de hombros de ciudad. Revienta  
un techo y brota un rojo fuego.  
En su cima despatarrados se sientan  
y cual gatos gritan al firmamento.  
Las tinieblas inundan entera la sala  
donde una parturienta grita en contracciones.  
Su cuerpo rebosa las almohadas,  
y de pie, alrededor, diablos enormes.  
Al potro de dolor se aferra temblando.  
Con sus gritos en redor vibra la estancia.  
Llega el fruto. Rojo su vientre y largo  
se abre y sangrando el fruto lo desgarras.  
Los cuellos de diablo crecen cual jirafas.  
Un niño sin cabeza. La madre lo tiende  
ante sí. Cae hacia atrás, en su espalda,  
dedos viscosos de espanto se le abren.  
Mas crecen colosales los demonios.  
Rasgan rojo el cielo con sus cuernos.  
Dentro de las ciudades terremotos  
truenan, en sus pezuñas arde el fuego.  
(Heym I, 1964: 186-187. Traducción de la autora).

Este poema, concebido como réplica particular a “Fin del mundo”, de Jakob van Hoddis<sup>11</sup>, acusa la contradicción consustancial de Heym de encorsetar un contenido

---

<sup>11</sup> Jakob van Hoddis (seudónimo de Hans Davidsohn) publicó en 1911 “Fin del mundo”, quizá el poema más representativo del movimiento expresionista: “Al burgués se le vuela el sombrero de la cabeza picuda / Por todos los aires retumba algo como una barahúnda / Techadores caen y en dos se quiebran / Y en las costas —se lee— sube la marea. // Se desata la tormenta, brincan los salvajes mares / A tierra, para aplastar gruesos diques. / Casi todo el mundo tiene gripe. / De los puentes los trenes caen” (Pinthus, 1993: 39. Traducción de la autora). Este poema, que da comienzo a la antología *Menschheitsdämmerung* (*Crepúsculo*)

explosivo, que relata el caos y el pavor del ser humano, en una forma inexorable e incluso agresiva en su cadencia rítmica y sonora. Imágenes pergeñadas a partir de una naturaleza grotesca y terrible se suceden para reproducir un entorno urbano inmisericorde, apocalíptico. Los demonios, seres gigantescos, monstruosos, se apropian del hábitat del ser humano para dar forma a una amenaza irracional, a una violencia mitologizada: la luna, la noche, el cielo, las estrellas, etc., esto es, los mismos elementos familiares al individuo y, más aún, de los que se servía una tradición poética conocida ya desde la Antigüedad, ahora se emplean para romper el idilio de una forma no exenta de provocación, si bien, ante todo, para marcar una relación de enajenación y disarmonía para con el ser humano.

Esta misma hostilidad de la naturaleza se observa en la poesía de Alfred Wolfenstein (1883-1945). Así, por ejemplo, el poema “Nacht im Dorfe” (“Noche en el pueblo”) despierta, ya en el título, la ilusión de un idilio natural; no obstante, la primera versión concluye con los versos “Nirgends durchbrochen von menschlicher Hand, / Tötet mich die Angst” (Pinthus, 1993: 64), (“En ninguna parte quebrado por mano humana, / me mata el miedo”; la segunda versión finaliza aludiendo a “Gottlose[n] Angst” (“miedo sin dios”). Miedo, en cualquier caso, que enlaza con la soledad y el desarraigo del individuo quien, errático tras abandonar la ciudad, petrificada e inhóspita, deambula solitario por una naturaleza adversa, vacía de Dios y de consuelo humano, abocado al fin, como escribe Georg Trakl (1889-1914):

#### OCCIDENTE

[...]

¡Grandes urbes

De piedra construidas

En la llanura!

Sin habla sigue

El apátrida

de sombría frente al viento,

los desnudos árboles de la colina.

¡Lejanos torrentes atardeciendo!

Aterrorizáis terribles

arboles atroces

en nubes de tormenta.

¡Pueblos agonizantes!

Pálida ola

Rompiendo en el litoral de la noche,

Estrellas cayendo (Trakl, 1987: 139-140. Traducción de la autora).

---

*de la humanidad*)—punto álgido del expresionismo lírico—, fascinó a la joven generación por su oposición a la sociedad, la sucesión de imágenes grotescas que parodian el catastrofismo social —provocado por la cercanía del cometa Halley— y por la renovación formal: simultaneísmo, parataxis y la alusión al montaje periodístico (Cfr. Gómez, 2007, y Maldonado 2006: 64-65).

Así pues, la naturaleza se había delatado como un entorno hostil y la ciudad, lejos de erigirse en hogar que proporciona cobijo a una comunidad de seres humanos, suscita un “temor existencial” (Vietta, 1992: 297). Descrita a partir de su analogía con la naturaleza acentuando no solo la ruptura del idilio, sino lo inmediato y aprehensible, la urbe deviene en un mundo transformado, un artificio que ahora se desliga de su hacedor y le supera. La gran ciudad —Berlín en particular—, espacio que habita el individuo moderno, no ofrece amparo alguno. Muy al contrario, se revela como un mundo infernal, desnaturalizado y deshumanizado, que condensa

todo lo negativo del mundo moderno: la inhospitalidad, la desesperanza, la desolación, el desarraigo, la degradación, la locura y la muerte. En ese medio hostil, el ser humano se encuentra aislado, solo, triste y abandonado (Maldonado, 2006: 46-47),

arrojado sin remedio a procesos de disolución y desintegración que conforman lo que Georg Simmel denominaría en 1903 “el fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de las individualidades de la gran ciudad” (Simmel, aquí según Maldonado, 2006: 215), a saber, “la intensificación de la vida nerviosa surgida a partir del rápido e ininterrumpido cambio de las impresiones internas y externas” (Simmel en Maldonado, 2006: 215). Se trata, en conclusión, de la experiencia de vivir en un entorno que, supuestamente cercano, cognoscible y, por tanto, con el que se establece una relación de confianza, se ha tornado casi de pronto (*plötzlich*) ajeno, extraño, *unheimlich*.

Con ello nos acercamos al concepto de *unheimlich* sobre el que escribió Freud en 1919 y que lo definía como “algo que a la vida espiritual desde siempre le había sido familiar y que ahora mediante el proceso de la represión le resulta ajeno” (Freud 1970: 264). *Unheimlich*, como ya se ha indicado<sup>12</sup>, remite a lo terrible, espantoso, a lo que causa angustia y horror, y, como señala Freud, “es obvio deducir que, si algo suscita espanto, es precisamente porque no es conocido, porque no es familiar” (Freud 1970: 267). El término, impreciso y ambivalente, recoge las dos áreas de significado, extrañas la una a la otra, que ya Friedrich Schelling había vinculado: lo *unheimlich* sería aquello que habiendo de permanecer oculto ha salido a la luz (Freud, 1970: 248). Freud valida la definición de Schelling, si bien analiza en su ensayo las condiciones para que lo habitual e íntimo, lo familiar, *vertraut*<sup>13</sup> (Freud, 1970: 264), se torne desconocido, siniestro, inhóspito y cause miedo cuando no angustia. Esta definición de lo *unheimlich* se halla muy próxima a los presupuestos de lo grotesco —herramienta estética de extraordinaria vigencia en la década expresionista— estipulados por Wolfgang Kayser, quien añade el concepto de *inmediatez*:

Lo grotesco es el mundo enajenado [...]. Para ello es preciso que *lo que nos era familiar y acogedor se revele, de repente, extraño e inquietante*. Es nuestro mundo el que se ha

<sup>12</sup> Véase la nota 1.

<sup>13</sup> El término alemán *vertrauen* implica *conocer a fondo, intimar, confiar*, lo que también remite a *tener confianza en Dios, tener fe*.

transformado. *Lo repentino*, la sorpresa, forman parte integrante de lo grotesco. [...] Con ello, al mismo tiempo, queda determinado el carácter de lo extraño. El espanto nos acomete con tal intensidad porque la fiabilidad de nuestro mundo se manifiesta como una mera apariencia. Al mismo tiempo sentimos que no somos capaces de vivir en este mundo transformado. *Lo grotesco no trata de miedo a la muerte, sino de angustia vital* (Kaysers, 1957: 198-199)<sup>14</sup>.

Lo grotesco, lo *unheimlich*, se delata así en la desorientación, en la traslocación de las proporciones, en la pérdida de identidad. Orden y estabilidad aniquilados, en definitiva, lo que de forma inevitable deriva en un mundo extraño, ajeno, cuando no absurdo, al que se ve arrojado el individuo, en un momento, podría añadirse, de aprehensión repentina<sup>15</sup> de la realidad y con visos de posibilidad de establecerse como futuro por cuanto de *eternidad* entraña un instante (Kierkegaard, 2016: 201)<sup>16</sup>.

### 3. INESTABILIDAD DEL YO

La inestabilidad del exterior, del entorno más físico o inmediato, establece, ineludiblemente, ciertas condiciones psicológicas que favorecen una presunta espiritualización e introspección del sujeto. Pasamos así a un miedo del propio interior, de un peligro que proviene de la parte desconocida de sí mismo y que se aprecia también en *Der schwarze Vorhang* (*La cortina negra*) (1902/3), una novela temprana de Alfred Döblin (1878-1957) que trata sobre los abismos anímicos del individuo y culmina con un crimen sangriento.

La sexualidad del protagonista, Johannes, se presenta tan repentina (*plötzlich*) como una enfermedad (Döblin, 1982: 126-128), y le genera, por consiguiente, desestabilidad, incertidumbre. La primera reacción de Johannes es un miedo paralizador que se torna en angustia a ser sometido por sus pulsiones sexuales y que le acompaña hasta la muerte; con todo, la obra trata de la imposibilidad de la unión absoluta de dos individuos incluso en el acto sexual / amoroso, pues no es más que una falacia en tanto la realidad es vivida por el individuo aislado y en el contexto de lo casual:

<sup>14</sup> La cursiva es mía.

<sup>15</sup> Kierkegaard señala que para que algo del pasado cause angustia debe hallarse en relación de posibilidad con la persona en cuanto a que una situación en concreto puede repetirse, hacerse futura. Si realmente es solo pasada, cabe hablar entonces de arrepentimiento. Del mismo modo, la angustia por un castigo remite a que se ha interpuesto inmediatamente en una relación dialéctica con la culpa, esto es, uno se angustia por algo posible y futuro. Con ello, la angustia es el “estado psicológico que precede al pecado” (Kierkegaard, 2016: 204).

<sup>16</sup> Recordemos, en este punto, lo que Kierkegaard escribió sobre la palabra *Oieblikket* (en alemán *Augenblick* —literalmente, *una mirada*, aunque se traduce como *instante*—) y su vinculación a lo eterno, pues “nada es tan rápido como el rayo de la mirada y, sin embargo, este es commensurable con el contenido de lo eterno” (Kierkegaard, 2016: 200). Por otra parte, el presente “es lo eterno o, mejor dicho, lo eterno es el presente, y lo presente es lo pleno” (Kierkegaard, 2016: 200), con lo que un instante, presente a punto de desaparecer, es “un primer reflejo de la eternidad en el tiempo” en tanto designa algo que no tiene pasado ni futuro (Kierkegaard, 2016: 201).



El uno vive para sí y el otro vive para sí [...]. Me deja mortalmente triste y frío hacia todo si veo a Irene en un estado de alegría o tormento que no he causado yo. [...] No existe el amor, y yo he de permanecer en mi angustia (Döblin, 1982: 160-161).

Johannes había advertido en Irene una fuerza elemental antagónica ante la que ha de reafirmarse para seguir existiendo como individuo; hacia el final de la obra se comprende que todo el recorrido del personaje no es sino un intento de superar su miedo a la muerte y a la ausencia de trascendencia.

Pero estos miedos, la zozobra en abstracto de los primeros textos de Döblin, no sugieren solo una sexualidad enemiga del yo o un deseo insatisfecho de compenetración con el otro, sino que acusan una cuestión existencial: la angustia resulta de la relación particular que mantienen entre sí ambas caras de una personalidad escindida, de una figura vital que actúa desde el miedo a la muerte. Dicho miedo se intenta reprimir mediante los instintos, a los que, sin embargo, se está igual de entregado, arrojado sin remedio. Se trata de la lucha enconada de dos poderes, de dos fuerzas<sup>17</sup> entre las que el yo es incapaz de tensar un puente (Keller, 1980: 31), y cuya parte consciente busca afirmar su autonomía sobre la fuerza —o poder— que desarrolla su faceta más impulsiva, incontrolable: su lado sexual (Anz, 1977: 141). La enajenación del yo con respecto a su propia naturaleza está ligada, en definitiva, al miedo, a la angustia de la repetición<sup>18</sup>, algo inevitable a juzgar por la recurrencia tanto de los hechos como de las dudas y actos de los personajes de esta obra.

El miedo a una parte desconocida de sí mismo está a su vez muy presente en los relatos de Georg Heym<sup>19</sup> o en el capítulo central de la novela *El golem*, de 1915. Esta novela del escritor de Praga Gustav Meyrink (1868-1932), quien sin duda más ha difundido literariamente<sup>20</sup> la figura de este personaje mítico, basada en una leyenda rabínica, no es sino la alegoría de un artista en la búsqueda de sí mismo. Su capítulo central aborda el “miedo asfixiante” (Meyrink, 1995: 150), sobre el que consta lo siguiente: “Es el miedo que nace de sí mismo, el paralizante horror de la intocable nada, algo que no tiene forma y que sin embargo corroe nuestro pensamiento” (Meyrink, 1995: 152), a lo que habría que añadir que cada encuentro con el Golem es un encuentro con una parte del propio yo.

Del mismo modo, en el interior del individuo se encuentra, para Georg Trakl, el germen de su propio final, el sufrimiento arraigado en lo más profundo que acaba con él.

<sup>17</sup> Tanto *fuerza* como *poder* en todas sus acepciones equivalen en alemán al término *Gewalt*, del que se hablará más adelante.

<sup>18</sup> Sobre la repetición como fuente generadora de lo *unheimlich*, véase Freud (1970: 259-261), a saber, la repetición reviste de lo funesto a lo que tenemos por casual en tanto transmite la idea de lo inevitable.

<sup>19</sup> Como puede verse de forma magistral en el relato “El loco”, de Georg Heym (Gómez, 2010, 107-120).

<sup>20</sup> El lector sabrá de la/s película/s de Paul Wegener dedicadas al Golem —la más conocida es de 1920—, y del poema “El Golem”, de Jorge Luis Borges, publicado en el volumen titulado significativamente: *El otro, el mismo*, de 1964.

En el poema *Grauen (terror, espanto)*<sup>21</sup>, la destrucción del yo viene dada a partir de un recuerdo, aunque su alma parece estar vacía. Las impresiones de la naturaleza que acompañan al poema suscitan un entorno *unheimlich*, incluso una secuencia onírica ligada a un cuerpo febril. La naturaleza y el cuerpo se alían en la pérdida de control del yo lírico, el cual ha de encararse a los abismos de su personalidad en la imagen de un espejo, que le muestra a Caín y Abel.

#### EL ESPANTO

En las salas olvidadas vi pasar mi figura.  
 En azul fondo locas las estrellas danzaban,  
 Fuerte en los campos los perros aullaban  
 Y el viento alpino se removía en la altura.  
 De pronto: ¡silencio! Torpe calentura,  
 De mi boca brotan flores fraticidas,  
 Cae de la enramada como desde herida  
 Pálido rocío, tal sangre cae y fulgura.  
 Desde el de un espejo falible vacío  
 Se levanta lento y como al albedrío  
 De espanto y tinieblas un rostro: Caín.  
 Muy suave susurra el terciopelo frío,  
 Mira en la ventana la luna al vacío,  
 Solo con mi asesino estoy al fin (Trakl, 2010: 128).

*Angst* y *Fremdheit* (miedo/angustia y extrañeza) estructuran asimismo la obra temprana de los austriacos Stefan Zweig (1881-1942) y Robert Musil, si bien en una relación triangular conformada por el miedo, pecado/culpa y sexualidad —manifiesta en la ambivalencia afectiva de sus personajes hacia ese mismo miedo—, como en la novela *La consumación del amor* (1911), de Musil, que relata un adulterio desde la perspectiva de una mujer. El autor aborda psicológicamente el acto de infidelidad de Claudine con un hombre que le es indiferente: asume la infidelidad desde la confrontación del matrimonio con un tercero, un Otro casual, lo que al final revierte con más fuerza en el amor por el cónyuge: “[...] sentía, secretamente embelesada, cómo su felicidad se volvía más hermosa cuando ella cedía y se entregaba a ese miedo quedamente confuso” (Musil 2007: 21), miedo que, más adelante, se desentraña como algo incluso *querido, sonriente*, “como un horror vibrante, involuntariamente codicioso” (Musil 2007: 33) e incluso “encantador”<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Término este consustancial a la lírica de Georg Trakl, también en *grauenvoll* (espantoso) o *Todesgrauen* (espanto mortal). Véanse los poemas “La iglesia muerta” (Trakl, 2010: 145), “El otoño del solitario” (Trakl, 2010: 75), “Crepúsculo de invierno” (Trakl, 2010: 24), “Metamorfosis *Segunda versión*” (Trakl, 2020: 35).

<sup>22</sup> Este último calificativo (*süß*) también lo emplea Zweig en un soneto dedicado a la pérdida de la infancia: “Oh, dulce miedo de los primeros crepúsculos” (Zweig: 1920, sin página), y, con ello, en el ámbito de lo ambivalente y ambiguo, de los secretos y de lo oculto. El término *süß*, cuando menos poco habitual en este contexto, también se traduce como *querido, dulce*, etc.

Debemos incidir brevemente en la relación que mantienen la unión del momento (esto es, *das Plötzliche*) con lo casual, la incertidumbre o la *posibilidad* —de lo que se hablará más adelante— y la angustia, lo que ya había percibido Musil en un instante en el que el yo es consciente de su *imprecisión* en tanto se es a través de lo no-sido, de lo otro que está fuera de uno mismo, lo que proporciona una perspectiva de sí incluso poliédrica que se acusa en la eternidad de ese mismo instante<sup>23</sup>:

Y entonces la sobrecogió la secreta conciencia de que, en un sitio cualquiera, entre todas las personas, vive un ser, alguien inadecuado, otro, pero al que uno se hubiera podido adaptar y entonces no se sabría nada del Yo que se es ahora. Pues los sentimientos solo viven en una larga cadena de otros sentimientos, sosteniéndose mutuamente, y solo se trata de que un punto de la vida se alinee sin dejar huecos junto al punto siguiente, y existen cientos de maneras de que esto ocurra. Y entonces la atravesó como un rayo, por primera vez desde que había encontrado el amor de su esposo, el pensamiento: es casualidad; por alguna casualidad algo se hace real y uno se aferra a él. Y por primera vez se sintió imprecisa hasta el fondo y sintió en su amor ese último sentimiento de sí misma sin rostro y que destruía la raíz, la incondicionalidad y que, de todas maneras, la hubiera vuelto a convertir una y otra vez en ella misma, sin diferenciarla de nadie. Y entonces sintió como si se tuviera que dejar sumergir, sumergir de nuevo en aquello que la impulsaba, en lo no realizado, en esa sensación de no estar en ningún sitio, y atravesó la tristeza de las calles vacías, asomándose a las casas, y sin querer más compañía que el ruido de sus tacones al chocar contra las piedras, y en el que ella, reducida al nivel de lo meramente vivo, se escuchaba caminar, ya delante, ya detrás de ella misma (Musil, 2007: 58).

### 3.1. La lucha del poeta moderno

Volvemos a la ambivalencia del placer que suscita la angustia y que asimismo se encuentra en *Miedo*<sup>24</sup>, novela de Stefan Zweig escrita en parámetros psicosociales también sobre el adulterio, mas desde la perspectiva de la mujer que teme a su marido, patriarca y educador, quien, en último término, detenta el poder de desclasas a su esposa y excluirla del ámbito de seguridad que había ido tejiendo a su alrededor. Escrita en 1913, presenta a una mujer de la burguesía que, mediante una relación amorosa clandestina, se revela contra su entorno y explora posibilidades de realidad antes desconocidas. La protagonista, Irene, “sintió la voluptuosidad que esconde el miedo” (Zweig, 2018: 22) antes de que este se hubiese tornado en una angustia que la devoraba a causa del estado de incertidumbre en el que se había transformado su vida, a causa de la pérdida de la seguridad / estabilidad que implica lo desconocido (*unvertraut*).

A tenor de esta discrepancia retornamos al concepto de angustia que plantea Kierkegaard, a saber, el mismo objeto que produce angustia también despierta deseo<sup>25</sup>:

<sup>23</sup> Véase la nota 16.

<sup>24</sup> En original alemán *Angst* que, según el desarrollo del texto, bien podría haberse titulado *Angustia*.

<sup>25</sup> Es habitual que en la obra de Kierkegaard se asocie la angustia a las mujeres, “a la vez horribles y tentadoras” (Eagleton, 2018: 246).

La vida ofrece, además, numerosos fenómenos en los que el individuo angustiado fija su mirada en la culpa de una manera casi anhelante, y, aun así, la teme. La culpa tiene con respecto a los ojos del espíritu el poder que posee la mirada de la serpiente: el del encantamiento (Kierkegaard, 2016: 214).

La angustia, para Kierkegaard, es, fundamentalmente, la posibilidad del pecado, un pecado asociado a la sexualidad y, en consecuencia, al castigo. En la sensualidad/sexualidad va implícito el reconocimiento de la diferencia y alteridad congénito en dicho pecado, ya que para que el sujeto se defina debe encontrarse y perderse a sí mismo, con lo que se sucede el terror y la atracción hacia quien lo provoca. El pecado, así, es la “condición siempre presente de libertad, diferencia y alteridad que subyace a nuestra existencia histórica” (Eagleton, 2018: 247). Y es que la angustia, para el danés, es la “realidad de la libertad en tanto que posibilidad ante la posibilidad” (Kierkegaard, 2016: 159); tengamos en cuenta que a Adán le angustia la prohibición porque “despierta en él la posibilidad de la libertad” (Kierkegaard, 2016: 162), y que fue la misma prohibición lo que despertó el deseo de *poder, de una nueva posibilidad*. Adán ha perdido la inocencia de la ignorancia, o bien, resume Eagleton, “la experiencia de la angustia es la negación inmanente de la inocencia” (Eagleton, 2011: 245)<sup>26</sup>. La inocencia, pues, está ligada a lo prohibido y al castigo, a las reglas de un Dios. Pero —siempre según Kierkegaard— aun siendo Eva inocente del mismo modo que Adán (esto es, ignorante), hay en ella como una sombra de inclinación —un atisbo de lo pecaminoso— impuesta por la procreación, que, a su vez, predispone al individuo a pecar<sup>27</sup>. La angustia, en definitiva, precede al pecado original (angustia por no ser dueño de la propia voluntad) —vinculado de forma irremisible a la sexualidad (Kierkegaard, 2016: 165)—, de lo que se establece una asociación directa de la angustia con la posibilidad de castigo.

No obstante, en torno a 1910 la problemática de la angustia se “seculariza”, en palabras de Thomas Anz (1977: 142), y en el lugar de Dios aparece la sociedad, de la que el escritor del decenio expresionista se ha distanciado voluntariamente —cuando no enemistado— en un sentimiento no exento de “complejo de mártir”, como diría uno de los primeros y más lúcidos teóricos sobre el expresionismo (Söckel, 1959: 80). Así, se habla de la crisis del escritor, del artista, crisis a las que Franz Blei alude como “ajuste de cuentas” con la sociedad (Söckel, 1959: 80). “En cuanto a su superación, depende de a qué lado escriba la lista de sus culpas aquel que ajuste las cuentas” (Blei en Söckel, 1959: 80).

Dicha relación compleja del individuo, del escritor para con la sociedad, abre de nuevo dos perspectivas. Por un lado, pone de manifiesto un sentimiento ambivalente de deseo y miedo con respecto a la soledad tanto como al vínculo; es decir, miedo al

<sup>26</sup> Particularmente fructífero en las obras de Kafka, como luego se verá.

<sup>27</sup> Esta relación del pecado, del miedo a pecar y, de ahí, a la mujer como incitadora del pecado y por tanto susceptible de producir miedo es común, como así se manifiesta en la primera cita de *La tentación de la serena Veronica*, de Musil, de la que repetimos las siguientes palabras: “[...] como uno sabe a veces, de manera totalmente cierta e incomprensible, que el miedo tiene algo de mujer” (Musil, 2010: 73).

aislamiento y a la enajenación social, y a la incapacidad de superar dicho miedo mediante el amor —como Döblin muestra en *La cortina negra*— y miedo a la integración absoluta del yo en el grupo y a la desarticulación de la individualidad —según Freud, esta ambivalencia, inherente al expresionismo, abunda en un miedo a la individuación y al aislamiento asociado al miedo del niño a separarse de su madre—. Así, por ejemplo, en la prosa expresionista mencionada, los personajes principales raras veces son capaces de transformar en amor su individuación<sup>28</sup>, y ello pese a la pretensión, en particular del expresionismo de posguerra, de “liberar a toda la humanidad por medio de la *revolución del amor*” (Rietzschel, 1983: 220). Más aún, los relatos de amor expresionistas, sin ser tragedias, no trascienden el nivel del esquema de una pasión forzada desde el miedo a la soledad, por lo que, con frecuencia, estos textos muestran un giro a la sátira o a lo grotesco<sup>29</sup>.

Por otro lado, dicha relación expresa la relevancia de la *lucha*, término esencial para la mentalidad que prevalecía en la *Moderne* también en cuanto a la relación entre los sexos —de enorme fecundidad a juzgar por la multitud de los debates que provocó—, y que remite a los postulados del psicoanalista vienés Otto Weininger (1880-1903). La batalla que se libra en el interior del sujeto no es sino el combate entre su lado masculino (espíritu, intelecto, principio de realidad, lo consciente) y femenino (sexualidad, instintos, principio de deseo, lo inconsciente), o bien, traducido a categorías freudianas, la pugna interior entre el súper-yo y el ello (Anz, 2000: 502-503), tan prolífica en los albores del siglo XX y ostensible en autores como Hofmannsthal, Thomas Mann, Döblin o Musil. Esta lucha, sin embargo, no deja de ser una faceta de la batalla que experimenta el escritor moderno entre su yo y los múltiples *yoes*, parciales y desgajados a partir de la autoobservación y autorreflexión, como había afirmado Freud (Anz, 2000: 502), y que se observa consustancial no solamente en los autores citados, sino, de forma extraordinaria, en Kafka, como, a modo de muestra, ejemplifica el título de uno de sus primeros relatos, *Beschreibung eines Kampfes* (*Descripción de una lucha*, 1907/08), sintomático para la totalidad de la producción literaria del autor.

#### 4. KAFKA. LA CULPA<sup>30</sup>

Kafka aborda de continuo la lucha contra la preponderancia de la realidad, reflejo de la angustiada lucha del yo consigo mismo. Ya desde los años 70 considerado “poeta de la angustia/miedo” (Honegger, 1975), en su literatura lo narrado insiste en ser leído como una posibilidad de realidad y no como sueño o locura —al contrario que en los textos en prosa de Heym o Döblin—. “No era un sueño”, se lee expresamente en *La metamorfosis*

<sup>28</sup> Como así también ocurre en la novela ya mencionada de Stefan Zweig, *Miedo*.

<sup>29</sup> Valga, como muestra, la antología de historias de amor expresionistas publicadas bajo el título significativo: “Entre la tristeza y el éxtasis”. Thomas Rietzschel (ed.): *Zwischen Trauer und Ekstase. Expressionistische Liebesgeschichten* (Zürich: Arche, 1985).

<sup>30</sup> En cuanto a la relación de Kafka y Kierkegaard, se han escrito varios artículos y monografías (la última, de H. Hakazawa, 2016), si bien en absoluto aportan más de lo escrito por Anz (2006).

(Kafka III, 2003: 87). Kafka no permite distancia: ni el narrador se separa de sus experiencias, ni las demás figuras las observan desde la lejanía de la enajenación. Y, sin embargo, los textos del praguense no pierden el aura de lo fantástico, sino que los acontecimientos se mantienen en el ámbito de la *posibilidad*, aun cuando el ambiente sea más propio de una novela gótica<sup>31</sup> y la perspectiva kafkiana más próxima a una novela de terror<sup>32</sup>.

Con todo, pese a que lo narrado rezume angustia, esta rara vez aparece de forma explícita en sus obras, no así en sus testimonios personales. Escribe Milena:

Su angustia la conozco hasta la médula. Ya existía antes de conocerme. Conocí su angustia antes de conocerle a él. Y me armé contra ella en cuanto la comprendí. [...] Sé con seguridad que ningún sanatorio puede curarle. No se curará mientras tenga esta angustia. Y ningún reconfortante psíquico puede hacer superar esta angustia, porque el miedo ahoga cualquier reconfortante. Esta angustia no se remite solo a mí, sino a todo lo que vive sin pudor, por ejemplo, la carne (Buber-Neumann, 1987: 99).

Ya la *Carta al padre* se comienza leyendo como una explicación al miedo/angustia aunque “incompleta, porque también a la hora de escribir me atenazan el miedo y sus consecuencias, y porque las dimensiones del asunto van mucho más allá de lo que mi memoria y mi entendimiento son capaces de abarcar” (Kafka II, 2000: 803). El lector de la *Carta*, sin embargo, asiste a la asunción de una *deuda* contraída para con los padres que se sabe incapaz de saldar o que, cuando menos, no puede satisfacer más que representando el papel que debería cumplir para aparentar ser como los demás o para alcanzar aquello que esperan de él. Así, fuentes del miedo/angustia en Kafka se advierten en su percepción de ser físicamente inferior (en particular, a su padre), de su soledad, de su impotencia, o de la indeterminación provocada por el mismo miedo a tomar la decisión incorrecta (Honegger 1975: 24-34). Miedo, en definitiva, a fracasar ante las expectativas de los demás respecto a su trabajo, a la literatura, como hijo o esposo, sexualmente. Se ha atribuido el punto de partida de los miedos kafkianos a su condición constante de minoría social, económica, religiosa, lingüística y literaria en un entorno siempre a punto de desenmascararle como estafador (Abraham, 1985: 333-335), a ser, en definitiva, descubierto y castigado, bien con la expulsión bien con la muerte<sup>33</sup>. En consecuencia, se

<sup>31</sup> Buen ejemplo constituiría el capítulo “En la catedral”, de *El proceso*. En cuanto a las técnicas, me refiero al silencio, a la oscuridad, a las dimensiones de espacios inabarcables, al vacío y a la soledad, como también la casa de campo en el tercer capítulo de *El desaparecido*.

<sup>32</sup> Esto es, todo se narra exclusivamente desde la perspectiva del héroe, con lo que el miedo del protagonista se transmite directamente al lector. No obstante, las expectativas del lector de Kafka de que el conflicto se resuelva quedan defraudadas cuando más tarde al final.

<sup>33</sup> Esta situación de inseguridad se ha relacionado con su condición de judío asimilado, germanoparlante, en una sociedad checa, de minoría aceptada, soportada e incluso consentida a la que asalta el miedo de ser descubierta y expulsada (Abraham, 1985: 318-320), lo que se pone de relieve en unos caracteres siempre a punto de ser *pillados* en falta y por tanto castigados después.

reconocería como *miedo/angustia* lo que Georg Bendemann en *La condena* o Josef K. en *El proceso* denominan *Schuld* (culpa/deuda)<sup>34</sup>.

Por otra parte, en 1922, sobre *La sentencia*, Kafka escribe a Milena las siguientes líneas: “En este relato, toda frase, toda palabra, toda —si se me permite— música está relacionada con la angustia” (Kafka, 1983: 105). Poco después, el 15 de julio, había confesado lo siguiente:

Es mi lucha. [...] Es algo que me deja sin voluntad alguna, que me lleva a donde quiere [...]. No tengo a nadie, a nadie salvo la angustia; contraídos en un abrazo damos vueltas por la cama las noches enteras<sup>35</sup> (Kafka, 1983: 113).

Asoma de nuevo la faceta de lo íntimo —casi erótico— de la angustia, una angustia que convive con Kafka y que le condiciona toda vivencia. Más aún: todo cambio, todo lo que mínimamente se aleje de lo conocido, de lo familiar (*vertraut*), de la inmovilidad, le produce angustia, como leemos en una carta dirigida a Max Brod el 5 de julio de 1922:

Por decirlo de alguna manera, tengo miedo del viaje [...]. Pero no es miedo al viaje en sí, [...], sino más bien miedo al cambio, miedo a llamar la atención de los dioses a causa de lo que para mis particulares circunstancias es toda una hazaña (Kafka, 1989: 384).

Cabría entonces interpretar dicha angustia como un temor sin causa precisa que también podría concretarse en *Lebensangst* (miedo a la vida, a vivir), miedo a la constante toma de decisiones que implica vivir ante un trasfondo de aparente libertad y al hecho de tener que llevar a cabo una acción<sup>36</sup>. Acción, pues, que comporta asumir las consecuencias de una forma de proceder *posiblemente* errónea en un mundo inextricable, impenetrable, que insinúa fuerzas superiores y oscuras, y del que lo sobrenatural forma parte al mismo nivel que lo tenido por normal. No hay rupturas, no hay saltos a lo extraño en un mundo ya ajeno (*unheimlich*) de por sí<sup>37</sup>.

Así, el ser humano, esclavo de su posición en el mundo al que ha sido arrojado (*ausgeliefert*) (Szigeti, 2009: 14 y ss.), vive acuciado por la sensación constante de la *culpa* de sus obras erradas y por la *deuda* contraída a causa de su insuficiencia para con las leyes de una instancia superior (sociedad), de lo que deriva la angustia paralizadora, el miedo a una pena, a un castigo más o menos abstracto. En Kafka, además, la sensación

<sup>34</sup> El término alemán *Schuld* aúna las acepciones de *deuda*, por un lado, y, por otro, de *culpa*, *pecado*, *delito*, *crimen*.

<sup>35</sup> Aquí *Angst* traducido por *temor*, si bien cabría leer mejor *angustia*.

<sup>36</sup> Kafka relacionaba el matrimonio con la reconversión a una vida nueva que se contraponía a la muerte que implica la escritura, a la infertilidad como hombre (Rica, 2009: 34-42).

<sup>37</sup> Esto se repite en la extrañeza que resume la relación entre lector y narrador, quien no sabe cómo reaccionar emocionalmente ante las situaciones grotescas; esto es, se trata de un narrador que reacciona emocionalmente de una forma distinta a la esperada: “En la literatura de Kafka no hay *encontronazos*, no hay catástrofes repentinas, no hay ningún tipo de extrañamiento porque el mundo, de por sí, ya es extraño. No perdemos pie porque nunca hemos pisado con seguridad; la cuestión es que nunca nos hemos dado cuenta en seguida. Los relatos de Kafka son, por resumir lo ya dicho, literatura grotesca en estado latente” (Kayser, 1957: 160).

de culpa/deuda y la necesidad de disculpa desarrollan un ritmo de seguridad e inseguridad, un discurso consciente e inconsciente que reduce al sujeto al vacío. Como apunta Álvaro de la Rica, “La renuncia de Kafka a la vida, la reducción de su horizonte vital a la escritura lo convierte en culpable” (Rica, 2009: 123); no obstante, Kafka se sabía culpable como estado natural del mundo —“Nuestra naturaleza es ser culpables, independientemente de la culpa” (Kafka, 1983: 194)—, era conocedor del pecado congénito al ser humano, de que la redención y la pureza no se alcanzan en la tierra. Esta eterna búsqueda y penar en un mundo se adscrito a un judaísmo *sui generis*, al *Ur-gefühl* del judaísmo que Kierkegaard emplazaba como *in-der-Angst-liegen*<sup>38</sup>, un errar constante en tierra enemiga bajo un poder omnipotente: una figura divina, paradójica e incomprensible, en la que convergía todo tipo de poder y que, entre otras, en Kafka adopta la figura del padre.

Para sus coetáneos, en cambio, el poder lo seguían corporizando los *Kaiser-König* (por la gracia de Dios), quienes raras veces pueblan los escritos de Kafka pese a que todos destilan elucubraciones sobre poder y culpa<sup>39</sup>. En la obra *En la colonia penitenciaria*, por ejemplo, Kafka propone una reflexión sobre conceptos como verdad, ley, justicia, legitimidad del poder y violencia; sobre una sociedad que, mediante el carácter imperativo de la ley, se cimenta en instituciones (burocracia despersonalizada), las cuales regulan el ejercicio del poder regentado por estructuras arcaicas. Jueces, reyes, dioses transforman el poder legal —humano— en algo mítico, de poder puro, como el que en este relato ejerce un viejo comandante investido de autoridad semejante al dios del Antiguo Testamento. Así, de la misma manera que *En la colonia penitenciaria* no hay sentencia, en *El proceso* Josef K. exige siempre una acusación inexistente; en la parábola *Ante la Ley*, se acusa la violencia impuesta por lo enigmático de unas leyes que dan miedo<sup>40</sup>, de leyes convertidas en un lugar físico que produce angustia, que aterroriza mediante el poder/fuerza (*Gewalt*)<sup>41</sup> que le ha sido conferido.

Se trata entonces de la perspectiva de una angustia que desactiva el uso humano de la razón y la lógica<sup>42</sup> y distorsiona la mirada hasta convertir lo externo en algo grotesco: “La angustia pone en tela de juicio todas las realidades de la razón, sus métodos, sus

<sup>38</sup> Thomas Anz manifiesta lo dicotómico del juicio kafkiano sobre *Temor y temblor*, de una religiosidad inalcanzable para Kafka (Anz, 2006: 89 y 91), quien se identificó más con el autor que con lo escrito. El 21 de agosto de 1913 escribió: “Hoy he recibido *El libro del juez*, de Kierkegaard. Pese a las diferencias esenciales entre ambos, su caso es, como suponía, muy parecido al mío, Kierkegaard está al menos en el mismo lado del mundo que yo. Me confirma, como un amigo” (Kafka II, 2000: 443). Véase también Stach (2016: 1289-1291).

<sup>39</sup> Esto se relaciona con sus estudios jurídicos y su ocupación, que le obligaba a cuestionarse la certeza de los hechos que se le proponían.

<sup>40</sup> Y de ahí también la reflexión de Kafka, a partir de su lectura de *Temor y temblor*, de que no se garantiza la fe en una instancia superior sino a través del miedo (Stach, 2016: 1786).

<sup>41</sup> Elias Canetti (en *El otro proceso*, 1981) es el autor que ha resumido a Kafka a partir de su miedo al poder supremo, a su potencia (ambos términos, en alemán, *Macht*), y a su estrategia de oposición a dicho poder consistente en la transformación en algo insignificante, diminuto (véase Rica, 2009: 112 y ss.).

<sup>42</sup> Los intentos desesperados de K. de dotar a su inocencia de argumentos lógicos se ven correspondidos con la constatación de que el más mínimo desvío de la perfección ya implica la culpabilidad del pecado (Spiegel, 1953).



posibilidades, su posibilidad, sus fines y, no obstante, le impone estar ahí; le ordena ser razón de la manera más perfecta que pueda” (Blanchot, 2021: 13). Esto es, las figuras o presencias desfiguradas, deformes, que representan instituciones, autoridades y administrativos van de lo inexplicable a lo incomprensible; de la misma manera, a modo de ejemplo, la primera angustia de Josef K. deriva en un sentimiento indecible de culpa, culpa a la que se debe aplicar una pena en virtud de un sistema de leyes y estructuras provistas por el Estado<sup>43</sup>. La red de partidarios que lo representa está autorizada a ejercer cuanta *violencia (Gewalt)*<sup>44</sup> sea necesaria para perpetuar el *poder (Gewalt)* [poder estatal, judicial, paterno, eclesiástico, divino, véase *Duden*]<sup>45</sup>. Y, sin embargo, “cuanto mayor es el grado de ilegitimidad, menos comprensibles se describen los sistemas de poder y castigo de los personajes juzgados, perseguidos y condenados” (Vietta y Kemper, 1994: 160). Ante figuras o estructuras de *poder absoluto (Gewalt)*<sup>46</sup>, cuasi místico en los orígenes ya enigmáticos de su poder, de su ejercicio de violencia<sup>47</sup> —Dios, a la base de la moralidad del ser humano y de todo principio jurídico—, el ser humano se refugia en su individualidad en la que acechan las formas más profundas de la angustia, un ser humano frágil ante el giro repentino e imprevisto de los acontecimientos o bien de un destino en manos de una entidad superior y *unheimlich* que, lejos de ser el principio de moralidad/justicia, parece arrojar una mirada irónica sobre lo acontecido.

## 5. CONCLUSIONES

Ya en el siglo XIX, la vida tanto espiritual como material había experimentado un proceso de disolución de todo cuanto se había tenido por inamovible<sup>48</sup>; es en el decenio expresionista, no obstante, cuando con más agudeza se perciben las secuelas de la armonía perdida. La angustia y el miedo en este decenio manifiestan una triple vertiente basada en la inseguridad del yo y su pérdida de anclajes en sí mismo y en el entorno ahora *unheimlich*, lo cual, en Kafka, se eleva a un grado máximo en tanto se expresa en la disolución del sujeto en una hermenéutica infinita del mundo. La Historia queda reducida a una consecución de poderes/potencias justificadas, legalizadas por sí mismas, ocultas

<sup>43</sup> La pena requiere su legitimación mediante la creación de ciertas leyes, pero también mediante la elucubración de teorías penales que, como Nietzsche observa en *El crepúsculo de los ídolos*, remiten al instinto del castigo. La misma voluntad del querer encontrar culpable conduce al deseo —también compartido por curas y pastores— de arrogarse el derecho de juzgar e impartir penas. No obstante, Nietzsche va más allá, afirmando que los seres humanos fueron pensados *libres* para poder ser castigados, para poder ser culpables (Nietzsche VI, 1988: 95).

<sup>44</sup> DUDEN: “a) *unrechtmäßiges Vorgehen*, wodurch jemand zu etwas gezwungen wird [...]; b) [gegen jemanden, etwas rücksichtslos angewendete] physische oder psychische Kraft, mit der etwas erreicht wird”.

<sup>45</sup> DUDEN: “die staatliche, richterliche, elterliche, priesterliche, göttliche Gewalt”.

<sup>46</sup> DUDEN: “Elementare Kraft von zwingender Wirkung”.

<sup>47</sup> Como diría Hanna Arendt en “Franz Kafka, revalorado”, “Kafka describe una sociedad que se considera a sí misma representación de Dios en la tierra, dibuja personajes que contemplan las leyes de esa sociedad como mandatos divinos, inaccesibles a la voluntad humana” (Arendt, 1999: 84).

<sup>48</sup> Proceso que se acusa tanto en la famosa *Carta a Lord Chandos*, de Hofmannsthal (1902), como en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, de Rilke (1910), o en la prosa temprana de Robert Musil.

—así en *La condena*, *En la colonia penitenciaria* y en *El proceso*—. El poder omnímodo, corporizado en jueces y padres, figuras de inmanencia liberadas de lo trascendente, equivale a violencia y castigo, como también la primacía de la fe, la creencia en valores absolutos. Miedo, pues, ante la violencia expresada en el castigo, ante el peligro que entraña la posibilidad de no cumplir con las expectativas impuestas desde un entorno ahora hostil. Pero también angustia ante el silencio y la ausencia, ante lo vano de la espera y esperanza de redención. La trascendencia aparece como terror presente en las cuestiones sin respuesta, en la ambigüedad y, por tanto, la incertidumbre. Si bien un miedo “moderado” proporciona la energía para reaccionar ante situaciones de peligro, la angustia inhibe el pensamiento racional y, en consecuencia, dificulta la capacidad de actuar del modo más conveniente posible (Morgado, 2020).

Terminamos volviendo a Kierkegaard, a la angustia de que “al ser imposible cualquier comunicación directa, encerrarse en la interioridad más aislada aparece como la única vía auténtica para ir hacia el otro, una vía que solo tiene salida si se impone como sin salida” (Blanchot, 2021: 22). *Unheimlich*, pues, resultan los medios, modos y consecuencias de la angustia expresionista, de la angustia kafkiana, que, en tanto perspectiva, distorsiona al otro en ajeno y priva a la sociedad de sus rasgos comunes, de sus medios de comunicación (Blanchot, 2021: 22)<sup>49</sup>. Miedo y angustia, en definitiva, como una perspectiva que provoca la autorreflexión sobre el verdadero yo, sobre el entorno y sobre la sociedad; por consiguiente, estímulo para buscar o, incluso, despertar a una realidad nueva más acorde con la existencia, dado que la que experimenta el individuo se halla bajo el peso del miedo, la impotencia y la desorientación<sup>50</sup>, pues, como señala Kierkegaard, en el reconocimiento de la propia angustia por parte del sujeto radica la posibilidad misma de su salvación. “El que ha aprendido a angustiarse rectamente [...] ha aprendido lo más elevado” (Kierkegaard, 2016: 261).

De ahí que la manera de superar esa angustia sea la escritura, como bien sabía Rilke, o como escribiría Kafka a Max Brod el 5 de julio de 1922: “Tal vez haya otra forma de escribir; yo solo sé de una: de noche, cuando la angustia no me deja dormir, solo sé de esta” (Kafka, 1989: 385)<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Dicho de otra forma, una percepción engañosa del mundo conlleva el aislamiento del individuo, terreno de lo *unheimlich*.

<sup>50</sup> En cuanto a la relación de los estados del sueño y el despertar con la conciencia y la angustia, véase Anz, 1977: 172.

<sup>51</sup> “Escribimos para hacer pasar las cosas”, escribió Carmen Martín Gaité, juego de palabras que sin duda cabe relacionar con dar forma a la inestabilidad de lo inasible, así como con el hecho de prender físicamente lo informe para dejarlo después en la palabra escrita. La cita completa es aún más sugerente: “Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar. Y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude” (Martín Gaité, 1982: 22).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, U. (1985). "Die Angst vor der Entdeckung und die Entdeckung der Angst: Ein Motiv bei Franz Kafka und Karl Mai". *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59, 313-342.
- ANZ, T. (1977). *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*. Stuttgart: Metzler.
- \_\_\_\_ (2000). "Die Seele als Kriegsschauplatz-Psychoanalyse und literarische Moderne". En *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*, Y.-G. Mix (ed.), 492-508. München: Hanser.
- \_\_\_\_ (2006). "Identifikation und Abscheu. Kafka liest Kierkegaard". En *Franz Kafka und die Weltliteratur*, M. Engel und D. Lamping (eds.), 83-91. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ANZ, T. UND STARK, M., EDS. (1982). *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Stuttgart: Metzler.
- ARENDE, H. (1999). "Franz Kafka, revalorado". En *Kafka. Obras completas*, vol. 1., J. Jovet (ed.), 173-193. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BLANCHOT, M. (2021). *De la angustia al lenguaje*, L. Ferrero y C. de Peretti (trads.). Madrid: Trotta.
- BROD, M. (1912). "Angst". *Die Aktion* 2, 340.
- BUBER-NEUMANN, M. (1987 [1977]). *Milena*, M. A. Grau (trad.). Barcelona: Tusquets.
- DÖBLIN, A. (1981). *Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke*. Olten / Freiburg im Breisgau: Walter.
- DUDEN (2020). *Wörterbuch online*. Bibliographisches Institut GmbH. Disponible en línea: <https://www.duden.de/woerterbuch> [03/12/2020].
- EAGLETON, T. (2016). *La estética como ideología*, G. y J. Cano (trads.). Madrid: Trotta.
- FREUD, S. (1970). *Studienausgabe*, vol. 4. (7.ª edición). Frankfurt am Main: Fischer.
- \_\_\_\_ (1974). *Obras completas*, vol. VII. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GÓMEZ GARCÍA, C. (2007). *La literatura en lengua alemana en el contexto de las vanguardias europeas. Expresionismo y Dadaísmo*. Madrid: Liceus. Disponible en línea: [www.liceus.com/producto/literatura-alemana-contexto-vanguardias-europeas](http://www.liceus.com/producto/literatura-alemana-contexto-vanguardias-europeas) [29/11/2020].
- \_\_\_\_ (2010). "¿Sueño o visión? Lo fantástico en el Expresionismo alemán: El loco, de Georg Heym". En *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, P. Andrade, A. Gimber y M. Goicoechea (eds.), 107-120. Bern: Peter Lang.
- \_\_\_\_ (2020). "Gewalt: representaciones de la violencia en el expresionismo literario alemán a partir de Kierkegaard y Benjamin". *Escritura e imagen* 16, 123-140. Disponible en línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/73029/4564456555129> [13/01/2021].
- HEYM, G. (1964). *Dichtungen und Schriften*, 4. vols. (I *Lyrik* [1964], II *Prosa und Dramen* [1964]), K. L. Schneider und G. Martens (eds.). Hamburg / München: C. H. Beck.

- HONEGGER, J.-B. (1975). *Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka*. Berlin: Erich Schmidt.
- KAFKA, F. (1983). *Briefe an Milena*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- \_\_\_\_ (1989). *Briefe 1902-1924*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- \_\_\_\_ (1999-2018). *Obras completas*, 4 vols. (I [1999], II [2000], III [2003], IV [2018]), J. Llovet (dir.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- KAYSER, W. (1957). *Das Grotteske. Seine Gestaltung in der Malerei und Dichtung*. Oldenburg / Hamburg: Statting.
- KELLER, O. (1980). *Döblins Montagroman als Epos der Moderne*. München: Fink.
- KIERKEGAARD S. (2016). “El concepto de angustia”. En *Migajas filosóficas. El concepto de angustia*. Prólogos, D. González y O. Parcero (trads.), 168-277. Madrid: Trotta.
- LACAN, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia. 1962-1963*, Enric Berenguer (trad.). Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.
- LICHTENSTEIN, A. (1913). “Angst”. *Die Aktion* 3, 655.
- MALDONADO, M. (2006). *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.
- MARTÍN GAITE, C. (1982). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino.
- MEYRINK, G. (1995). *Der Golem*. Frankfurt am Main / Berlin: Ullstein.
- MORGADO, I. (2020). “Frente al coronavirus: información contrastada y veraz, aunque nos duela”. *El País*, 24 de marzo. Disponible en línea: <https://elpais.com/ciencia/2020-03-24/frente-al-coronavirus-informacion-contrastada-y-veraz-aunque-nos-duela.html> [25/11/2020].
- MUSIL, R. (2007). *Uniones. Dos relatos*, C. Cabrera (trad.). Madrid: Sexto piso.
- NIETZSCHE, F. (1988). “Götzendämmerung”. En *Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, vol. 6, G. Colli und M. Montinari (eds.), 55-162. Berlin / New York: DTV.
- PINTHUS, K. (1993). *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Berlin: Rowohlt.
- RICA, A. DE LA (2009). *Kafka y el Holocausto*. Madrid: Trotta.
- RIETZSCHEL, T., ED. (1985). *Zwischen Trauer und Ekstase. Expressionistische Liebesgeschichten*. Zürich: Arche.
- RILKE, R. M. (2010). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, F. Ayala (trad.). Madrid: Alianza.
- SERNER, W. (1915-1916). “Angst”. *Sirius* 1, 38-45.
- SOKEL, W. H. (1974). *Geschichte der deutschen Literatur. Vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1917*. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag.
- SPIEGEL (1953). “Hiob im Büro”, *Spiegel* 32. Disponible en línea: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/25657313> [03/12/2020].

- SPRENGEL, P. (2004). *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*. München: C. H. Beck.
- STACH, R. (2016). *Kafka. Los años de las decisiones*, C. Fortea (trad.). Barcelona: Acantilado.
- STRAMM, A. (1918-1919). "Angststurm". *Der Sturm* 9, 82.
- SZIGETI, I. J. (2009). *Angst und Ausgeliefertheit bei Franz Kafka*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.
- TRAKL, G. (1987). *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, vol. 1, W. Killy und H. Szklénar (eds.). Salzburg: Otto Müller.
- \_\_\_\_ (2010). *Poesía complete*, J. L. Reina (trad.). Madrid: Trotta.
- VIETTA, S. UND H.-G. KEMPER (1994). *Expressionismus*. München: Fink.
- WOLFENSTEIN, A. (1912). "Furcht". *Die Aktion* 2, 1645.
- ZWEIG, S. (2018). *Miedo*, R. Bravo (trad.). Barcelona: Acantilado.
- \_\_\_\_ (1920). *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland*. Leipzig: Insel Verlag.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2021

Fecha de aceptación: 07/07/2021