

De la *akrasia* a Kafka: Dos absurdos que entre sí se explican

Bernardo Bolaños

UNA MINÚSCULA DIFERENCIA de traducción puede cambiar una historia. Se lee en la versión española de la novela *Kafka en la orilla* del japonés Haruki Murakami el siguiente testimonio de un personaje, la señora Saeki:

“Hace mucho tiempo abandoné a quien no debería haber abandonado. Al ser que amaba por encima de todas las cosas. Me aterraba perderlo, así que tuve que dejarlo yo. Antes de que me lo arrebataran o de que desapareciera por cualquier circunstancia fortuita preferí abandonarlo yo. Por supuesto, también estaba presente un sentimiento de ira que no amainaba. Pero me equivoqué. Jamás tenía que haberlo abandonado”¹

Así, en esta traducción al castellano, la señora Saeki abandona a la persona que ama, motivada por el terror de perderla y por una ira que no disminuía. Se trata del absurdo de abandonar al ser más querido por culpa de un ofuscamiento. En la traducción francesa, en cambio, la conclusión del párrafo es sutilmente distinta, pues la cólera no es causa del abandono, sino su efecto; lo que no amainará es la rabia contra sí mismo a partir de que el personaje comete el error de su vida: « *Naturellement, je l'ai fait avec un sentiment de colère qui ne m'a jamais quittée. Mais c'était une erreur. Jamais je n'aurais dû l'abandonner, pas lui* » (“Por supuesto, lo hice con un sentimiento de ira que no me ha abandonado nunca. Pero me equivoqué. Jamás tenía que haberlo abandonado, no a él”).² En esta ocasión, la señora Saeki abandona a la persona que ama y el absurdo de esta conducta provoca, a partir de entonces, que viva en medio de una ira contra sí. Mientras que en el primer caso la rabia es uno de los motivos que “explica” el irracional arrebató, pues “estaba presente un sentimiento de ira que no amainaba”, en el segundo la acción autodestructiva es un absurdo total. Por

lo demás, ambas versiones son compatibles con el resto de la novela: la señora Saeki había sufrido una pérdida dolorosa durante su juventud y, a su turno, se ve impulsada a abandonar por miedo a una segunda pérdida. Curiosamente, la versión original no parece contener una interpretación “verdadera”. Al parecer, el texto en japonés también puede interpretarse de dos formas: o bien la señora Saeki siente ira por haber abandonado al ser más querido (como en la traducción francesa), o bien la ira que siente a lo largo de su vida siguió presente después de haber abandonado al ser más querido (esta segunda interpretación es diferente de la que deriva de la traducción castellana, ya que la ira no parece ser la causa del abandono).³

En todo caso, es importante analizar la diferencia entre un absurdo provocado por la cólera (absurdo que Aristóteles llamaba, en la *Ética nicomaquea*, “*akrasia* calificada” o “impetuosidad causada por la ira”) y un absurdo objetivo, total, que carece de explicación, que es *auténticamente* absurdo (una *akrasia* en sentido estricto).

Como veremos, el absurdo de abandonar a una persona amada por el miedo a perderlo no puede llamarse una experiencia kafkiana, a pesar de que la referencia a Kafka en la novela de Murakami no sea gratuita.⁴ Sin duda, se trata de un caso de *akrasia*, pero ésta no es el único tipo de absurdo, género que tiene múltiples especies. Lo que la *akrasia* tiene de especial, escribe el filósofo americano Donald Davidson, “es que el actor no puede entenderse a sí mismo: él reconoce, en su propia conducta intencional, algo esencialmente irracional”.⁵ El *ákrata* no se contradice a sí mismo, pero su racionalidad es defectuosa. La *akrasia* suele traducirse como “debilidad de la voluntad” o “incontinencia”, pero otros prefieren distinguirla de estas

nociones para reservarla a una irracionalidad práctica aún más inexplicable.⁶ La debilidad de la voluntad nos hace pensar en casos como el de un paciente que no se atreve a enfrentar una cirugía del corazón. La incontinencia remite, por su parte, a ejemplos como el de un fumador que desearía no querer fumar para no sufrir nunca de cáncer de pulmón y sin embargo, fuma. La *akrasia* en sentido estricto tampoco debe confundirse con lo que le ocurre a Medea, el personaje de Eurípides, quien mata a sus hijos por venganza contra su marido y se lamenta: “una compulsión desconocida, muy a mi pesar, me acosa”, porque al menos nosotros podemos saber que se trata de un arrebato causado por el despecho. Ni Medea, ni la señora Saeki de la traducción al español sufren de *akrasia* en sentido estricto. En lo que sigue, no emplearé la noción de *akrasia* como sinónimo de debilidad de la voluntad, ni como incontinencia, ni como auto-engaño, pues la reservaré para designar el auto-boicot intencional pero absurdo de un actor a sus propios deseos. Presupongo que esta manera de definir la *akrasia* es compatible con la libertad humana (pensemos que la señora Saeki de la versión francesa decide intencional pero absurdamente abandonar a la persona que ama).

La verdadera *akrasia* es un desafío para casi todos los sistemas filosóficos. Sócrates afirma en el *Protágoras* (358 a.C.-)

que nadie que sepa que existe una acción mejor que la que está siguiendo, podría continuar ésta. Si, para Aristóteles, la conclusión de un razonamiento práctico es una acción, las premisas “amo a esta persona por encima de todo” y “debo permanecer cerca de quienes amo”, deberían producir automáticamente la acción de permanecer con la persona que amo por encima de todo (no debería haber lugar para la *akrasia* en sentido estricto). En el sistema de Descartes, la *akrasia* también es inconcebible, pues si el entendimiento humano es, según este filósofo, limitado, la voluntad humana en cambio es infinita (se puede desear algo sin medida); por ello, si alguien ha logrado entender que ama a otra persona y que desea estar con ella, para Descartes le sobraría voluntad para lograrlo. Para teóricos contemporáneos de la acción racional, como Donald Davidson, el hombre racional “realiza la acción que juzga que es la mejor con base en todas las razones pertinentes disponibles”;⁷ el *ákrates* es, por lo tanto, una misteriosa negación del hombre racional. El *ákrates* es el hombre absurdo.

EL KAFKIANO, ENTRE OTROS ABSURDOS

Ahora bien, los ejemplos originales de los relatos de Kafka no corresponden exactamente a la *akrasia*. Gregorio Samsa no se transforma en escarabajo intencionalmente. Samsa es



La Pasarela 6, 2005

víctima de un padecimiento ajeno a su voluntad. El absurdo kafkiano reside, en éste como en muchos otros relatos, en que la persona se vea sometida a una fuerza apabullante ante la cual está inerme. Walter H. Sokel resume precisamente el tema central de las obras de Kafka diciendo que se trata de la siempre renovada confirmación de las relaciones entre un Yo impotente (*eines machtlosen Ichs*) y un poder apabullante (*einer überwältigenden Macht*).⁸ A continuación, ofreceré una interpretación del absurdo kafkiano como fenómeno colectivo análogo a lo que a nivel de la acción individual es la *akrasia*. Sugeriré que, para Kafka, las acciones colectivas están afectadas, en un cierto grado, por la sin razón.

En la colonia penitenciaria es un relato de Kafka acerca de un espantoso aparato de suplicio y ejecución. Un explorador asiste a la pena capital contra un soldado condenado por una falta ridícula que es considerada como una grave desobediencia e insubordinación hacia los superiores. La máquina contiene una cama donde son amordazados los condenados y, a partir de una plancha con multitud de agujas, llamada la rastra, se escribe en su cuerpo la norma que ha violado, por ejemplo, “honra a tus superiores”. Acto seguido, la máquina hace girar el cuerpo del condenado, aún vivo, para escribir en otras partes del cuerpo. Así el aparato sigue escribiendo, cada vez más hondo, durante doce horas. Desde luego, el condenado muere desangrado

y descuartizado por las agujas. La ejecución se realiza en público, con gran pompa.

En su libro *La conducta del jabalí*, Ulises Schmill, antiguo Presidente de la Suprema Corte de Justicia de México, ve en este cuento de Kafka una metáfora del Estado de Derecho y del monopolio de la violencia legítima por parte del Estado. Independientemente de que es preocupante que un jurista como Schmill vea en esta máquina una imagen del actual sistema jurídico, es evidente que el cuento de Kafka no hace alusión a la justicia moderna. Kafka no describe un aparato de tortura, sino de suplicio. La diferencia entre tortura y suplicio es quizá el rasgo más importante que distingue el derecho penal occidental anterior a la Ilustración del posterior a ésta. Antes de la Ilustración, los juicios ocurrían en secreto y las condenas eran suplicios públicos; en nuestros días los juicios son públicos pero las condenas se llevan a cabo en privado.⁹

En el *Ancien Régime*, el suplicio de los condenados era una institución fundamental. Junto con la apreciación de la culpabilidad de una persona, se le aplicaba a ésta un castigo corporal cuyo fin último era hacerla sufrir. Como en el cuento de Kafka, el suplicio solía estar acompañado de la escritura sobre el condenado de la falta que había cometido: se paseaba por las calles al reo con un letrero en el pecho, se le tatuaba la letra R de reincidente (según la Ley de Floreal



La Pasarela 7, 2005

del año X revolucionario, en Francia) o se le vestía con un atuendo propio a su crimen (con puñales bordados para los traidores, serpientes para los envenenadores, etc.).

El Estado moderno suprimió el suplicio como institución, mientras que la tortura ha seguido siendo no sólo una práctica policíaca informal, sino incluso, en algunos Estados, una institución oficial, aplicada por ejemplo contra presuntos terroristas. ¿Por qué el Estado pre-moderno ejercía el suplicio como un espectáculo? Oficialmente para aterrorizar a la población, para prevenir los crímenes, para probar la hegemonía del poder establecido. El cuento de Kafka, sin embargo, pareciera contar lo que realmente ocurrió: la carrera tecnológica por mejorar los aparatos de suplicio no tenía fin. En el cuento *En la colonia penitenciaria*, el operador de la máquina termina sometándose voluntariamente a ésta. En la historia del derecho occidental, los Estados absolutistas que empleaban la barbarie oficial también terminaron sometándose a la barbarie criminal por parte de sectores de la sociedad; pues la violencia del poder se reflejaba en una violencia social también brutal. En ese sentido, el círculo vicioso de la barbarie en el *Ancien Régime* puede ser interpretado como una especie de círculo de irracionalidad colectiva: aterrorizadas por la violencia social, las sociedades provocaron la violencia institucional y, con ella, sufrimientos que ni unos ni otros deseaban, pero que intencionalmente fueron inflingidos por una inercia incomprensible.

Walter Benjamin argumentó que las novelas de Franz Kafka corresponden al momento primigenio de surgimiento de la ley, del derecho, es decir, a nuestro pasado remoto. Pero, como afirman Deleuze y Guattari en su obra *Por una literatura menor*, las novelas de Kafka también consiguen desmontar las grandes máquinas sociales del presente y quizá del futuro. Kafka no ignoraba la historia del derecho, pero era un abogado del siglo XX que también conoció los principios modernos del procedimiento penal, de los derechos humanos, de las prerrogativas que debe gozar todo acusado gracias a la filosofía ilustrada de los derechos del individuo. Kafka vivió el derrumbe de un imperio cuya burocracia enfrentaba el desafío práctico de la coexistencia de muy distintas etnias, a la manera de una torre de Babel. En el Imperio Austrohúngaro existía una burocracia gigantesca que pretendía administrar la diversidad lingüística y cultural de Europa central y sus absurdos se dejaban sentir tal y como en las novela *El castillo* y *El proceso*.

Esta última obra sugiere que la justicia burocrática moderna no es mucho menos absurda y arbitraria que la máquina de suplicios de la era pre-moderna. El peso del enjuiciamiento es, en *El proceso*, como la presión atmosfé-

rica que rodea la vida de Joseph K. Conforme transcurre el tiempo narrativo, el ambiente judicial y burocrático crece hasta ser agobiante y aniquilar la vida del apoderado bancario. El juicio que se ha iniciado contra él fluye fatalmente y, desde un principio, se respira una condena inminente. La fatalidad es la idea recurrente en la historia, fatalidad y tragedia incomprensibles. La ejecución brutal del personaje muestra que la barbarie también puede emanar de los archivos y escritorios propios de una justicia supuestamente racional. Si la dominación burocrática es la forma más claramente moderna de administración de acuerdo con Weber,¹⁰ donde un cúmulo de reglas abstractas debe ser acatado por todo el que realiza acciones sociales, *El proceso* expresa esa repugnancia tan difundida en la sociedad hacia la justicia moderna, por burocrática, lenta, corrupta, hipócrita, ostentosa y muchas veces inútil y hasta contra-productiva; repugnancia que en última instancia muestra el rechazo a la normalidad impuesta por aquellas reglas ciegas del derecho moderno a las que hay que adherirse.

No afirmo que *El proceso* de Kafka sea sólo una crítica del derecho moderno, pero en esta novela los tribunales sirven como metáforas del absurdo social. Como si cierto nivel de absurdo fuese consustancial a las instituciones humanas en forma de inflación de cargas procedimentales, conflictos personales entre burócratas que se revierten contra el ciudadano, comunicaciones frustradas o “teléfonos descompuestos”, jerarquías circulares o prolongadas hasta el infinito, entre otras.

¿TIENE SENTIDO EL ABSURDO KAFKIANO?

Aunque la denuncia de las injusticias sociales no esté completamente ausente de la obra de Kafka, *El proceso* no es una novela marxista acerca del derecho como instrumento de opresión. Se trata, en todo caso, de la denuncia de la justicia moderna como pesadilla burocrática. *El castillo* tampoco es una novela que denuncie la injusticia de las relaciones feudales, sino su absurdo, quizá el absurdo de toda administración pública. El relato *La muralla china* no acusa al régimen imperial chino de explotar a los trabajadores que construyeron este monumento, sino la desmesura irracional del proyecto, la organización creada solamente para emprenderlo y los motivos –o ausencia de motivos– de cada quién para participar en la construcción. Si no interpretamos a Kafka como el denunciador de una irracionalidad útil a una clase social opresora que la emplee para garantizar la explotación de unos por otros, entonces el absurdo kafkiano parece más bien reflejar la incomprensión

que las sociedades tienen de sus propias acciones, casi una *akrasia* colectiva.

Kafka muestra cómo cada proyecto institucional, cada proyecto de sociedad y de justicia desembocan, en cierto grado al menos, en la opresión de la persona bajo una maquinaria anónima. Bajo esta interpretación adquiere todo su sentido uno de los aforismos más misteriosos de Kafka: “El mal es el cielo estrellado del bien”. Pero ¿cuál es el beneficio heurístico de comparar el kaffiano con ese otro tipo de absurdo milenarista que es la *akrasia* individual? Mientras que ésta es más bien la excepción tratándose de la acción (como muestra la dificultad de los teóricos para ofrecer ejemplos auténticos de *akrasia*), el absurdo institucional parece ser, en cambio, intrínseco a la racionalidad institucional. La *akrasia* como fenómeno individual ha sido cada vez un pequeño misterio, pero la extrañeza presente en las ficciones kaffianas suele develar aspectos muy concretos de la realidad social. Algunas historias de Kafka son como la amplificación de las contradicciones de la decisión colectiva y, en ese sentido, constituyen una revelación: es ciertamente común que una institución hecha para mejorar la vida de los hombres (un tribunal o un gobierno, por ejemplo) se convierta en su pesadilla; suele ocurrir que un juez que desayuna mal arruine la vida de un inocente; y todos hemos conocido a esos funcionarios que parecieran dedicarse profesionalmente a esconderse de quienes buscan sus servicios.

Acaso las historias de Kafka nos indiquen que ningún sistema de justicia está exento de desarrollar sus propias injusticias, inéditas e insostenibles; la justicia oriental y la occidental, el derecho del *Ancien Régime* y el Estado democrático moderno, cada uno crea sus respectivos monstruos. Si, como hemos dicho, los ejemplos concretos de *akrasia* en estricto sentido son raros, los teóricos de la elección colectiva no han tenido ninguna dificultad para identificar paradojas consustanciales a la acción social. Nada menos la teoría de la elección social, que debió surgir como el estudio matemático y lógico de la acción social, debutó más bien como campo minado de contradicciones y teoremas de imposibilidad. Desde el siglo XVIII, el Marqués de Condorcet encontró que incluso las reglas de representación democrática más avanzadas pueden conducir a paradojas.¹¹ En el siglo XX, Kenneth Arrow probó el teorema de acuerdo con el cual ningún sistema de votación que respete simultáneamente ciertos criterios democráticos y de coherencia puede convertir las preferencias ordenadas de los electores en una legítima clasificación colectiva. Más allá de estos enfoques matemáticos, historiadores y filósofos han observado

que la urbanización de las comunidades humanas surgió acompañada de contrariedades estructurales: las sociedades rurales se deshicieron de sus excedentes de población a un ritmo tan acelerado que el crecimiento de las ciudades no logró acoger a muchos de ellos de manera adecuada. Refiriéndose a las ciudades, Erasmo escribe en el *Elogio de la locura* que “abundan allí tantas formas de locura, y cada día hace surgir tantas nuevas, que mil Demócritos no serían suficientes para burlarse de ellas”. Las ciudades nacieron y siguen siendo conglomerados de pequeñas y grandes demencias; formadas por noctámbulos, alborotadores, enmascarados, artistas callejeros, hipocondríacos, predicadores, celebridades, pordioseros, invertidos, merolicos... la lista de sus atributos no puede trazarse de manera cabal. Apenas puede decirse de ellos que son los urbanos, los burgueses, los modernos y que la ciudad le ha legado a cada uno un caudal de rarezas.

José Rafael Hernández Arias, traductor de las novelas de Kafka para la editorial Valdemar, compara la obra de éste, y en particular *El proceso*, con la del filósofo e historiador francés Michel Foucault.¹² Hernández no desarrolla esta idea, pero, en efecto, como Kafka, Foucault también denuncia el absurdo que se esconde detrás de cada proyecto de organización social, incluso detrás de los que gozan de mayor reputación por supuestamente racionales, humanistas y bienintencionados: nada menos el racionalismo del siglo XVII surgió de manera simultánea al gran encierro de los locos, afirma Foucault. La revolución científica que inventó telescopios y microscopios para mejor observar el cielo y los microbios estuvo acompañada de la invención de los campos de observación, de corte militar, destinados a vigilar cuidadosamente a los enfermos, a los niños, a los dementes y a los criminales.

Así, salvo en páginas aisladas, Foucault no denuncia a una clase social o a un grupo de opresores. Se trata de denunciar el absurdo mismo, una especie de *akrasia* colectiva que no es meramente literaria. Foucault y Kafka se unen además en otro aspecto. En el ensayo “¿Qué es un autor?”, Foucault elude preguntarse quién es el verdadero autor de un texto literario y si éste describe la verdad profunda de su alma. Importa más saber de dónde surge su discurso, quien lo controla y de qué manera circula. La respuesta a estas preguntas es sorprendente en éste como en otros de sus textos: la literatura moderna surge como discurso que escapa a la ciencia y a la lingüística, discurso que escapa a la razón. Para Foucault, la locura de Friedrich Hölderlin, de Gérard de Nerval, de Friedrich Nietzsche, de Raymond Roussel, de Antonin Artaud fueron fundadoras. Funda-

doras, en última instancia, de un absurdo pre-kafkiano o contemporáneo del propio Kafka.

Así, si durante más de dos mil años el hombre supo que no podía comprender la *akrasia*, a partir del siglo XIX entendió que lo que no comprendía cabalmente era esa sociedad de la que el *ákrata* es también el reflejo. Y así, al reconocer este segundo absurdo, el primero perdió parte de su misterio: sin ser un loco, el *ákrata* es el alienado social, el urbano que ha sido extirpado a la comunidad tradicional, el aislado con personalidad escindida, el que cae víctima de su propia angustia, el conflictivo, el desequilibrado ocasional, el que presenta éste o aquel nuevo trastorno demasiado joven y escaso como para ser llamado “enfermo mental”, el que ha visto traicionadas sus expectativas acerca del mundo. En una frase, el apático que pospone la disciplina intelectual del racionalismo y su deber permanente de cálculo y deliberación. La *akrasia*, para algunos, sería incluso una forma de acción más allá de la razón, una saludable resistencia al imperio de las elecciones optimizadoras.¹³

Foucault escribe que en la era moderna “la obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Volteen a ver si no –nos dice- a Flaubert, Proust, Kafka”.¹⁴ Y este último que describía al escritor como un chivo expiatorio coincidiría con la conclusión de Foucault. Porque de Fiódor Dostoyevsky a Roberto Bolaño, de August Strindberg a Charles Bukowski, el ejercicio de la literatura suele ser para su autor una forma de *akrasia*. Queda preguntarse si *tiene algún sentido* el sacrificio del escritor, a manos de su obra y responderse que, desde luego, al menos para nosotros, sus lectores, lo tiene aún cuando se trate de la literatura que surge de una chifladura y que se despliega en el absurdo. Si a la *akrasia* clásica la explica un absurdo colectivo, el absurdo colectivo de la literatura sólo puede comprenderse, a su vez, gracias a la *akrasia* distintiva del escritor. •

Notas

¹ Murakami, Haruki, *Kafka en la orilla*, México: Tusquets, 2007, p. 553.

² Idem., *Kafka sur le rivage*, París: Belfond, 2006, p. 603.

³ Agradezco a Hiroko Asakura por compartir conmigo sus propias interpretaciones del texto en japonés.

⁴ Aparte del título de la novela, 海辺のカフカ (*Umibe no Kafuka*), “Kafka en la orilla” es también el título de una canción y de un cuadro centrales en la historia. Kafka Tamura es también el pseudónimo que ha elegido el personaje central, un joven admirador de Franz Kafka, cuyo alter ego, es “el joven cuervo”, siendo que la palabra *kafka* en checo significa grajo (equivalente a *karasu*, cuervo, según Murakami). Cf. Nota de la traductora Lourdes Porta, en Murakami, H., *Kakfa en la orilla*, op. cit., p. 393.

⁵ Donald Davidson. “¿Cómo es posible la debilidad de la volun-

tad?”. En *Idem.*, *Ensayos sobre acciones y sucesos*. México-Barcelona: IIF-UNAM, Crítica, 1995, p. 62.

⁶ Holton, Richard, “Intention and Weakness of Will”, *Journal of Philosophy*: 96, 1999, pp. 241-262.

⁷ Donald Davidson, op. cit., p. 61.

⁸ Sokel, Walter W., *Franz Kafka Tragik und Ironie*, Filher Verlag, p. 7. Citado por Schmill p. 18.

⁹ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, D.F.: Siglo XXI, 1976.

¹⁰ Weber, Max. *Economía y sociedad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 173.

¹¹ Todos conocemos el ejemplo más elemental: Juan milita en el partido A, tolera al partido B y se opone al C, mientras que Pedro prefiere al B, seguido del C y coloca como última opción al A; finalmente, Luis prefiere al C, seguido del A y rechaza al B; En una sociedad con tal distribución de gustos y odios, la elección colectiva de un partido será necesariamente frustrante!

¹² Hernández Arias, José Rafael. “Introducción” en Franz Kafka, *Novelas*, Valdemar, Madrid, 2001, p. 49.

¹³ McIntyre, Alison. “Is Akritic Action Always Irrational?”, en Flanagan, O, y Rorty, A. (coordinadores), *Identity, Character, and Morality*, Cambridge: MIT Press, pp. 379-400.

¹⁴ Foucault, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur?” en *Dits et écrits. 1954-1988*, volumen I, 1954-1969. París: Editions Gallimard, 1994, p. 793.

Bibliografía

Donald Davidson. “¿Cómo es posible la debilidad de la voluntad?”. En *Idem.*, *Ensayos sobre acciones y sucesos*. México-Barcelona: IIF-UNAM, Crítica, 1995, pp. 37-62.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: Pour une littérature mineure*, París: Minuit, 2001.

Foucault, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur?” en *Dits et écrits. 1954-1988*, volumen I, 1954-1969. París: Editions Gallimard, 1994, pp. 789-812.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, D.F.: Siglo XXI, 1976.

Hernández Arias, José Rafael. “Introducción” en Franz Kafka, *Novelas*, Valdemar, Madrid, 2001.

Holton, Richard, “Intention and Weakness of Will”, *Journal of Philosophy*: 96, 1999, pp. 241-262.

McIntyre, Alison. “Is Akritic Action Always Irrational?”, en Flanagan, O, y Rorty, A. (coordinadores), *Identity, Character, and Morality*, Cambridge: MIT Press, pp. 379-400.

Murakami, Haruki. *Kafka sur le rivage*. París: Belfond, 2006.

Murakami, Haruki. *Kafka en la orilla*. México: Tusquets, 2007.

Schmill, Ulises. *La conducta del jabalí. Dos ensayos sobre el poder: Kafka y Shakespeare*. México D.F.: UNAM, 1993.

Sokel, Walter H. *Franz Kafka—Tragik und Ironie: Zur Struktur seiner Kunst*. Munich y Viena: Albert Langen Georg Mueller Verlag, 1964.

Weber, Max. *Economía y sociedad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1977.

BERNARDO BOLAÑOS es profesor-investigador del Departamento de Humanidades en la UAM-Cuajimalpa. Correo electrónico: bbolanos@correo.cua.uam.mx