



Los enigmas del arte: crimen, culpa, justicia y objetivación artística de la condena en Franz Kafka y en Leo Perutz

Mariela Ferrari*

Existen varios aspectos que vinculan la vida y la obra de Leo Perutz (1882-1957) y la de su contemporáneo y compatriota Franz Kafka (1883-1924). Más allá de trabajar en la misma compañía aseguradora, como observa Hans-Harald Müller en la biografía de Perutz (2007), una perspectiva consciente por parte de éste acerca de la separación entre vida y obra pareciera distanciar sus respectivas poéticas. Sin embargo, la problemática conexión entre realidad y arte, o literatura articula la producción de ambos a partir del eje que vincula arte, crimen, justicia y culpa. El presente trabajo explora dicha vinculación, localizable, asimismo en autores decimonónicos como Baudelaire, de Quincey o Wilde, bajo las temáticas del mal secularizado y el arte, el crimen como hecho artístico, temáticas que se transforman, a comienzos del siglo XX, en la objetivación estética de la condena. En los casos que vamos a presentar, esta objetivación se lleva a cabo materialmente en el arte, y se manifiesta a través del cuerpo de lo que podríamos denominar la función actancial “culpable”, en dos sentidos diversos respectivamente. Revisaremos aquí, entonces, de qué manera la constelación entre crimen, condena, juicio y culpa se aúna con lo artístico de manera diversa en cada autor.

Como indica Michael Löwy, “En la colonia penitenciaria” [“In der Strafkolonie”] (1919), se sitúa en la poética kafkiana, en la instancia de transición entre textos en donde la figura paterna representa la autoridad, en el ámbito familiar, y aquellos en los que la autoridad se representa de manera impersonal, en las relaciones jerárquicas de poder y el abuso desde lo personal hacia lo impersonal (Löwy, 2016, pp. 44ss.). En ambas formas, se manifiesta la tiranía del poder, pero lo que fuera la crítica a la autocracia patriarcal se dirige luego a la manifestación del poder abstracto y los aspectos funcionales de la maquinaria del poder, en el Estado, en la autoridad judicial, en la burocracia.

* Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional Arturo Jauretche / elafer@gmail.com

El inicio de la *Novelle* muestra la preeminencia del objeto simbólico-sincrético en el que confluyen las miradas contrapuestas y los sentidos del crimen, el juicio y la condena, junto con el hecho artístico: “-Es un aparato peculiar – le dijo el oficial al viajero que había llegado para investigar y dirigió al aparato, que sin duda le era tan conocido, una mirada en cierto modo de admiración” (Kafka, 2001, pp. 201). Por una cuestión de tiempo, no nos detenemos aquí, pero la novela corta se articula desde el contraste o el directo antagonismo en varios niveles: entre épocas y comandantes, en el pasado y el presente; en el juego de miradas que se expresan en las formas de narración y focalización contrapuestas; entre los personajes en escena, el viajero frente al oficial; el condenado y el soldado; la sádica crueldad del accionar de la máquina y lo irónicamente grotesco o incluso, clownesco de las escenas, un rasgo que vincula la novela corta de 1919 con ciertas escenas de *El proceso* o *El castillo*.

La ejecución del soldado condenado por desobediencia y ofensa a su superior permite la escenificación que sitúa en el centro la singularidad del objeto. La máquina es el eje a partir del cual se plantean diferentes líneas de sentido. Por un lado, el problema del poder, en tanto el aparato concretiza la idea de una autoridad incomprensible o ininteligible para el viajero en su accionar, en su condena [*Urteil*] y en sus procedimientos [*Prozess*]. Por otro lado, el artificio mecánico también representa al objeto artístico (forma de creación e implemento creador). En el primer sentido, el aparato de castigo o penalización similar a los utilizados en los sanatorios, permite insinuar un paralelo entre una forma de “curación” individual y la idea de correctivo o curación social del supuesto crimen como enfermedad. Por otro lado, en la descripción de la máquina de tortura confluyen los dos aspectos de la *techné*, la noción de técnica en el sentido científico y la técnica en su aspecto artístico.

El accionar del aparato también aborda el problema del arte y la escritura en diversos niveles. Por una parte, se plantea la legibilidad o interpretación de la condena que “actúa” sobre el cuerpo del condenado. El cuerpo, como soporte orgánico y sus funciones vitales (sangre, vómito, sensualidad y hambre, todos aspectos vinculados al condenado y a figuras femeninas) se contraponen a la función del cuerpo como soporte material (inorgánico) de la escritura. La condena aparece aquí como experiencia/experimentación [*Einfleischung*]. El proceso judicial (inexistente en la obra) se transforma en proceso mecánico que lleva a la muerte del con-

denado, es un proceso que tiende a la despersonalización, de lo vital a lo inorgánico.

En cuanto a la máquina como objeto artístico y como productor de “arte”, se plantea el problema de la recepción y decodificación, temática abordada en varios textos kafkianos. Ya en la cita inicial que leímos previamente, la ejecución se plantea como espectáculo o representación, en la que el cuerpo es instrumento (Kafka, 2001, p. 210). La presencia del público en épocas pasadas, en las que “la sociedad se ordenaba alrededor de la máquina” (p. 217), no solo plantea el arte -de la tortura legislativa- como vivencia, sino precisamente como *Spiel*, como representación (en el doble sentido de “ejecución” en español). La creación del viejo comandante se degrada en el presente para un público incomprensivo ante la importancia del arte de la máquina, un arte indescifrable y devaluado para esa época. En este sentido, pese a que oficial indica que hasta el condenado “más estúpido” puede descifrar lo escrito por la máquina (íbid, p. 213), también para el viajero y para el condenado es imposible decodificar la tortura-escritura arabesca tanto en los papeles del diseño del viejo comandante como en el propio cuerpo. En la ejecución de la condena, la escritura sobre el cuerpo (la tortura) no tiene que matar de inmediato y no puede ser sencilla porque debe durar un intervalo de doce horas, cuyo momento crítico se produce en la sexta hora, instancia en la que se produce esa comprensión del condenado respecto de su condena.

El oficial-artista mantiene una relación simbiótica con el artificio mecánico. Su devoción incólumne culmina en el autosacrificio final, al ocupar el lugar del condenado. La veneración y obsesividad del oficial consagrado a la tarea artística y, simultáneamente, a una forma de Justicia trascendente (contrapuesta al orden inmanente del presente), desde su perspectiva, lo sitúa en la serie de artistas de otros relatos kafkianos como “Primera pena” o “Un artista del trapezio”, “Un artista del hambre”; “Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones”, “En la galería” o “Un sueño”. En estos, el “verdadero” arte (vinculado a lo sacralizado, aurático, ambivalentemente representado en términos críticos) implica no solo el aislamiento y la incomprensión social, sino incluso el sacrificio corporal que llega hasta la muerte. El arte implica esa consagración sacrificial que vincula la belleza, el placer y la tortura, que se articula con las formas del estoicismo o ascetismo del artista y la admiración sublime u horrorizada ante al espectáculo, por parte del oficial o del viajero, respectivamen-

te (o ambivalentemente irónica, en la amplificación y exageración de la sanguinaria ejecución). Específicamente, el aspecto artístico sublime de la ejecución como espectáculo se relaciona en la *Novelle* con una idea de Justicia superior, insinuatamente teológica en dos instancias del relato: la supuesta transfiguración del condenado, de acuerdo con la descripción del oficial, y el mesianismo de la inscripción de la lápida del viejo comandante. Esta última, casi ilegible, como el arte del aparato, indica “Aquí descansa el anterior comandante. Sus partidarios, que ahora no pueden llevar un nombre, le han cavado una tumba y colocado la piedra. Hay una profecía que dice que el comandante resucitará luego de un número determinado de años y que guiará a sus partidarios desde esta casa para reconquistar la colonia. ¡Crean y esperen!” (Kafka, 2001, p. 229). El mesianismo de la inscripción que anuncia el divino retorno del comandante recupera la imagen teológica del rostro del condenado, que comprende la inscripción y la condena experimentadas corporalmente, luego de seis horas de tortura, es decir, el juicio ejecutado en el procedimiento, según el oficial. Sin embargo, esta transfiguración divina no se corrobora en la propia muerte y el rostro impávido del cadáver del oficial, que dispone para su autoflagelación final la inscripción “Sé justo” (ibíd.: p. 224), igualmente incomprensible para el profano extranjero. La confrontación de perspectivas sobre el procedimiento (sublime u horrible) y sobre la idea de “justicia” (ibíd.: 217) o “asesinato a secas” (ibíd.: p. 227) se hace evidente ante la escenificación de la muerte del oficial.

En su escueto tratado sobre el mal, Paul Ricoeur (2007) se refiere a la teodicea como uno de los niveles del discurso vinculados a la especulación sobre el tema. Ricoeur utiliza el concepto judeo-cristiano de “retribución”, indicando que, en la visión del mundo de la teodicea, todo sufrimiento es merecido porque constituye un castigo por un pecado individual o colectivo, desconocido o conocido (Ricoeur, 2007, pp. 40ss.). Este punto de vista, insinuado irónicamente en el mesianismo del relato, convierte el orden entero de las cosas en un orden moral, que resultaba teológicamente inteligible, en el pasado, pero que en la actualidad es ininteligible, desde la mirada del viajero y desde la perspectiva del condenado mismo. La retribución, sigue Ricoeur, brinda una explicación insuficiente de acuerdo con un orden jurídico incipiente (es decir, parece arbitraria o desproporcionada) en una época nueva. De esta forma, la pena (el castigo y el sufrimiento) se convierten en una experiencia llevada al límite que transforma

al acusado en culpable y al culpable en pura materia, sostén de la escritura de esta pena. El castigo se asienta así sobre una ley autolegitimada, que no necesita otro fundamento que su propia racionalidad. La pena fundamenta la culpa, de acuerdo con la explicación del procedimiento judicial en la colonia. En esta autolegitimación, la culpabilidad es asumida *a priori*: “la culpa es siempre indudable” (Kafka, 2001, pp. 208)

Desligado de cualquier sustrato teológico evidente, este régimen u orden jurídico pasado se percibe como trascendente, ambigualmente caracterizado de acuerdo con ciertos rasgos trascendentales o mesiánicos. En ese orden, de acuerdo con Ricoeur, la punición es un sufrimiento que se considera merecido, por lo tanto, todo sufrimiento es castigo por una falta personal o colectiva, conocida o desconocida. También con respecto al mal, Terry Eagleton establece una diferenciación entre modernismo y posmodernismo en cuanto a las actitudes frente a la salvación y la redención. Para los modernistas (Beckett, T.S. Eliot, Kafka) hay algo en el mundo (en el universo) que debe ser redimido, pero resulta imposible decir exactamente qué, cuál es el pecado o el crimen (Eagleton, 2015, p.26).

Desde otro punto de vista, Leo Perutz tematiza la cuestión del crimen, el castigo, la condena y la culpa, en relación con el arte y las marcas corporales de dicha culpa. De manera característica en la poética perutziana, el problema del crimen y la culpa se plantea en vinculación con el de la identidad, en un sentido polivalente con respecto al solapamiento de interpretaciones posibles del acontecimiento y del sujeto-criminal. Así, las novelas perutzianas superponen las lecturas se fantástica, histórica, detectivesca y artística imbricadas. Muchos de los protagonistas de Perutz, tal como el barón von Yosch, en *Der Meister des Jüngsten Tages*, llevan la marca de Caín, la marca de la culpa que caracteriza a los criminales prosaicos y simultáneamente míticos que Perutz representa. Significativamente, tal como en Kafka, el objeto artístico también es criminal; en Kafka, la máquina, en Perutz, significativamente, el libro se convierte en asesino serial de artistas, en una de las interpretaciones sobre los crímenes. Pero, en otra de estas interpretaciones, en el viraje final planteado en el epílogo, von Yosch es el culpable inventor del relato que encubre su crimen. De esta forma, las marcas o señas identitarias que ostentan los criminales perutzianos son indicios que también permiten reconocer al perpetrador. Según Maria Finazzi (1997), la *hybris* de algunos de los protagonistas perutzianos se percibe en el acecho de la memoria y en esa lesión de la culpa.

En su obra, lo que Finazzi denomina “lesión de la culpa” en términos metafóricos es explícitamente representado, en el cuerpo del criminal, en lo que podríamos denominar la “marca de Caín”, la representación concreta de alguna lesión que caracteriza a aquellos personajes asociados a “la estirpe de Judas”. Este *Leitmotiv*, tópico de la poética perutziana, reúne en una serie literaria también a otra figura mítico-religiosa, la del Judío errante, que tendrá relevancia en *El marqués de Bolibar* [*Der Marquis de Bolibar*] (1920). Si, por un lado, en Perutz, la serie de Iscariotes literarios se conecta directamente con el tratamiento de la temática de la traición, por otro lado, la constelación de estas figuraciones del traidor o del maldito (Caín, Judas, el Judío errante) permite aunar lo fantástico, mítico-religioso, con la problemática histórica. De manera paralela a lo descrito en la obra de Kafka, en los protagonistas de Perutz, la culpa se inscribe en el cuerpo, pero estos signos o índices se plantean desde una polivalencia de significados que permiten irónicamente, muy diversas hermenéuticas. Esos índices o signos, en primera instancia, corporales, adquieren una multiplicidad de sentidos, desde lecturas mítico-teológicas, prosaicas, artísticas, hasta histórico-críticas.

Ya en la primera novela de Perutz *La tercera bala* [*Die dritte Kugel*] (1915), irónicamente, el narrador, herido en la frente, cuenta la historia de su vida al amnésico e inconsciente protagonista, el capitán von Grumbach. El hombre con la venda ensangrentada, al que Grumbach hiriera en otro momento, en otra ironía del destino, es un doble del capitán, que también había perdido su ojo y lleva igualmente en su frente otra herida (Perutz, 1981, p. 29¹), índice de su pertenencia a la “estirpe de Judas”. En la novela, las referencias a Judas son extensamente recurrentes (a modo ilustrativo, véanse Perutz, 1981, pp. 13, 36, 94, 115 140, 151), pero la asociación es explícita con respecto a Grumbach como un Judas que traiciona la fe cristiana (ibíd., p. 140) y a aquéllos que lo ayudaran incondicionalmente: los indios (ibíd., p. 94). La herida y la venda son la marca de un pecado y una traición que muchos otros personajes de Perutz poseen, material o simbólicamente. Como dijimos, el protagonista de *Der Meister des Jüngsten Tages*, marcado en la frente al golpearse, en su huida de la escena

1 En el caso de las obras de Perutz, se citarán las versiones en alemán, debido a que las expresiones aquí analizadas, vinculadas a las figuras bíblicas del traidor, fueron traducidas de forma diversa al español como colocaciones en las que no se mencionan estas figuras.

del crimen; el comerciante de caballos Behaim, en *Der Judas des Leonardo* cuya marca es su propio rostro, que porta como una señal de la traición a la amada; en *Der Marques de Bolibar*, el teniente Jochberg y el personaje de Salignac, la reencarnación del Judío errante, que portan en su rostro las marcas de la traición.

En *El marqués de Bolívar*, se evoca la duplicidad de la historia bíblica, que contrapone la figura del Redentor y la de su antagonista, encarnado en Salignac, reconocido por algunos como el Judío Errante y percibido escépticamente por otros como el incansable capitán francés que siempre conduce sus ejércitos a la derrota y a la muerte, perseguido por una repetida e insistente mala suerte. El destino de los hombres inocentes o culpables que atraviesan su camino es igualmente fatal (ibíd., pp. 93ss. y pp. 108ss.) y esto se comprueba en la suerte del Marqués de Bolívar y de los dos regimientos alemanes que sucumbirán en la novela histórico-fantástica. Salignac, tal como el marqués, manifiestan una forma de duplicidad interna o una naturaleza doble. Como personajes del entramado de la historia, ambos “ocultan” su verdadera identidad, en un caso, noble y profana (la del marqués, disfrazado de arriero), en el otro, una identidad mítica y maldita (el capitán Salignac como el eterno desterrado, que aguarda la *parusía* o el retorno de Cristo). En una de las escenas, Salignac vuelve a desafiar al Redentor, tal como lo hiciera camino al Gólgota. Los rasgos físicos del personaje, su cutis terroso, cansado y su rostro, marcado por la viruela, así como su risa carnalesca y destructora, son rasgos reconocibles del Ahasverus literario (Perutz, 1987: 53, 93, 95s., 163). La doble perspectiva y lectura de los signos en el rostro y la actitud de Salignac se manifiesta en contraste, según el receptor. Mientras estos rasgos son reconocidos y producen el rechazo de los españoles, en la recorrida del capitán por la ciudad, su actitud provoca risa entre los oficiales alemanes. El carácter violento y cargado de bilis del capitán francés y su expresión cadavérica, así como la venda que esconde la cruz de fuego alrededor de su frente son otras tantas representaciones de la marca de Caín, el signo de la traición (ibíd., p. 93). Así, la novela brinda varias señales ambiguamente sobrenaturales alrededor del capitán francés, interpretadas por diferentes lectores internos, de manera incierta, en diversos momentos de la narración, aunque estas señales siempre representan una ironía con respecto al destino de los personajes.

En *Figures du traître. Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales* (2007), Jean-Jaques Pollet y Jaques Sys analizan la figura del Iscariote, que encarna el arquetipo del traidor como el mal absoluto o la malignidad pura. La individuación de la figura del traidor y lo explícito de sus motivos son un desarrollo de las literaturas modernas, que explotan la complementariedad de las figuras del traidor y el héroe. En el análisis sobre *Der Judas des Leonardo*, Pollet se centra en la idea de la necesidad, histórica, artística y narrativa de la figura de Judas en términos figurativos (en el evangelio, y, de manera especular, en la obra de Leonardo y en el propio texto de Perutz). Para Pollet, Perutz desplaza el cuestionamiento ético de la problemática de la traición y del reconocimiento del traidor, enfatizando la configuración de una poética. La figura del traidor, del Judas de turno deviene indispensable en el plan artístico, y, podemos agregar, tal como en “Tema del traidor y del héroe” o en “Tres versiones de Judas”, entre muchos otros relatos de Jorge Luis Borges (2005)², la lógica textual culmina invirtiendo la perspectiva sobre el propio referente. Así, en la póstuma novela de artista de Perutz, la pintura de Leonardo deslee la identidad del comerciante de caballos y este asume aquélla para la que ha servido como modelo artístico. El artista transforma al modelo de Judas, Joachim Behaim, en Judas mismo. Si la realidad brinda un modelo para la representación pictórica, el arte, a su vez, transforma la realidad presente, en la recepción, en tanto clave de “lectura” y nueva perspectiva sobre el referente, mostrando una realidad mucho más verdadera que la inmediata.

Para concluir este recorrido, entonces, si en la mayor parte de la obra de Perutz, aunque ambiguos o polivalentes, aún pueden hallarse los índices de un “sustrato” ético que fundamenta cierto sentido de justicia en una forma de culpabilidad del criminal (de ahí, los usos ambivalentemente irónicos de lo mítico, lo teológico y lo fantástico en su poética), en Kafka, en cambio, se invierte la lógica entre crimen y castigo, en tanto la culpabilidad es un *a priori*, una función que se debe representar y ejecutar en la dinámica del sistema (social y textual). De este modo, como indica el relato analizado, “la culpa es siempre indudable” (Kafka, 2001, p. 209) y,

2 Para una comparación pormenorizada del tema en Borges y Perutz, puede consultarse el artículo “Figuras de la identidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges y Leo Perutz” (Ferrari, 2012, pp. 257ss.).

aunque incomprensible o inescrutable para el condenado, el castigo manifiesta corporalmente, de manera inequívoca, esa criminalidad *a priori*.

Referencias

Borges, Jorge L. (2005). *Obras completas I y II*. RBA.

Eagleton, Terry (2015). *Sobre el mal*. Teotihuacan.

Engel, Manfred y Auerochs, Bern (eds.) (2010). *Kafka Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler.

Finazzi, Maria (1997). L'insidia della memoria e la lesione della colpa nei personaggi di Leo Perutz en Cercignani, Fausto (ed.), *Studia austriaca*. Minute, pp. 111-133.

Ferrari, Mariela, Figuras de la identidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges y Leo Perutz. En Montezanti, Miguel, Matelo, Gabriel y Rafaelli, Verónica (comps.) (2012). *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada / Vicente Costantini*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Kafka, Franz (2015). *In der Strafkolonie. Erzählung (1919)*. Walter de Gruyter. [(2001). En la colonia penitenciaria en *Antología de la novela corta. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue].

Kafka, Franz (2002). *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Cátedra.

Löwy, Michael *Franz Kafka. Subversive dreamer* (2016). Universidad de Michigan.

Perutz, Leo (2005). *Der Judas des Leonardo* [1959]. DTV [(2005). *El Judas de Leonardo*. Destino].

Perutz, Leo (1987). *Der Marques de Bolibar* [1920]. Aufbau-Verlag [(1964). *El marqués de Bolibar*. Ediciones G.P.].

Perutz, Leo (2003). *Der Meister des Jungsten Tages* [1923]. DTV [(1988). *El Maestro del Juicio Final*. Barcelona: Tusquets].

Perutz, Leo (1981). *Die dritte Kugel* [1915]. DTV [(1992). *La tercera bala*. Debate].

Pollet, Jean-Jaques y Sys, Jaques (eds.) (2007). *Figures du traître - Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*. Prensa de la universidad Artois.

Ricoeur, Paul (2007). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Amorrotu.



Lecturas de Kafka, un siglo después (La ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)