

LA LÓGICA DE LA MULTIPLICIDAD EN KAFKA Y CUNQUEIRO: *DAS SCHLOSS* Y *UN HOMBRE QUE SE PARECÍA A ORESTES*

MARTA MARIÑO MEXUTO
Universidad de Santiago de Compostela
l32mosaa@uco.es

Fecha de recepción: 15.09.2020
Fecha de aceptación: 03.01.2021

Resumen: *Das Schloss* (1926) y *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968) son dos novelas muy alejadas cronológica y temáticamente que no parecen mostrar ninguna similitud. Sin embargo, en ambas obras se aprecia un rasgo común que es fundamental para la comprensión de Kafka y Cunqueiro: se presenta una variedad de posibilidades o versiones de un mismo acontecimiento de forma no excluyente. Se configura así un mundo regido por una particular lógica, aunque el resultado final sea muy distinto en cada caso

Palabras clave: Kafka; Cunqueiro; multiplicidad; interpretación; comparación.

The Logic of Multiplicity in Kafka and Cunqueiro: *Das Schloss* and *Un hombre que se parecía a Orestes*

Abstract: *Das Schloss* (1926) and *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968) are two very distant novels in terms of chronology and theme, which seem not to show any similarities. Nonetheless, in both works there is an essential characteristic for the understanding of Kafka and Cunqueiro: a variety of possibilities or versions of the same event are displayed in a non-exclusive way. Thus, a world regulated by a particular logic is created, even though the final result is very different in each case.

Key words: Kafka; Cunqueiro; multiplicity, interpretation, comparison.

Sumario: 1. Preámbulo. 2. *Un hombre que se parecía a Orestes*. 3. *Das Schloss*. 4. Final.

1. Preámbulo

Das Schloss (1926) y *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968) son, ciertamente, dos novelas muy alejadas cronológica y temáticamente, y sus respectivos autores cultivaron en todas sus obras una estética muy peculiar y representativa que, aparentemente, carece de similitudes. Sin embargo, en estas dos novelas en concreto se aprecia un rasgo común que es fundamental para la comprensión de ambos autores: se presenta una variedad de posibilidades o versiones de un mismo acontecimiento de forma no excluyente, de manera que cada opción no anula las demás ni es más válida que ellas. Se configura así un mundo regido por una particular lógica y cuyas convenciones se ve obligado a adoptar el lector. Como comenta Eleazar M. Meletinski:

La polisemia de los símbolos kafkianos se manifiesta exteriormente en una fantasía absurda. Esto, naturalmente, debemos relacionarlo con el extremo relativismo –no ético, sino epistemológico– del autor. El modelo de mundo de Kafka no está construido sobre la disyunción (o/o) sino sobre la conjunción (y/y), y admite el *tertium non datur* [...]. (Meletinski, 2001: 330)

2. *Un hombre que se parecía a Orestes*

La novela de Cunqueiro, ganadora del Premio Nadal en 1968, y, por tanto, más cercana a nosotros en el tiempo, centra su trama en el regreso, esperado por todos, del atípico héroe Orestes que debe volver a su patria para matar al usurpador Egisto, vengando así a su padre, Agamenón. La vuelta del vengador se dilata tanto en el tiempo que, cuando finalmente se produce, carece ya de sentido alguno. Mientras tanto, Egisto y Orestes sueñan con todo detalle cómo serían sus vidas si la venganza no fuera ineludible, construyendo historias paralelas. El personaje de Eumón de Tracia¹ resulta fundamental en la creación de esta lógica de la multiplicidad pues su función consiste, básicamente, en relativizar el mito tradicional, proponiéndole nuevas posibilidades y puntos de vista a Egisto. Para tranquilizarlo, llega a esbozar la posibilidad de que este, en un error, hubiera matado a Orestes en vez de a Agamenón, cuando el joven habría llegado

¹ Se trata de un personaje inventado por Cunqueiro, que no aparece en ninguna otra versión del mito de Orestes.

para vengarse, a pesar de que, en ese caso, no tendría motivos para hacerlo, más que atenerse a lo que se espera de él:

–Pero no tenía todavía motivos [Orestes]. Yo no había rematado todavía a Agamenón.

–¡Ni le importa! Tú tienes que matar a Agamenón el día en que el rey regrese. Orestes tiene que ir a matarte a ti, porque tú has dado muerte a Agamenón. Pero, para Orestes, su intervención se reduce a matar a Egisto. Muerto Egisto, se acabó su papel. (Cunqueiro, 1969: 99)

Esto conduce al absurdo de que Egisto viva con el temor a la persona a la que precisamente ha dado muerte y no se contempla, aceptando esta posibilidad, cuál habría sido entonces el destino de Agamenón. En cambio, se resalta la rigidez del papel que cada personaje debe representar para encajar en el esquema del mito tradicional y que, sin embargo, ninguno llega a desempeñar correctamente². Eumón huye de las interpretaciones únicas y admite la duda o la existencia de diferentes versiones de un acontecimiento, sin que una tenga que ser necesariamente la verdadera. Tras manifestar su teoría de que quizás Egisto mató a Orestes en vez de a Agamenón, le explica:

El muerto puede ser Orestes o no serlo. Lo que importa es que tú tengas la seguridad, o la esperanza, de que lo haya sido. Unos días estarás cierto de ello, y otros no. Pero, con las dudas, tu vida será diferente. Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega. La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cuál de las dos tiene más dulce aroma. [...] ¡Ya verás como [*sic*] si profundizas en el asunto, terminas saliendo del escenario para platea, ves el argumento con nuevos ojos y acabas separando de ti el Egisto regicida! (Cunqueiro, 1969: 101-102)

El discurso de Eumón no termina de convencer a Egisto, pero plantea cuestiones importantes en la novela, como señalar la dicotomía entre el Egisto real y el personaje mítico con una función predeterminada.

² Algunos personajes lo desempeñan mejor que otros. En los *Seis retratos* que cierran la novela, se narra la llegada al palacio real y la muerte de Agamenón (aunque sin desvelar quién es el asesino), que encaja bastante con la fábula original. Agamenón es descrito con rasgos más cercanos a lo heroico que otros personajes.

La gran pregunta que plantea la novela desde el principio no se resuelve nunca: ¿cuál es la identidad del extranjero que llega a la ciudad y que algunos identifican con Orestes? Al igual que el muerto, “puede ser Orestes o no serlo” (Cunqueiro, 1969: 101), y el propio título de la obra no desvela ninguna certeza al respecto. Puede aludir al misterioso Don León o al propio Orestes tal y como aparece en el apartado final *Seis retratos* (el único momento en el que el lector accede brevemente al pensamiento del “verdadero” Orestes), haciendo así hincapié en su parecido con el personaje mítico del mismo nombre, con el cual la identificación no puede ser plena al no cumplir este su función en la tragedia. El problema no es solo quién es Orestes, sino incluso si existió alguna vez dicho personaje: “¿Todavía Orestes? Pero, ¿lo habría habido alguna vez aquel Orestes?” (Cunqueiro, 1987: 23). Los habitantes de la ciudad contribuyen a la búsqueda sin saber a ciencia cierta si la historia de Orestes fue una invención:

No se sabía si Orestes era rubio o moreno. Alguien inventó que un tal Orestes venía a vengar a su padre, asesinado por Egisto, que se había metido en la cama de su madre, y entonces comenzó la vigilancia, se alquilaron espías, se mandaron escuchas, se pusieron trampas en las encrucijadas, se consultaron oráculos. ¿Cuántos años no duraba aquello? (Cunqueiro, 1987: 24)

A ello se le une el hecho de que nadie conozca con seguridad su aspecto físico ni su personalidad; los testimonios son totalmente contradictorios al respecto:

Su hermana aseguraba que había sido un niño tímido y callado, que hacía castillos con tacos de colores, y pasaba las horas absorto, con las manos a la espalda, ante la corona paterna. Su madre lo tenía por un travieso incorregible [...]. Constantemente los testimonios se contradecían, desde el de la nodriza hasta al del maestro de primeras letras. Unos lo daban por juguetero alegre, por doncel franco y generoso, otros lo ponían de hipócrita y avaro, amigo sólo de aduladores. (Cunqueiro, 1987: 69)

Egisto había ordenado que le hiciesen retratos del hijo de Agamenón. Y tenía una docena, pero cada retrato daba un hombre diferente, rostros que en nada se asemejaban, bocas para palabras distintas, miradas que no se dirigían nunca a él, Egisto, que necesitaba ser reconocido por Orestes, no fuese éste a equivocarse e ir hacia otro, deslumbrante homicida. (Cunqueiro, 1987: 78)

Esta ausencia constante de certezas no es un rasgo exclusivo de *Un hombre que se parecía a Orestes*, sino que constituye una característica más de la obra cunqueiriana:

[...] outro trazo da obra de Cunqueiro: a ausencia dunha xerarquía da *verdade* nos textos/relatos. Cal é a versión *boa*, no caso de que haxa unha *boa* nas diferentes maneiras de narrar/contar, a da peza teatral ou a do romance? Cal é a *verdadeira* historia (literaria) sobre Orestes ou Hamlet ou Merlín? (Fernández Pérez-Sanjulián, 2011: 351)

El propio Cunqueiro era muy consciente de ello y lo explicaba de la siguiente manera:

El escritor es un hombre que tiene una cierta visión de las cosas; a esta visión algunas veces se le llama realismo, pero resulta que puede haber cuatro realismos a un tiempo, todos ellos referidos a la misma cosa. (Nicolás, 1991: 113)

Así parece expresarlo la frase “¡Hay muchas vidas!” (Cunqueiro, 1987: 157, 158 y 159), repetida varias veces en *Un hombre que se parecía a Orestes*. No obstante, el resultado no es la creación de un mundo anárquico, sino que se establece un sistema alternativo. A propósito de la introducción de elementos fantásticos, el autor afirma que estos poseen sus propias reglas, comparándolas curiosamente con las leyes científicas:

[...] a min paréceme que o prodixio é necesario e que obedece a leis físicas, como pode obedecer, ¡eu que sei!, a segunda lei da Termodinámica, por poñer unha comparación. (Nicolás, 1991: 112)

Por otro lado, la narrativa cunqueiriana se desarrolla, en general, en espacios complejos, en los que la distancia entre unos lugares y otros solo es importante en cuanto que sirve para que el protagonista desarrolle su viaje. La forma de medir la distancia está en el propio viaje y, por tanto, es un elemento completamente subjetivo que depende de cómo el personaje elija vivir este proceso. No podríamos establecer una geometría lineal del espacio. Este se encuentra, además, muy ligado al tiempo: en *Un hombre que se parecía a Orestes* nos hallamos en un mundo similar (con muchas reservas) a la Grecia antigua, al igual que en la Tracia del rey Eumón, mientras que el

pequeño reino del Vado de la Torre, con su soberana doña Inés, parece un lugar sacado de los tópicos de la novela de caballerías³.

Mediante la mezcla de elementos de distintos lugares y épocas, Cunqueiro crea su propio sistema en cada uno de sus libros que, a su vez, forman parte de un sistema mayor. Lo sorprendente es que este conjunto heterogéneo no resulte incoherente. El lector, evidentemente, tiene que desempeñar un papel cómplice y no buscar certezas absolutas, ni exigir de una novela de Cunqueiro que se sitúe en una época y lugar determinados. No obstante, no se trata tampoco de un lector pasivo que acepte todo lo que el narrador le cuente, sino que es consciente de las ironías y las licencias que este se permite. Según Cristina de la Torre,

Consecuente con la intención abierta y totalizante que lo impulsa, Cunqueiro no presenta su perspectiva como única o siquiera verdadera. Muy por el contrario, con impecable respeto por la autonomía de su lector, la ofrece solamente como suya propia, sugiriendo que es una de las muchas posibilidades para la recreación del universo. (De la Torre, 1988: 92)

Las inexactitudes temporales y espaciales encuentran su lugar en un sistema que pretende reflejar las indeterminaciones de la realidad y la complejidad de la misma:

El punto de partida de la fantasía [en Cunqueiro] es la intuición de una realidad más rica y plurivalente que la que comúnmente nos concierne. Su propósito es desentrañar los secretos de esta dimensión descubriendo el evasivo punto de intersección de los distintos niveles de la realidad. (De la Torre, 1988: 103)

³ Estos aspectos ambiguos siguen interesando mucho a la crítica, que se esfuerza por explicarlos y definirlos. Sin embargo, creemos que este tipo de indeterminaciones son más fácilmente explicables mediante las teorías de la complejidad (o, al menos, pueden inscribirse en ellas). Laurence Dahan-Gaida lo demuestra a propósito de la obra de Franz Kafka en su artículo, "Nomades, bruits et parasites: « Le Château » de Kafka", en el que concluye que estas teorías son útiles por ser capaces de englobar los espacios de indeterminación, lo heterogéneo, lo inestable y lo fragmentario. Además, la obra de Cunqueiro se estructura en sí misma como un sistema (con sus propias peculiaridades y ambigüedades, por supuesto) de gran unidad, como ya señalaron los críticos (López López, 1992: 40 y De la Torre, 1988: 150). No obstante, desarrollar este planteamiento exige mayor amplitud de la que le podemos dedicar en este trabajo.

3. *Das Schloss*

En la novela de Kafka, se presentan los intentos del agrimensor K. por establecer comunicación con el castillo del pueblo donde ha sido supuestamente contratado, que resultan fallidos siempre a causa de la enrevesada e irracional burocracia que lo rige todo. En palabras de Meletinski,

La narración se somete a la “lógica del absurdo” en cuanto que sus diversos planos (social, psicológico y metafísico) se contradicen abiertamente y resultan incompatibles. (Meletinski, 2001: 330)

Sin embargo, no creemos que estos distintos planos resulten “incompatibles”, sino que el hecho de que, en su contradicción, se produzcan de forma simultánea, como si fueran compatibles, es lo que provoca angustia al protagonista, de forma análoga a lo que sucede en las demás novelas de Kafka. La posibilidad de que coexistan “cuatro realismos”, como decía Cunqueiro, inflige en el ánimo de los personajes kafkianos un sentimiento de frustración muy distinto del que experimenta Egisto en *Un hombre que se parecía a Orestes*. Aunque el usurpador no llega a quedarse tranquilo del todo, el objetivo de Eumón al ofrecerle varios puntos de vista sobre la muerte de Agamenón y el paradero de Orestes es calmarlo y ayudarlo a lidiar con la situación en la que se encuentra. Como se vio anteriormente, Cunqueiro hablaba en términos tranquilizadores de esta lógica de la multiplicidad, que no solo aplicaba a la literatura, sino que le inscribía en su forma de concebir la realidad, y ahí reside la mayor diferencia con respecto a la obra de Kafka.

Si bien los protagonistas de ambas novelas, Orestes y K., presentan rasgos similares, especialmente en el intento constantemente frustrado de llevar a cabo sus objetivos y adecuarse a las expectativas que los demás crean sobre ellos, el primero de los mencionados aparece siempre huidizo y cambiante, sin un aspecto físico definido, al igual que el personaje de Klamm en *Das Schloss*:

El aspecto de los personajes varía según la manera en que se les percibe. Olga le dice al agrimensor K. que Klamm tiene un aspecto distinto según sea por la mañana o por la tarde, o se encuentre en la aldea o en el castillo, o bien entre o salga de la aldea; cada uno, además, lo ve de forma diferente. La crítica ha mostrado desde hace ya tiempo que la visión del mundo, en las novelas

kafkianas, depende en cierta medida del estado de conciencia de los protagonistas. (Meletinski, 2001: 327)

Más concretamente,

Er soll ganz anders aussehen, wenn er ins Dorf kommt und anders wenn er es verläßt, anders ehe er Bier getrunken hat, anders allein, anders im Gespräch und, was hienach verständlich ist, fast grundverschieden oben im Schloß. Und es sind schon selbst innerhalb des Dorfes ziemlich große Unterschiede, die berichtet werden, Unterschiede der Größe, der Haltung, der Dicke, des Bartes [...]. Nun gehn natürlich alle diese Unterschiede auf keine Zauberei zurück, sondern sind sehr begreiflich, entstehen durch die augenblickliche Stimmung, den Grad der Aufregung, die unzähligen Abstufungen der Hoffnung oder Verzweiflung, in welcher sich der Zuschauer [...] befindet [...]. (Kafka, 2002: 278)

Esto ocasiona que sea prácticamente imposible tener la seguridad de haber hablado con el verdadero Klamm, hasta tal punto llega el desdoblamiento de su persona:

Mit Klamm spricht er, aber ist es Klamm? Ist es nicht eher jemand, der Klamm nur ähnlich ist? Ein Sekretär vielleicht, wenns hoch geht, der Klamm ein wenig ähnlich ist und sich anstrengt ihm noch ähnlicher zu werden und sich dann wichtig macht in Klamms verschlafener träumerischer Art. (Kafka, 2002: 286)

No es el único de los personajes cuyo aspecto parece variar. Tan solo unos días después de su primer encuentro, el maestro le pregunta a K.:

„Sie sind ja, Herr Landvermesser“, sagte er langsam, „der Fremde, mit dem ich vor paar Tagen auf dem Kirchplatz gesprochen habe.“ (Kafka, 2002: 142)

Y otros habitantes del pueblo también parecen cambiar según quién los mire, hecho que K. incluso asume con respecto a sus ayudantes sin sorprenderse demasiado:

„[...] sonst seid Ihr Euch ähnlich wie“ – er stockte, unwillkürlich fuhr er dann fort – „sonst seid Ihr Euch ja ähnlich wie Schlangen.“ Sie lächelten. „Man unterscheidet uns sonst gut“, sagten sie zur Rechtfertigung. „Ich glaube es“, sagte K., „ich war ja selbst Zeuge dessen, aber ich sehe nur mit meinen Augen und mit denen kann ich Euch nicht unterscheiden. [...]“ (Kafka, 2002: 33)

„Wer bist Du denn?“, sagte K. plötzlich, denn es schien nicht der Gehilfe zu sein. Er schien älter, müder, faltiger, aber voller im Gesicht, auch sein Gang war ganz anders als der flinke, in den Gelenken wie elektrisierte Gang der Gehilfen, er war langsam, ein wenig hinkend, vornehm kränklich. „Du erkennst mich nicht?“ fragte der Mann, „Jeremias, Dein alter Gehilfe.“ „So?“ sagte K. und zog wieder die Weidenrute ein wenig hervor, die er schon hinter dem Rücken versteckt hatte. „Du siehst aber ganz anders aus.“ „Es ist, weil ich allein bin“, sagte Jeremias. „Bin ich allein, dann ist auch die fröhliche Jugend dahin.“ (Kafka, 2002: 366-367)

En *Un hombre que se parecía a Orestes*, Don León (tanto si se concibe como el verdadero Orestes como si no) juega al despiste con los habitantes de la ciudad sin confirmar ni desmentir su identidad⁴. Del mismo modo,

Es imposible responder a la pregunta de si K. era un verdadero agrimensor cuyo reconocimiento como tal resulta imposible debido a una confusión burocrática y a la extremada hostilidad del castillo, o bien si él se hacía pasar por agrimensor, lo cual justificaría la reacción del castillo [...]. (Meletinski, 2001: 330)

Los habitantes de la aldea, aunque se muestran igualmente cambiantes y herméticos, también exponen sus dudas con respecto a la identidad de K. y su pretendido puesto de agrimensor, de manera que la mesonera llega a decirle: „Sie sind nicht aus dem Schloß, Sie sind nicht aus dem Dorfe, Sie sind nichts. [...]einer dessen Absichten unbekannt sind [...]“ (Kafka, 2002: 80).

El exterior del castillo (ya que K. nunca llega a su interior) es otro elemento inestable, puesto que „Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K.'s Erwartungen“ (Kafka, 2002: 17), pero, al acercarse, el protagonista descubre que se trata más bien de

eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigeren Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. (Kafka, 2002: 17)

Y, cuando se halla aún más cerca, admite que „enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern

⁴ En este sentido, se puede considerar un segundo usurpador, siendo Egisto el primero, al usurpar en cierto modo la identidad de Orestes. Si bien él nunca llega a hacerse pasar por él, su ambigüedad al respecto también es significativa.

zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, das vielleicht alles aus Stein gebaut war“ (Kafka, 2002: 17). Existe pues, un paralelismo entre la simplicidad con la que concibe su trabajo nada más llegar al pueblo, pensando que la mera explicación de que es el agrimensor basta para solucionar los problemas que se le presentan, antes de descubrir la increíble complejidad de la administración, y su visión inicial del castillo como un único gran edificio, que resulta ser un conjunto incoherente de pequeñas construcciones.

Asimismo, las indicaciones temporales escasean a medida que avanza la novela y da la impresión de que el propio agrimensor va perdiendo la noción del tiempo desde su llegada. Algo parecido sucede en *Un hombre que se parecía a Orestes*, donde el paso del tiempo solo se manifiesta en una decadencia casi hiperbólica del reino y sus habitantes y el único dato concreto que se le proporciona al lector es el de que Orestes lleva cincuenta años ausente (cf. Cunqueiro, 1969: 225). De la misma forma, las descripciones de los espacios en *Das Schloss* no logran resultar precisas, sino todo lo contrario (muchas escenas se desarrollan en lugares oscuros y lóbregos y aparecen repentinamente personajes que no se sabía que estuviesen presentes) y las distancias parecen encontrarse fuera de las reglas físicas:

Im Flur war Barnabas nicht mehr. Aber er war doch eben jetzt weggegangen. Doch auch vor dem Haus – neuer Schnee fiel – sah K. ihn nicht. Er rief: Barnabas! Keine Antwort. Sollte er noch im Haus sein? Es schien keine andere Möglichkeit zu geben. Trotzdem schrie K. noch aus aller Kraft den Namen, der Namen donnerte durch die Nacht. Und aus der Ferne kam nun doch eine schwache Antwort, so weit war also Barnabas schon. (Kafka, 2002: 46-47)

No obstante, ante todas estas inexactitudes los personajes pueden extrañarse, pero no llegan a sorprenderse como si se tratase de hechos extraordinarios⁵, ya que se trata de un mundo donde existen ciertas leyes, pero muchas de ellas son inestables y su multiplicidad se acepta: de la

⁵ En varias ocasiones, K. se da cuenta de las contradicciones en las que caen muchas de las personas que lo rodean, pero no les lleva la contraria y, de este modo, acaba aceptando sus normas él también. Es el caso del momento en el que el alcalde le impide revisar sus papeles, entre los que supuestamente se encuentran los que prueban que su contrato fue un error, pero sí les permite hacerlo a los ayudantes de K. (cf. Kafka, 2002: 100).

misma forma que la apariencia del ayudante Jeremías cambia si se encuentra acompañado de su compañero, las reglas aplicadas en el pueblo no son las mismas que en el castillo. El agrimensor K. se ve obligado, entonces, a aceptar un hecho y su contrario, como hacen a menudo los que le rodean:

Es war nicht einheitlich, es gab Stellen wo mit ihm wie mit einem Freien gesprochen wurde, dessen eigenen Willen man anerkennt, so war die Überschrift, so war die Stelle, die seine Wünsche betraf. Es gab aber wieder Stellen, wo er offen oder versteckt als ein kleiner vom Sitz jenes Vorstandes kaum bemerkbarer Arbeiter behandelt wurde [...]. Das waren zweifellose Widersprüche, sie waren so sichtbar daß sie beabsichtigt sein mußten. (Kafka, 2002: 41)

Sie sind als Landvermesser aufgenommen, wie Sie sagen, aber, leider, wir brauchen keinen Landvermesser. [...] K. war, ohne daß er allerdings früher darüber nachgedacht hätte, im innersten davon überzeugt, eine ähnliche Mitteilung erwartet zu haben. Ebendeshalb konnte er gleich sagen: „Das überrascht mich sehr. Das wirft alle meine Berechnungen über den Haufen. Ich kann nur hoffen, daß ein Mißverständnis vorliegt.“ „Leider nicht“, sagte der Vorsteher, „es ist so, wie ich sage.“ (Kafka, 2002: 95)

Otra de las ocasiones en las que la lógica tradicional se invierte es la siguiente, en la que el alcalde llega a sorprenderse de que alguien pretenda hablar con la persona a la que llama al establecer contacto telefónico con el castillo:

[...] „Sie sind eben noch niemals wirklich mit unsern Behörden in Berührung gekommen. Alle diese Berührungen sind nur scheinbar, Sie aber halten sie infolge Ihrer Unkenntnis der Verhältnisse für wirklich. [...] Im Schloß funktioniert das Telephon offenbar ausgezeichnet; wie man mir erzählt hat wird dort ununterbrochen telephoniert, was natürlich das Arbeiten sehr beschleunigt. Dieses ununterbrochene Telephonieren hören wir in den hiesigen Telephonen als Rauschen und Gesang, das haben Sie gewiß auch gehört. Nun ist aber dieses Rauschen und dieser Gesang das einzige Richtige und Vertrauenswürdige, was uns die hiesigen Telephone übermitteln, alles andere ist trügerisch. [...] Ich begreife auch nicht, wie selbst ein Fremder glauben kann, daß wenn er z. B. Sordini anruft, es auch wirklich Sordini ist, der ihm antwortet. Vielmehr ist es wahrscheinlich ein kleiner Registrator einer ganz anderen Abteilung. Dagegen kann es allerdings in auserlesener Stunde geschehn, daß, wenn man den kleinen Registrator anruft, Sordini selbst die Antwort gibt. [...]“.(Kafka, 2002: 115-117)

Al reconocer que es más plausible hablar con Sordini llamando a cualquier otro empleado, el alcalde admite la existencia de ciertas normas que el agrimensor, en parte por ser extranjero, no conoce, pero que para él resultan perfectamente lógicas.

4. Final

De acuerdo con lo señalado, en ambas novelas se observa cómo los personajes se adaptan a un sistema particular que integra lo inestable e incierto y en el que dos hechos contrapuestos no necesariamente se excluyen, sino que, como decíamos al principio (citando a Meletinski por la claridad con la que lo expresa), el mundo de lo reflejado en la obra está construido sobre la conjunción (y/y), y no sobre la disyunción (o/o). Aunque en la novela de Cunqueiro estas distintas realidades llegan incluso a ayudar a vivir a los personajes, haciendo sus problemas y angustias más llevaderos, en la de Kafka la misma situación desemboca en una profunda frustración que les impide, especialmente al protagonista, llevar a cabo sus objetivos. De esta forma, ambos autores parten de una peculiar visión de la realidad que es tratada de forma radicalmente diferente en los dos casos, lo que hace que las similitudes sean, aparentemente, indetectables.

Referencias bibliográficas

- CUNQUEIRO, Álvaro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Destino, 1969.
- DAHAN-GAIDA, Laurence, "Nomades, bruits et parasites: « Le Château » de Kafka", *TLE* n° 15, *Pratiques de la complexité*, Publication de l'Université Paris VIII, 1997, pp. 103-128.
- DE LA TORRE, Cristina (1988): *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Pliegos.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carme, "Sobre a intertextualidade e o entrecruzamento de xéneros na obra de Álvaro Cunqueiro", en *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2011, pp. 343-354.
- KAFKA, Franz, *Das Schloß*, ed. de M. Pasley, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano, *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*, Madrid, Verbum, 1992.

MELETINSKI, Eleazar M., *El mito*, Madrid, Akal, 2001.

NICOLÁS, Ramón, *Entrevistas con A. Cunqueiro*, Vigo, Nigra, 1991.

