

GUILLERMO SÁNCHEZ TRUJILLO

EL ENIGMA DE LOS MANUSCRITOS

—DESCIFRAMIENTO DE *EL PROCESO* DE FRANZ KAFKA—

MEDELLÍN, 2009

The Thought that there is anything fresh to be said
about Kafka's *The Trial* is implausible.
For three reasons.

GEORGE STEINER

A mis hijos,
Marcela y Lucas

© Guillermo Sánchez Trujillo, 2008

Ilustración y diseño de Carátula: Marlon Vásquez Silva

CONTENIDO

Introducción	7
Primera parte: El enigma de los manuscritos	
1. El testamento de Kafka	13
2. La odisea de los codiciados manuscritos	17
3. el enigma de los manuscritos	23
4. El tesoro de Tutan K.	27
5. Donde el autor sale en defensa del legado de Kafka	33
6. Donde se descubre el origen de la novela	37
7. El discurso del método	41
8. El genoma dostokafkiano	45
9. Donde se establece el orden de los capítulos	53
10. Donde se descubren relaciones elementales de parentesco	59
11. El orden secreto de los manuscritos	63
12. En un principio fue el fin	67
13. La historia de "Un sueño" y otros sueños	73
14. La construcción	79
Segunda parte: El tribunal en el hotel	
15. La ciudad de K.	83
16. Ese oscuro objeto del deseo	95
17. La aventura de Zuckmantel	99
18. El tribunal de la pensión	103
19. Preparativos de boda en el campo	107
20. Una temporada en el paraíso	111
21. Kafka y Felice	119
22. Amor a primer mordisco	123
23. <i>La condena</i> o la imposibilidad del matrimonio	127
24. El fugitivo	131
25. Génesis de <i>El proceso</i>	135
26. El tribunal en el hotel	139
Tercera parte: El crimen de K.	
27. El misterioso <i>Proceso</i>	147
28. La kerkaporta	151
29. La máquina literaria	153
30. La señorita folladora	157
31. La Venus del delantal	165
32. Una blusa para un crimen	171
33. Fin	175
Epílogo	185
Apéndices	187

Introducción

Todo empezó años atrás, cuando el mundo académico y literario se preparaba para celebrar el centenario del nacimiento de Franz Kafka, el 3 de julio de 1983. Desde principios del año hubo todo tipo de eventos relacionados con la importante celebración: conferencias, exposiciones, reediciones de sus obras, lecturas, ensayos, reseñas en periódicos y revistas, proyección de películas basadas en sus obras, y muchos actos públicos y privados que, como las alegres tertulias de los bares donde en medio de ríos de alcohol se cantaban alabanzas al abstemio Kafka, eran un homenaje al autor. Yo no fui ajeno a esa fiebre kafkiana. Por el contrario, decidí que había llegado la hora de cumplir una promesa o propósito que me había hecho en la juventud: tratar de averiguar de dónde sacaba Kafka sus historias, cosa de la cual nadie parecía tener la más mínima idea, aunque no faltaban los que decían que obras como *La metamorfosis* eran reflejo de sus pesadillas, mientras otros aseguraban que habían sido esculpidas con el cincel de su imaginación.

Yo soy de los que piensan que obras tan singulares y extraordinarias no salen de la nada. Kafka había reconocido como sus “hermanos de sangre” a Flaubert, Dostoievski, Kleist y Grillparzer, e incluso había dicho que, en su novela *El desaparecido*, trataba de imitar a Dickens. Pero sus obras no tenían antecedentes claros, todo en él era distinto, como si hubiera reinventado la literatura. Así las cosas, me dediqué a buscar la fuente de la creatividad kafkiana en la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. Para empezar hice un inventario del material de consulta que allí encontré. Durante una semana me la pasé indagando aquí y allá, sin decidirme todavía a tomar notas, hasta que finalmente escogí la biografía titulada *Kafka*, a secas, de Klaus Wagenbach, uno de los más reputados kafkólogos.

Llegados a este punto, considero necesario aclarar que, para mi fortuna, pertenezco al exclusivo círculo de aquellos a los que se les “aparece la Virgen”, aparición que en el caso que nos ocupa tuvo lugar bajo la forma de un error onomástico, al aparecer el nombre de Dostoievski en una cita en la que Kafka se refería a Hebbel. La cita hacía parte de una carta en la que Kafka le escribía a un amigo de juventud sobre la admiración que sentía por este escritor, y en la que terminaba diciendo que “un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado que llevamos dentro”¹. “¿Dostoievski?”, “¿hacha?”, me pregunté a mí mismo como mirándome en un espejo, y entonces una palabra relampagueó en mi mente con la luminosidad de un aviso de neón: ¡RASKOLNIKOV!

Ahora tenía que leer *Crimen y castigo* de Dostoievski, algo que venía aplazando desde la adolescencia, ya que la sola lectura del título, como si se tratara de algo personal, me revolvía las entrañas. Y fue así como un error me llevó directo y de la mano por el camino verdadero.

¹ Carta de Kafka a Oskar Pollak de 1903, citada en: WAGENBACH. Klaus. *Kafka*. Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 51

Por esos días, me trasladé a vivir a Medellín. Al llegar a la ciudad, adquirí una hermosa edición de la novela de Dostoievski, y con ella subí al corregimiento de Santa Elena donde había arrendado una casa. Acompañado de una botella de ron, me acomodé en la hamaca y, con la respiración contenida, empecé a leer:

“En una calurosa tarde de principios de julio, un joven salió de la habitación que tenía alquilada en una casa de la calle de S... Ganó la calle y, lentamente, con paso indeciso, se dirigió hacia el puente K...”.

Paré en seco. “¿Principios de julio?”, le pregunté excitado a la botella, y sin esperar respuesta, me respondió: “¿Acaso el tres de julio?” “¿La calle de S, será la calle de Samsa?” “Y, el puente K., ¿será el puente de K.?” Me tomé un trago largo; acababa de entrar en el estado de paranoia crítica en el que me mantendría sin reposo durante varios años.

Al iniciar la lectura del tercer capítulo de la primera parte, me llevé una sorpresa tan grande, que por poco me caigo de la hamaca: ¡estaba leyendo el mismísimo principio de *La metamorfosis*! No lo podía creer. “¿Estaré soñando?”, me pregunté, y para convencerme de que era real lo que estaba viviendo, me tomé un trago de ron muy largo, que me estremeció. Más tranquilo, tomé un ejemplar de *La metamorfosis* para comparar los dos textos, y empecé de nuevo a leer:

Crimen y castigo

La metamorfosis

A la mañana siguiente (Raskolnikov) se despertó tarde, tras un sueño agitado que no lo había descansado...

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo...

Consideró su habitación con odio. Era una jaula minúscula, de no más de seis pies de largo...

Su habitación, una habitación de verdad, aunque excesivamente reducida...

Raskolnikov se había retirado deliberadamente lejos de la compañía de los hombres, como una tortuga bajo su caparazón...²

(Gregorio) Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda³.

Salí a tomar aire. Esa noche la envidiosa luna estaba pálida, muy pálida.

Leí *Crimen y castigo* las veces necesarias para retener los detalles de la novela en mi memoria. Después, me dediqué a leer la obra completa de Kafka en orden cronológico, con la novela de Dostoievski a un lado para ir subrayando las posibles coincidencias que

² DOSTOIEVSKI. Fedor. *Crimen y castigo*. Barcelona, Editorial Bruguera, S.A., 1974, p. 34

³ KAFKA. Franz. *La metamorfosis*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1943, p. 15

encontrase entre las dos obras. El resultado no pudo ser más asombroso: tanto *Descripción de una Lucha*, lo primero que conservamos de Kafka, escrita en 1904, cuando apenas tenía veintiún años; *Preparativos de boda en el campo*, su siguiente obra, y *La condena*, así como *La metamorfosis*, se inspiraban en *Crimen y castigo*. Todo indicaba que Kafka se la había pasado reescribiendo esta novela de Dostoievski. “¿Cómo era posible que tratándose de dos autores tan conocidos, hasta el presente, ningún experto hubiese hayado estas coincidencias?”, me pregunté, sin poder hasta el momento responder a esta pregunta⁴.

Gracias a un fichero de indexación coordinada que me permitió almacenar, recuperar y cruzar la información obtenida a partir de la lectura paralela de las dos obras, pude hacerle el seguimiento a la obra de Kafka. De esta forma logré reconstruir con cierto detalle algunos de sus relatos más famosos, como *La metamorfosis* y *La condena*, en los que se encuentran presentes también otros autores, Schiller con *Los Bandidos* en *La condena* y Sacher-Masoch con *La Venus de las pieles* en *La metamorfosis*, aunque esto último no sea del agrado de todos, pues algunos kafkólogos consideran a Sacher-Masoch muy mala compañía. Pero no se puede ignorar esa amistad, en primer lugar porque Gregorio tiene en su cuarto un retrato de la dama en cuestión que, de hecho, es lo primero que ve al abrir los ojos la mañana de la transformación y, en segundo lugar, porque el nombre de nuestro héroe, Gregor Samsa, es un anagrama de Sacher-Masoch. Un cuasianagrama porque debemos reemplazar “ch” por “g”. Además, el protagonista de *La Venus de las Pielas*, Severino Kusinski, como esclavo de la Dama de las pieles toma el nombre de Gregorio por mandato de su señora, con lo que la identificación resulta múltiple. Nada qué hacer.

Kafka construye las primeras escenas de *La metamorfosis* con base en tres despertares de Raskolnikov que lo transforman, sucesivamente, en animal, asesino y culpable, lo que de entrada nos hace sospechar de la versión oficial en la que Gregorio es un ser angelical, víctima de la familia y de la sociedad. Para ver cómo recrea Kafka el despertar de Raskolnikov antes del asesinato, nada mejor que un contrapunto entre las dos obras:

Crimen y castigo

La metamorfosis

(Raskolnikov) de repente, oyó claramente dar la hora en un reloj. Se estremeció, abrió los ojos, levantó la cabeza y miró por la ventana, para calcular la hora.

Gregorio dirigió [...] la vista hacia la ventana... [luego] Volvió los ojos hacia el despertador, que hacía tictac encima del baúl.

Raskolnikov se extrañaba de "que aún no hubiera preparado nada". "Y quizá habían dado ya las seis... —¡Hace rato que dieron las seis! ¡Hace rato! ¡Santo Dios!".

Gregorio, cuyo "muestrario no estaba aún empaquetado: —"¡Santo Dios!", exclamó para sus adentros. Eran las seis y media, y las manecillas seguían avanzando tranquilamente".

⁴ Al parecer tampoco les importa, dado el silencio con que recibieron la noticia.

⁵ DOSTOIEVSKI. Fedor. *Op. Cit.*, pp. 81-87

Para Raskolnikov en algún reloj sonó una campanada: "¡No es posible! — ¿Las siete y media ya? Seguramente adelanta..."⁵. "Las siete ya — díjose al oír de nuevo el despertador —. ¡Las siete ya, y todavía sigue la niebla!"⁶.

Kafka, seguro sentía un gran placer introduciendo pequeños detalles de la obra de Dostoievski en la suya propia. Por ejemplo, las palabras con que la vieja empleada de los Samsa anuncia la muerte de Gregorio — ¡Miren ustedes, ha reventado!⁷ ¡Ahí lo tienen, lo que se dice reventado!⁸ — son las últimas palabras de Catalina Ivanovna antes de morir: — ¡La bestia ha reventado! —⁹. Y si la mujer del servicio saca el cadáver de Gregorio, a quien odiaba, con una escoba, es para confirmar las palabras de Marmeladov de que "por el crimen de la miseria, no se os arroja del lado de los hombres con un bastón, se os arroja con una escoba, para que el ultraje sea aún más humillante"¹⁰.

Como ya sabía sin duda de dónde sacaba Kafka sus historias, recogí todos los papeles que había acumulado durante los últimos diez años, y los guardé en cajas de cartón para que la crítica roedora de los ratones diera cuenta de ellos.

Pero algunas preguntas seguían rondando por mi mente y no me dejaban descansar en paz. La primera era por qué Kafka escribía de forma tan extraña, por qué necesitaba recurrir a otros autores para contar sus propias historias. ¿Falta de imaginación? Imposible, pues si algo le sobraba era imaginación. Y empecé a sospechar que él se traía algo entre manos, que ocultaba algo. También me preguntaba cuál sería el verdadero orden de los capítulos de *El proceso*, un problema que, como tantos otros que hoy hacen parte de los manuales escolares, había sido declarado insoluble y, me preguntaba sobre todo, qué era esa historia de Josef K., por qué lo detuvieron una mañana "*sin haber hecho nada malo*", qué autoridades eran ésas y por qué lo asesinaron. Todos estos interrogantes se me aparecían hasta en sueños. Entonces, para tratar de resolverlos antes de que se convirtieran en peligrosa obsesión, al cabo de cuatro años tuve que desempacar los papeles que había guardado.

⁶ KAFKA. Franz, *Op. Cit.*, pp. 15-20

⁷ "krepiert", en el original alemán, del verbo "krepieren", "reventar" referido a animales.

⁸ *Ibid*, p. 73

⁹ DOSTOIEVSKI. Fedor. *Op. Cit.*, p. 521

¹⁰ *Ibid*, p. 17

PRIMERA PARTE

EL ENIGMA DE LOS MANUSCRITOS

Capítulo uno

EL TESTAMENTO DE KAFKA

El martes 3 de junio de 1924, a las 10 de la mañana, en un sanatorio de Kierling, cerca a Viena, murió Franz Kafka. El lunes, la víspera de su muerte, tras escribir una carta a sus padres en la que les pedía que no lo visitaran, Kafka se dedicó a corregir las pruebas de su último libro, compuesto de cuatro “pequeñas historias”, como él mismo las llamó. Una de ellas se titulaba “Un artista del hambre”, y fue la que le dio el nombre a la colección. Max Brod —personaje protagónico en esta historia— había puesto a Kafka en contacto con la editorial *Schmiede* de Berlín, una pequeña editorial de vanguardia que gozaba de gran prestigio, y por ese entonces publicaba libros marxistas y judíos, la cual estuvo de acuerdo en hacer la edición. Ese lunes, Kafka se mostró disgustado con la editorial por el retardo en mandar las pruebas y por no prestarle atención a su observación sobre el orden de las narraciones en el libro. “¡Cuánto han tardado en mandarme el material! ¿Con qué fuerzas podré escribirlo?”, se quejó antes de poner manos a la obra con decisión. “Después de terminar de leer las pruebas de su último libro, le saltaron las lágrimas de los ojos, como nunca le había sucedido.”¹¹ Kafka presentía que no vería el libro impreso, pues sabía que tenía los días contados desde que semanas atrás una lechuza —el pájaro de la muerte— aparecía todas las noches en la ventana. No obstante, bromeaba con Dora —la joven con quien vivió los últimos meses de su vida en Berlín— acerca de su viaje a Palestina, donde soñaban con alquilar un pequeño restaurante en el que Kafka trabajaría en calidad de mozo y Dora de cocinera, aprovechando las magníficas dotes de ella para la culinaria.

El 4 de junio, el cuerpo de Kafka fue puesto en un ataúd sellado y llevado a la estación del ferrocarril para ser transportado a Praga, donde se llevó a cabo la inhumación en el nuevo cementerio judío el miércoles 11 de junio. Según Johannes Urzidil —“un joven amigo que iba en el cortejo que acompañó el ataúd de Kafka desde la sala de la ceremonia hasta la tumba abierta”—, el día del funeral amaneció soleado y cálido, pero a las cuatro de la tarde, la hora prevista para el funeral, el día que había amanecido tan agradable se nubló y empezó a hacer frío, hasta que finalmente el firmamento se oscureció y llovió. Cuando bajaron el ataúd a la fosa, Dora dejó escapar un grito penetrante y doloroso, y se desplomó junto a la tumba. Hans Demetz, el poeta y dramaturgo praguense que había concertado los detalles de la ceremonia, cuenta que Dora “se desmayó, pero nadie se movió. Por el contrario, el padre de Kafka se apartó dándole la espalda, lo que instó a algunos a moverse. No recuerdo quién asistió a la joven que había caído. Yo aún me avergüenzo de no haber hecho nada para ayudarla.” Esta anécdota revela el carácter del padre de Kafka, quien el día anterior había publicado en los diarios de Praga en checo y en alemán la noticia de la muerte y el funeral de su hijo, y al pie de la noticia, enmarcado en negro, el aviso de que no recibiría visitas de pésame. Terminadas las exequias, cuando los duelos regresaban del cementerio a la casa notaron que las agujas del gran reloj de la municipalidad se habían detenido a las cuatro.

¹¹, Kathi Diamant: *Dora Diamant, El último amor de Kafka*, Barcelona: Circe Ediciones, 2005, caps. 8-10. (Este libro ha sido mi fuente principal en lo relativo a la muerte, entierro y homenaje póstumo de Kafka)

Ocho días después del funeral, a las once de la mañana, en el Kleine Bühne (Pequeño Teatro), donde se representaban obras en alemán, los amigos de Kafka se reunieron en una sentida ceremonia a la que asistieron más de quinientas personas para honrar la memoria del escritor con discursos y elegías, y con la actuación del actor profesional del Teatro Alemán de Praga Hans Hellmuth Koch, quien leyó las obras de Kafka “Un Sueño” y “Un Mensaje Imperial”, “apenas susurradas a causa de la sobrecogedora emoción”. Lo curioso es que entre esa multitud de asistentes nadie parecía saber quién era en realidad Kafka, y en el círculo de sus íntimos se decía que pocos leerían y entenderían a Kafka más allá de su ciudad —Praga—, con la excepción de Brod, quien en su elegía el día del homenaje, documento desaparecido, habló de *una próxima era Kafka*, pues Brod siempre creyó con firmeza que las generaciones futuras lo reconocerían como un gran escritor. Brod estaba tan convencido de la importancia de la literatura de Kafka que, incluso cuando su amigo aún no había publicado nada, sostuvo que era el más grande escritor en lengua alemana del siglo XX.

La amistad de Kafka y Brod venía de tiempo atrás, desde cuando se encontraron por primera vez en 1902 en la “Sala de lectura y conversación de los estudiantes alemanes”, la noche que Brod debutó, recién salido del instituto de bachillerato, con una conferencia sobre Schopenhauer y Nietzsche en la que dijo, “muy sencillamente y sin rodeos que Nietzsche era un embustero”¹². “Terminada la conferencia, Kafka me acompañó a casa”, escribe Brod, pues “parece que aquella vez algo lo atrajo hacia mí”¹³. Es probable que ese “algo” haya sido el deseo por parte de Kafka de discutir más a fondo el asunto, dado que él por ese entonces era ya ferviente admirador de Nietzsche. Cabe también la posibilidad que Kafka lo esperara porque se llamaba “Max” y quería, de esa manera, emular a Flaubert, quien tuvo como su amigo, confidente, compañero de viajes y biógrafo a Maxime “Max” du Camps. Precisamente lo que fue Max Brod para Kafka, además de albacea literario, ya que a la muerte de Kafka, se encontraron entre sus papeles dos documentos, conocidos como el *testamento*, donde le pide a Max Brod que recoja todos sus escritos y los quemé, “sean diarios, manuscritos, cartas, propias y ajenas, dibujos, etc.”, “sin dejar nada y sin leerlo”¹⁴.

Brod recuperó casi todo el legado de su amigo, pero no con la intención de cumplir su última voluntad, sino para hacer exactamente lo contrario: publicar los diarios, los manuscritos, las cartas, propias y ajenas, los dibujos, y demás, pues Brod estaba convencido de que Kafka era un santo que había legado un mensaje salvador para la humanidad. Mucha gente se escandalizó al ver como Brod traicionaba la confianza de su amigo, y quizá lo que más molestó al círculo de Kafka, que conocía su «discreción», fue la forma como Brod lo hizo, pues en la revista *Weltbühne* de Berlín el 17 de julio de 1924, unas seis semanas después de su muerte, lo primero que apareció publicado, aunque pareciera

¹² BROD. Max. *Kafka*. Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 46

¹³ *Ibid*, p. 47

¹⁴ Citado por Brod en el postfacio a la 1ª edición de *El proceso*. Bogotá, Editorial Lumen, 1975, p. 270

kafkiano, fue precisamente el *testamento*. Es difícil no pensar en un afán publicitario, lo que, en apariencia, no era la mejor manera de honrar la memoria de su amigo, pero sólo en apariencia, pues cabe la posibilidad que Kafka buscara precisamente eso, cosa que además sabía con seguridad que iba a pasar, al dejar a su mejor amigo y entusiasta admirador encargado de los manuscritos. ¿Acaso no pasó Kafka las últimas horas de su vida corrigiendo un libro para la publicación? De todos modos, en la actualidad no existe duda de que Brod hizo lo correcto al salvar del fuego la que muchos consideran hoy día la mejor obra en lengua alemana, y quizá de la literatura universal, del siglo XX.

Lo que definitivamente no estuvo bien, y en eso hay un amplio consenso, fue la forma como editó la obra de Kafka, la cual sometió a todo tipo de alteraciones, pues Brod, antes de publicar los manuscritos, hizo correcciones tendientes a dar un acabado a la obra, en gran parte sin terminar, ya que a su manera de ver, no era conveniente publicar algo que diera la idea de inconcluso o fragmentario —la esfera de la santidad está cercana a la de la perfección—, y, como si Kafka hubiera sido un discípulo obediente de las reglas, le cambió la puntuación y la ortografía, de un judío de Praga y provincianas, según él lo veía, por las del alemán estándar; cambió títulos, *El Desaparecido* lo llamó *América*; añadió encabezamientos a todos los capítulos, para permitirse escribirles tablas de contenido a las tres novelas que dejó inéditas Kafka; cambió palabras, e incluso, en *El proceso*, intercambió frases para dar la impresión de que un capítulo estaba terminado. Toda una faena de la que no se tuvo noticias hasta cuando empezó a aparecer la edición crítica alemana a principios de los años ochenta, ya que Brod gozó de un control absoluto y exclusivo sobre los manuscritos durante casi cuarenta años, hasta poco antes de su muerte ocurrida en el año 1968 en la ciudad de Tel Aviv¹⁵.

En cierta medida, Brod cumplió la promesa que le había hecho a Kafka, quien la tomó a broma, de terminar *El proceso* si Kafka mismo no lo hacía. No es de extrañar entonces, que la novela más afectada con la transformación brodiana haya sido *El proceso*, la cual Brod tenía mucho afán de publicar. Algunas de las principales editoriales alemanas se mostraron interesadas en la obra de Kafka, pero no aceptaron las duras condiciones impuestas por Brod para la edición, excepto la editorial Schmiede, la misma de *Un artista del Hambre*, editorial que había hecho suya la máxima de San Luis, según la cual, “sólo se puede prometer, cuando no se tiene la intención de cumplir”. La elección de Schmiede fue un error, pues si bien *El proceso* apareció impreso en 1925, la edición de las otras novelas se enredó. Pero no es de esos problemas que quiero hablar aquí, sino de unos problemas mayores que tenían los manuscritos de la novela que Brod había recibido de Kafka en 1920, y que mantuvieron en jaque a los editores de *El proceso* hasta nuestros días. Para empezar, los capítulos de la novela se encontraban separados en sobres sin numerar, sin

¹⁵ Una anécdota que ilustra la forma como Brod administró los manuscritos de Kafka la trae Jeremy Adler, quien cuenta que cuando su padre H. G. Adler visitó en los años sesenta a Brod, éste orgullosamente le anunció el descubrimiento de una nueva historia de Kafka. “¿Dónde?”, preguntó ingenuamente el señor Adler, “¡Pues, aquí en mi escritorio, por supuesto!, contestó Brod. (ADLER, Jeremy. *Stepping into Kafka's head*. En: Times Literary Supplement, 13. 10. 1995)

que se supiera a ciencia cierta cuál era su lugar en la novela y, algunos de ellos, estaban sin terminar. Lo peor era que tres de los sobres contenían varios capítulos escritos en sucesión, sin que ese orden de escritura coincidiera con el de los capítulos en la novela. En resumen, parecía no haber forma de saber cuál era el orden de los capítulos, pero sí la había, y eso hace parte de la historia que les voy a contar.

Brod no lo pensó dos veces y resolvió el asunto tomando decisiones drásticas y apresuradas. Eliminó del cuerpo de la novela los capítulos que consideró inacabados y ordenó el resto según sus propios criterios. Fue así como *El proceso* apareció en la primera edición con sólo diez capítulos de los dieciséis de que constaban los manuscritos, en el siguiente orden:

1. Detención. Conversación con la señora Grubach. Luego la señorita Bürstner
2. Primera investigación
3. En la sala vacía. El estudiante. Las oficinas
4. La amiga de B.
5. El flagelador
6. El tío. Leni
7. Abogado. Fabricante. Pintor
8. Comerciante Block. Despido del abogado
9. En la catedral
10. Fin

En la segunda edición publicó, en un apéndice, los capítulos (cinco de seis) que no habían aparecido en la primera, en donde se encontraban desde entonces¹⁶.

Apéndice de la segunda edición:

A casa de Elsa

Viaje a casa de la madre

Fiscal

La casa

Pelea con el subdirector

¹⁶ En el 2005 publiqué con la universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín una edición de *El proceso* con un ordenamiento que integra los capítulos del apéndice al cuerpo central de la obra.

Capítulo dos

LA ODISEA DE LOS CODICIADOS MANUSCRITOS

Se podría escribir una larga historia con la odisea que vivieron los manuscritos de la obra de Kafka, salvados por primera vez del fuego por Brod al desatender la última voluntad del escritor, y vueltos a salvar quince años después, cuando salió huyendo de Praga hacia Palestina la noche del 14 de marzo de 1939, víspera de la invasión Nazi a Checoslovaquia, en el último de los trenes que atravesaron la frontera antes de que los alemanes la cerraran, llevando como equipaje de mano una maleta con los manuscritos, para salvar milagrosamente así su vida y el legado de su amigo. En 1956, la crisis del canal de Suez, que amenazó con desatar una guerra en el Oriente Medio, hizo que Brod, conocedor por experiencia propia de los peligros que corrían los manuscritos en tiempos de guerra, los llevara a Suiza donde los guardó en una caja fuerte.

Entretanto, Malcolm Pasley¹⁷, un joven germanista de Oxford quien tuvo la fortuna de conocer a Marianne Steiner, hija de Valli, la segunda hermana de Kafka, vio llegada la oportunidad de su vida. Los Steiner se habían instalado en Londres durante la segunda guerra mundial, y fue a través de su hijo Michael, entonces estudiante en Oxford, que Pasley fue introducido en la familia de la que pronto fue considerado un miembro honorario por su interés y conocimiento de la obra de Kafka, y se convirtió en el consejero de las sobrinas herederas del autor, principalmente de Marianne en Londres y de Vera Saudkova en Praga, asistiéndolas en todos los asuntos relacionados con las obras de Kafka y su publicación.

Cuando Pasley se enteró de que Brod ya no tenía los manuscritos de Kafka en su apartamento de Tel Aviv, pidió autorización a las tres sobrinas de Kafka para trasladarlos a la biblioteca Bodleian de Oxford. La autorización le fue concedida, y Brod accedió a entregar la obra que tenía en fideicomiso, excepto los manuscritos de *El proceso* argumentando que Kafka se los había regalado. Fue tal el entusiasmo de Pasley que de inmediato viajó a Suiza para trasladar personalmente los manuscritos en automóvil hasta Oxford, imprudencia que, años después, le ponía los pelos de punta de sólo pensar en lo que pudo ocurrir en el camino con un cargamento de millones de dólares. Gracias a Pasley, los manuscritos reposan ahora en la biblioteca Bodleian desde principios de los años sesenta, a disposición de un grupo internacional de estudiosos, quienes enseguida

¹⁷ Sir John Malcolm Sabine Pasley (1926 – 2004), conocido como Malcolm Pasley, fue un erudito literario famoso por su dedicación al estudio de la obra de Kafka, cuya edición crítica dirigió. Pasley era descendiente directo del Almirante Sir Thomas Pasley, quien obtuvo el título de primer Baronet en 1794 por haberse distinguido en la guerra contra los franceses, título que heredó Pasley en 1982, como 5º Baronet. Entre 1944- 1946, Pasley sirvió en la Armada Real, y al año siguiente asistió al Trinity College, Oxford, donde se graduó con honores en 1949 en lenguas modernas. Entre 1958-86, año en el que se retiró, fue *Emeritus Fellow* del Magdalen College.

pensaron en la edición crítica de la obra, imposible hasta ese momento por la negativa de Brod de permitir el acceso a los manuscritos.

En 1974, los expertos empezaron a trabajar en la Edición Crítica Alemana de la obra de Kafka con el apoyo económico del gobierno alemán. El primer texto en aparecer fue *El Castillo*, publicado en 1982 por la editorial S. Fischer y con Pasley como editor en jefe. Esto no fue del gusto de algunos kafkólogos, pues el alemán no era la lengua nativa de Pasley, y Kafka es el autor moderno más importante en lengua alemana. Sin embargo, se tuvo que reconocer que la edición de *El Castillo* de Pasley publicada en dos volúmenes, uno con el texto restaurado de la novela y el otro con las variantes textuales y las notas editoriales, era muy superior a todas las anteriores. Así se corrigieron los numerosos errores de transcripción de las primeras ediciones y se quitaron todas las intervenciones editoriales y correcciones estilísticas de Brod. Por eso Pasley tituló *El Castillo*, 'Novela en la versión del manuscrito', donde afloraba un Kafka absolutamente desconocido hasta entonces, muy lejos de ese Kafka de lenguaje anónimo y burocrático, carente de raíces, un alemán sin personalidad, cuando en realidad era precisamente todo lo contrario, tal como la edición de Pasley lo mostraba, al situarlo en el espacio y el tiempo, con una inconfundible voz de judío de Praga, emanada de un texto repleto de expresiones características del sur, un alemán de Praga de principios del siglo XX, que dejaba traslucir las tensiones históricas y sociológicas de ese período en la historia austríaca.¹⁸

Kafka siempre supo que el alemán no era su idioma materno, que no lo había aprendido de una madre alemana, que sus abuelos hablaban yidish y no alemán, y comprendió que era inútil pretender mejorar una lengua que no le pertenecía, que debía conformarse con el alemán de Praga porque ese era *su* alemán, y fue así como pudo, a partir de una lengua empobrecida, al despojarse de la ilusa vanidad propia de los recién conversos, escribir una de las mejores prosas en lengua alemana. Dicen que la entonación y la construcción sintáctica permiten reconocer de inmediato a todo praguense. Kafka nunca ocultó su origen, sino que, por el contrario, habló el alemán con un fuerte acento praguense; en cambio Brod, su amigo más cercano, en su primera lectura en Berlín de poemas de Werfel, mereció de un crítico el siguiente elogio: "Es sorprendente con qué poco acento habla alemán este poeta checo". Fue el complejo de inferioridad que tenían los escritores praguenses en lengua alemana, el que los llevó a hacer méritos tratando de escribir el alemán mejor que Goethe con palabras rebuscadas que precisamente delataban lo que querían ocultar: su ignorancia, su falta de gusto, al preferir los arcaísmos y palabras en desuso, a las palabras corrientes, palpitantes, propias de las metrópolis donde se dan cita los grandes movimientos culturales, que son los que dan vida y alimentan la lengua. Este gusto por los arcaísmos provenía de la revista *Der Kunstwart*, "una revista cultural quincenal fundada en 1887 bajo la influencia de las ideas de Nietzsche que propagaba los *más altos valores* en el arte, la literatura y la vida, fundada y editada por Ferdinand Avenarius, marido de la sobrina de Richard Wagner, quien representaba, según él, la *casta originalidad*, cuyas raíces se encontraban en la Naturaleza y el folclor. El lema era: *Artista, se*

¹⁸ Mark Anderson: *Virtual Zion*.

*genuino, profundo y acércate a la naturaleza, lo que degeneró en que las ideas fueran reemplazadas por arcaísmos, rindiéndosele culto irracional a lo primigenio*¹⁹.

En su juventud, Kafka estuvo un tiempo bajo el influjo de la *Kunstwart*, que terminó por hastiarlo con su estilo ampuloso y amanerado que devino en una esquizofrenia lingüística, en la que las palabras habían perdido todo valor, ya no significaban nada y se desintegraban “como si fueran hongos mohosos”. Kafka se emancipó de este ridículo manierismo verbal, y su lenguaje fue evolucionando hacia una forma más clara y sobria, al irse liberando de calificativos, metáforas y todo tipo de refinamientos y artificios verbales, muy del gusto de sus contemporáneos praguenses, hasta llegar en 1912 al estilo seco, de vocabulario limitado y lógicamente construido de *La condena*. Para Kafka el balance fue realmente positivo porque la *Kunstwart* lo vacunó contra barroquismos, lo puso en contacto con el medio cultural y lo llevó a ocuparse de Nietzsche, un autor que lo marcó por el resto de su vida.

Pero la *Kunstwart*, que ejercía una influencia extraordinaria en la juventud, hizo estragos en Praga, pues allí casi todos los estudiantes eran escritores; más de la mitad de los compañeros de clase de Kafka en el Gimnasio escribían tragedias romanas y “sinfonías a la vida”, que se leían en un círculo al que Kafka asistió ocasionalmente, sin que leyera nunca cosas propias. La epidemia literaria fue de tal tamaño en esa época, que cuando alguien se presentaba como de Praga, lo primero que le preguntaban era cuántos libros había escrito. Y no era un chiste de mal gusto, sino que a todo praguense se le presuponía escritor mientras no demostrara lo contrario. Como dice Reiner Stach, “había algo de verdad en la malvada frase de Karl Kraus, según la cual en esa capital de provincias los poetas se multiplicaban *como ratones*”.

Kraus, un judío que se autoproclamó el vigilante y defensor del idioma alemán, enfiló baterías contra los judíos praguenses a los que consideraba el mayor peligro contra la pureza de la lengua alemana. Como Kraus no se iba por las ramas, descargó su rayo jupiteriano contra la élite artística y literaria de Praga, que solía reunirse en el Café Arco, uno de los principales cafés literarios de Europa, y la llamó los “arconautas”. Kraus tenía a Werfel, Brod, Kisch, Pollak y a Kafka, entre los más dañinos, y les dedicó un poema burlesco en *Die Fackel* (La Antorcha), con el siguiente estribillo: *Se werfelea y se brodea, se kafkea y se kischea...*, cuyos versos son una parodia de una balada de Goethe titulada *Canto Nupcial*, que comienza así: *Allí se pita, toca violín, suenan los timbres, se hace tilín...*

Brod tuvo la temeridad de desafiar públicamente a Kraus, y sufrió su venenoso humor cuando Kraus contestó con uno de sus ingeniosos juegos de palabras con que solía burlarse de la gente: *El espíritu untado sobre Brod es manteca*, en donde Kraus juega con el apellido Brod que tiene igual pronunciación que la palabra Brot (“pan” en alemán). Werfel tampoco la tuvo buena con Kraus, aunque éste en un principio apoyó su carrera literaria; y a Ernst Pollak, el marido de Milena, Kraus lo ridiculizó en una de sus obras de teatro. En

¹⁹ WAGENBACH, Klaus.

cambio, Kraus no hizo ningún comentario sobre los libros de Kafka, ni referencia alguna distinta de la burla que ya se mencionó. Por su parte Kafka le hizo a Janouch la siguiente observación sobre Kraus: “Sólo un cazador furtivo nato puede convertirse en un guardabosque tan eficaz”. Kraus murió en su ley. Cuenta Saúl Below que en su lecho de muerte, al oír la noticia que los japoneses habían invadido Manchuria, Kraus dijo: “Nada de esto habría sucedido si hubiéramos sido más estrictos en el empleo de la coma”.

Pero volvamos a *El proceso*, que la odisea de los codiciados manuscritos aún no ha terminado. Resulta que poco después de la llegada de Brod a Palestina huyendo de los nazis, su esposa falleció y el matrimonio no tuvo descendencia. Brod nombró como heredera a su secretaria, Ilse Esther Hoffe, una mujer casada que se convirtió en su amante luego de que Brod enviudara. Fue así como, tras la muerte de Brod en 1968, esta señora entró en posesión de *El proceso* y otros muchos documentos, como los manuscritos de *Preparativos de boda en el campo*, los *Diarios de Viaje* de Kafka, postales, cartas y objetos personales del escritor, y otros escritos, que la señora guardó celosamente en su domicilio de Tel Aviv, declinando de manera sistemática todas las peticiones que le hicieron los eruditos para examinar los originales, pero dejando, eso sí, entrever que entre las pertenencias había documentos muy valiosos.

En 1974, Hoffe fue detenida en el aeropuerto internacional Ben Gurión cuando pretendía sacar en su equipaje varias cartas de Kafka y sus *Diarios de Viaje*. Se la acusó de infringir la Ley de Archivos, que prohíbe sacar de Israel materiales valiosos antes de que la administración lo haya registrado y copiado. Quedó en libertad a condición de permitir que se catalogaran sus posesiones, pero Hoffe no respetó su palabra y ocultó a los estudiosos numerosos manuscritos. Se asegura incluso que se llevó parte al extranjero ilegalmente por lo que es probable que importantes documentos hayan desaparecido en manos de coleccionistas anónimos. Nada raro porque en 1983 causó gran revuelo cuando aprovechó el centenario de Kafka para tratar de vender por partes los manuscritos del *El proceso* al mejor postor. Pero, pensándolo mejor, la señora Hoffe decidió rematarlos en subasta pública y, en 1987, los consignó en Sotheby's.

Como los manuscritos nunca habían sido vistos en público ni tampoco examinados por los expertos, Sotheby's los exhibió entre el 10 y el 14 de octubre de 1988 en Nueva York, la primera parada de un tour de tres ciudades que también incluía a Tokio y Hong Kong. La subasta se llevó a cabo el 17 de noviembre en la ciudad de Londres en un salón atestado de gente donde el anticuario Heribert Tenschert, en representación del gobierno alemán, se quedó con los manuscritos por US1.98 millones, menos de la mitad del precio, como reconoció el propio Tenschert quien dijo que “desde su perspectiva fue un precio muy bajo, ya que estaba preparado para pagar US4 millones”²⁰. Según informó *The New York Times*, Tenschert pujó contra dos “decididos” postores, pero lo cierto es que la subasta sólo

²⁰ TRUCCO, Terry. *A Kafka Manuscript Is Sold for \$1.98 Million*. En: THE NEW YORK TIMES, November 18, 1988.

duró sesenta segundos y, como se supo después, los manuscritos fueron rematados contra los fondos de la propia casa.

A la señora Hoffe no le gustó nada que le hubieran dado de su propia medicina, aunque en una dosis moderada, ya que en los años 80 la editorial alemana *Artemis y Winkler* le pagó por el *Diario* de Brod, el cual nunca recibió, pues Esther prefirió transferirlo a una caja de seguridad en un banco de Tel Aviv. De todos modos, la señora Hoffe se disgustó profundamente al sentirse estafada por recibir una suma muchísimo menor de la que esperaba por *El proceso* y prometió, entonces, no entregar nada más del legado de Kafka a los editores, palabra que cumplió a medias porque los dibujos que Kafka hacía en horas de clase para paliar el tedio que el Derecho le producía —entresacados por Brod de las notas de clase que Kafka le pasó, y que a la muerte de aquél heredó la anciana mujer—, fueron publicados ya en edición de lujo.

La señora Hoffe murió el 2 de septiembre del 2007 en Tel Aviv a la edad de 101 años, y el legado de Brod pasó a sus hijas Ruth y Hava, quienes tampoco han permitido el acceso a tan anhelado archivo. Entretanto, los manuscritos pueden estar en un sitio inapropiado, y por eso la mayor preocupación ahora es que los documentos puedan haberse deteriorado tras estar, por décadas, en pésimas condiciones de conservación. Las autoridades de Tel Aviv ya han advertido que los papeles, con un alto contenido en ácido sulfúrico, no hayan quizás tolerado las condiciones de humedad del apartamento de Hoffe en el centro de la ciudad. A lo que se añade el estropicio que pueden haber causado las hordas de perros y gatos que mantenía la anciana en el apartamento hasta dos años antes de su muerte, cuando una inspección de sanidad tuvo que intervenir después de que los vecinos denunciaran el mal olor que emanaba del domicilio²¹.

Luego de la subasta en Sotheby's, los manuscritos de *El proceso* llegaron al Museo Nacional de Schiller, adquiridos por el Archivo de Literatura Alemana en March, donde reposan actualmente. Un final poco feliz para quienes consideran una trágica ironía que los manuscritos de *El proceso*, una novela que muchos consideran una premonición del holocausto judío, hayan quedado en manos del Estado alemán. Schmuél Har Noy, director de la Biblioteca Nacional Israelí, pidió que el documento fuera devuelto a Israel para poner fin a "una injusticia histórica", ya que "Israel es el único país que tiene derecho a custodiar el manuscrito". Pero el director del Archivo de March, Ulrich Rauff, sostuvo que no hay duda alguna sobre la legalidad de la adquisición del manuscrito, que se hizo en una subasta pública "ante los ojos del mundo". En cuanto a esto hay que decir que, no se entiende cómo fue posible que ni el Estado de Israel ni alguna de las muchas instituciones judías o simplemente cualquier coleccionista judío, no hubieran participado en la subasta del manuscrito, o por lo menos hubiesen demandado la subasta por ilegal, ya que la señora Hoffe no tenía derecho a sacar los manuscritos de Israel. Pero no hicieron ni lo uno ni lo otro. Por eso tratar veinte años después de recuperarlos alegando razones "históricas" es una ingenuidad, pues, según el testamento de Brod, el archivo con el

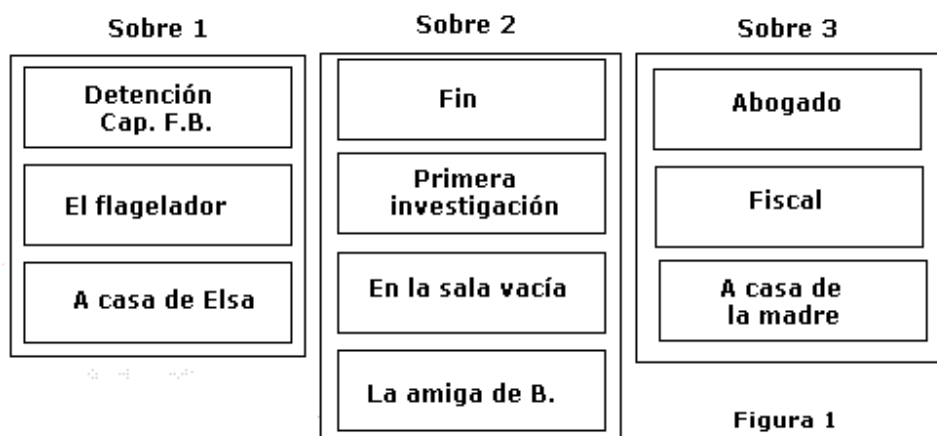
²¹ *The Guardian: Nuevas claves sobre el enigma Kafka*. En: El País.com, Madrid, 09/07/2008

legado de Kafka y el suyo propio debía ser entregado “a la Biblioteca Nacional de Jerusalén, a la Biblioteca Municipal de Tel Aviv o a otro archivo público en Israel o en el extranjero”, que fue finalmente el rumbo que tomó la novela. Por eso los germanos también se sienten con derecho a los manuscritos, y ni que decir que *El proceso* es una de las obras más importantes de la literatura alemana. Mejor dicho: es más fácil que los egipcios recuperen la piedra Rosetta, que reposa en Londres, o los colombianos el tesoro Quimbaya, que se encuentra en Madrid.

Capítulo tres

EL ENIGMA DE LOS MANUSCRITOS

Los manuscritos de *El proceso* que recibió Brod de manos de Kafka en 1920 los conforman 161 hojas de cuadernos en cuarto, formato preferido de Kafka, arrancadas de las cubiertas de distintos cuadernos y escritas casi todas por los dos lados, divididos en legajos guardados en sobres aparte con los capítulos titulados, pero sin numerar. Cada sobre contenía un capítulo, excepto tres de los sobres que contenían sendos legajos con varios capítulos escritos secuencialmente en un orden distinto al que les corresponde en el cuerpo de la novela, como muestra la figura 1.



Con los manuscritos de *El proceso* en la mano para hacer la edición crítica, Pasley se enfrentó exactamente a los mismos problemas que se había enfrentado Brod, décadas atrás, cuando preparó la primera edición de 1925, pues nada había cambiado en relación con esa novela porque, aunque en las últimas décadas los filólogos alemanes habían tratado de ordenar los capítulos, no lo habían conseguido. Pasley, ahora en posesión del manuscrito, hizo sus propios intentos para establecer el orden en que Kafka había escrito los distintos capítulos de la obra, pero a pesar de sus minuciosos estudios, como análisis grafológico, de la calidad del papel, del formato de los cuadernos, de la calidad y el color de la tinta, marcas de agua, e incluso intentos desesperados por utilizar la estadística para fechar los distintos capítulos, el resultado fue el mismo: nada. Los manuscritos permanecieron imperturbables sin dar a conocer sus secretos, sin que, por otro lado, se supiera tampoco —en ese entonces—, qué tenía que ver el orden en que Kafka había escrito los capítulos con el orden de los capítulos dentro de la novela, pues, como se sabe, el último capítulo, “Fin”, fue uno de los primeros que Kafka escribió.

Kafka no se las había puesto nada fácil a los editores, pues como dice Reiner Stach, “Si Kafka hubiera querido, con mala intención, complicar la vida todo lo posible a sus futuros editores, apenas si hubiera podido hacerlo con mayor refinamiento”²². Esto explica por qué el entusiasmo inicial de Pasley y su equipo de káfkólogos, que creyeron llegada la hora de ordenar los capítulos de la novela cuando tuvieron los originales de *El proceso* en la mano,

²² *Ibid*, p. 580

hasta ese momento inasequibles, pronto se desvaneció; bastó que echaran un vistazo para que se enteraran de que, lejos de ayudarles a resolver el problema del ordenamiento de los capítulos, los manuscritos hacían el problema prácticamente insoluble por la conjunción de tres razones:

1. Porque Kafka no los ordenó: los capítulos estaban sin numerar.
2. Porque el contenido de los capítulos no permite establecer una secuencia temporal entre ellos. Hay capítulos que resulta imposible ubicar por más vueltas que se les dé.
3. Porque los capítulos escritos secuencialmente (fig. 1), se encuentran en un orden distinto al que les corresponde en el cuerpo de la novela.

Los dos primeros numerales son incontrovertibles; con ellos no hay nada que hacer. Pero el tercero plantea un enigma y está por lo tanto sujeto a interpretación, sin que se hubiera llegado a conclusión alguna. En un principio se tuvo la esperanza de encontrar en este orden, en apariencia caótico, la clave para ordenar la novela, pero todo fue en vano: los manuscritos permanecieron herméticos y el problema fue abandonado y declarado “oficialmente” insoluble. “El problema con este manuscrito — dice Stach —, es que es insoluble. Así que no nos queda más remedio que esperar que un día, en algún olvidado desván de Praga, se descubra un índice confeccionado por el propio Kafka...”²³.

Como los manuscritos no daban luz sobre la estructura de la obra, Pasley y su equipo dirigieron sus esfuerzos a determinar cuándo y cómo había escrito Kafka la novela, con la ilusión, contra toda lógica, de que el orden de escritura les daría el orden de los capítulos en el cuerpo de la novela. La presencia del “Fin” encabezando uno de los legajos causaba mucha inquietud y planteaba interrogantes acerca del método que Kafka había seguido al escribir la obra. Estaba claro que Kafka no escribía los capítulos en el orden secuencial de la novela, empezando por el primero, siguiendo con el segundo, y así sucesivamente hasta el final. ¿Trabajaba en varios capítulos a la vez? ¿Tenía algún método que le sugiriera el orden de escritura? ¿Con cuál capítulo empezó la novela? ¿El primero? ¿El último? Estas eran, entre otras, preguntas que se hacían los estudiosos.

Respecto a la primera pregunta — ¿Trabajaba en varios capítulos a la vez? —, existe cierto consenso, pues, según Stach, era un truco que le permitía trabajar siempre en aquella escena que más intensamente tuviera en mente. Pero las otras dos preguntas — y otras tantas — eran temas de discusión. Pasley era de los que sostenía que Kafka había escrito primero “Detención” y después “Fin”, pero sus argumentos no resultaban convincentes al aducir tres razones, todas de carácter subjetivo, como le reprochó Roland Reuss. Según Pasley, como Kafka empezó “Detención” en las últimas 16 páginas del cuaderno noveno, esto debió hacerlo antes de empezar “Fin” en un cuaderno nuevo. La lógica del argumento de Pasley es que uno siempre termina los cuadernos empezados antes de empezar otro nuevo, pero casi todos sabemos que las cosas no siempre funcionan así, por lo menos no

²³ STACH. Reiner. *Op. Cit.*, p. 580

en el caso de Kafka, que en ocasiones no esperaba a que un cuaderno estuviera terminado para empezar otro. Luego, el argumento de Pasley, carece de todo fundamento.

La segunda “prueba” es tan inconsistente como la primera, pues se basa en el hecho de que Kafka escribió en “Detención” la expresión “Fräulein Bürstner” completa y en “Fin” sólo escribió las iniciales “F.B.” Según Pasley, primero se escribe el nombre completo y después las iniciales, concluyendo que el primer capítulo fue “Detención”. Reuss dice que si esa regla es válida, la contraria también: primero iniciales y luego nombre completo. Además, añade, Kafka sólo escribió dos veces Fräulein Bürstner completo, y la segunda vez lo tachó.

El tercer argumento es del mismo tenor. En “Fin” Kafka escribe la palabra “guardianes” dos veces y luego la tacha para cambiarla por “señores”. Según Pasley, lo que induce el error de Kafka es que en el capítulo “Detención” había escrito la palabra “guardianes” como treinta veces, y por eso en “Fin” se equivocó. Pero Reuss dice que si el argumento de Pasley fuera válido, Kafka debía haberse equivocado al principio de “Fin” y no después de haber escrito seis veces correctamente la palabra “señores”. Y Reuss tiene razón.

Lo único que se puede decir sobre el orden en que Kafka escribió los capítulos, afirma Reuss, es que los capítulos que empiezan los legajos fueron anteriores a los que le siguen. Pero no se puede hacer ninguna afirmación sobre capítulos de distintos legajos. Es decir, sabemos que primero fue “Detención” que “El flagelador” y “A casa de Elsa”; y primero fue “Fin” que “Primera Investigación” y siguientes; y primero “Abogado” que “Fiscal”. Pero preguntarnos si fue primero o posterior “Fiscal” que “El flagelador” o “Fin” o “Primera investigación”, por ejemplo, es algo que no tiene sentido porque no se puede determinar. En conclusión, sólo se pueden hacer afirmaciones sobre el orden de escritura de los capítulos que pertenecen a un mismo legajo, pero esta afirmación que parece obvia, a la luz de esta investigación no será ya tan evidente.

Pasley no tuvo otra salida que aceptar el orden que Brod le había dado a los capítulos de *El proceso*, con la excepción del capítulo “La amiga de B.”, que Brod tenía en el cuerpo central de la obra y que Pasley envió al apéndice, quedando así, todavía más desordenada la novela, innecesariamente además, pues si bien es cierto que Brod lo había ubicado mal, era muy fácil saber en este caso dónde tenía que ir. Y aunque Pasley también trató de ordenar el apéndice, se trataba de un trabajo inocuo, pues en nada incidía, como diría Brod, para la evolución de la acción, siendo completamente inútil al carecer de la más mínima importancia.

La edición de Pasley quedó entonces así²⁴:

1. Detención

²⁴ KAFKA. Franz. Obras completas I. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999.

2. Conversación con la señora Grubach. Luego la señorita Bürstner
3. Primera investigación
4. En la sala vacía. El estudiante. Las oficinas
5. El flagelador
6. El tío. Leni
7. Abogado. Fabricante. Pintor
8. Comerciante Block
9. En la catedral
10. Fin

Apéndice de la edición crítica:

La amiga de B.

Fiscal

A casa de Elsa

Pelea con el subdirector

La casa

Viaje a casa de la madre

Así, pues, la mayor contribución de Pasley al (des) ordenamiento de *El proceso* fue haber aumentado el apéndice de cinco a seis capítulos.

Capítulo cuatro

EL TESORO DE TUTAN K.

El problema del ordenamiento no era todo, porque el manuscrito tenía otros problemas, como las poco ortodoxas ortografía y puntuación, bastante singulares por cierto, pues Kafka cambiaba los puntos por comas y suprimía las comas cuando salía disparado volando con una diabólica sintaxis sobre las palabras con las que escribía frases de lógica exquisita que formaban párrafos de páginas y páginas como si su pluma fuera el tren del escape abriéndose paso a toda marcha hacia las profundidades del subsuelo donde encuentra reposo y alimento el espíritu subterráneo, ¡uf!. ¿Qué hacer con unos manuscritos que ni siquiera tenían título, pues la palabra *proceso* había sido tachada como muchas otras palabras?, ¿cómo respetar ese caos sin intervenir arbitrariamente y mostrar a la vez una escritura limpia, lineal, apodíctica, como correspondía al texto sagrado del dios Kafka? Porque se podían respetar sus errores ortográficos, como cuando Kafka escribía *Teater* en vez de *Theater*, pero ¿qué hacer cuando Kafka abría un guión sin proporcionar su compañero de cierre o introducía un diálogo sin las comillas correspondientes? La solución obvia hubiera sido hacer una edición facsimilar, una copia fotográfica de los manuscritos para que todos estos problemas se evitaran dejando a cada lector la responsabilidad de la edición a partir de los originales de Kafka, pero eso iba en contravía de la concepción que tenían Pasley y Brod de la obra de Kafka como texto sagrado, el cual no podía dar la idea de algo imperfecto, fragmentario, inconcluso, era necesario hasta donde fuera posible evitar esas contingencias del azar en la escritura, mejor dicho, querían una obra editorialmente ‘correcta’, de acuerdo con los cánones escolares, ni más ni menos.²⁵

Particularmente desafortunada fue, como anota Anderson, la decisión de Pasley de cambiar la doble **ss** de Kafka por la germánica **sz**, anulando la decisión de Kafka de abandonar la escritura gótica de su infancia por la escritura moderna, europea, borrando de golpe una capa de la historia cultural de Alemania, cuando la letra impresa fue un lugar de intenso conflicto ideológico. Por ésta y otras razones, los fundamentalistas kafkianos se molestaron mucho y tiraron en el otoño de 1997 la bomba de la edición Crítica Histórica Alemana de *El proceso*, que no es otra que la edición facsimilar, la cual, según los editores, busca básicamente tres cosas: primero, conservar todos los manuscritos originales existentes, muchos de los cuales presentan grave deterioro debido a los materiales usados en la escritura; segundo, archivar el cuerpo completo de los textos tanto en libros como electrónicamente; y, tercero, facilitar el acceso a los originales, sin importar su localización²⁶. Se trataba, pues, según la Stroemfeld Verlag, encargada de la edición, del trabajo de “un editor independiente al servicio del interés público”, en contraposición a Pasley, a quien criticaron con sarcasmo y al que acusaron de obedecer a intereses editoriales.

²⁵ Mark Anderson: *Virtual Zion*.

²⁶ Ver: “Historical-Critical Edition of the Works of Franz Kafka Franz [Kafka-Ausgabe (FKA)] en <http://www.textkritik.de/fka/uebersicht/fka.htm>

La Edición Crítica Histórica Alemana resuelve el problema del ordenamiento de los capítulos de *El proceso* por *knockout* —eliminándolo de golpe—, pues, según Reuss, dicho orden no existe. Como la novela quedó inconclusa, dice Reuss, ni siquiera Kafka sabía cómo iba a terminar la obra, por lo tanto nadie puede saber sobre la novela algo que ni el mismo autor sabía. Para Reuss es probable que faltaran capítulos por escribir, y otros que estaban iniciados podían no incluirse en la versión final —acabada— de la obra, con lo que resulta absurdo hablar del ordenamiento de los capítulos de una novela inexistente. *El proceso* no es propiamente una novela, según Reuss, sino un proyecto fragmentario de novela, que es bien distinto. Por eso Reuss llama despectivamente a quienes han intentado ordenar *El proceso* “constructores”, pues, si Kafka no lo ordenó, que no lo ordenen los hombres.

En el fondo, el alegato de Reuss es un sofisma de distracción porque él, en vez de limitarse al análisis de los manuscritos que tenemos, a la novela real, centra la discusión en *una supuesta novela que Kafka no escribió*. Pero, bueno, esto le permite vender la edición facsimilar en una caja con los capítulos en sobres aparte, como se halló el original, para que sea el lector el encargado de darle el orden que quiera. El único problema es que ese juego cuesta cuatrocientos euros. Por supuesto, el bando comandado por Sir Malcolm devolvió con creces la ironía y el sarcasmo de que fueron víctimas por parte de Roland Reuss y sus muchachos de la Stroemfeld Verlag. Pero la cosa se empezó a calentar de verdad, cuando los fundamentalistas le pidieron prestados a Pasley los manuscritos de Kafka, que se encontraban en la Bodleian bajo su cuidado, para escanearlos e ir avanzando en la edición Crítica Histórica de toda la obra de Kafka, a lo que Sir Malcolm, ¿adivinan?, se negó. Y es que Pasley tenía sobradas razones para estar molesto con Reuss, quien se equivocó al decir que la edición de *El proceso* “abría” la edición facsimilar de las obras completas, sin contar previamente con el aval de Pasley, ni de las herederas de Kafka, que eran las propietarias de los manuscritos, quienes, con razón, dijeron que iban a disponer de ellos como a bien tuvieran. Reuss alegó razones altruistas de su parte para hacer la edición, pero los otros no le creyeron o, si le creyeron, no les importó.

Poco a poco, académicos de trayectoria fueron entrando en la polémica, como Harold Bloom y Louis Begley, que hicieron una apelación internacional para forzar a Pasley y a la Bodleian para que dieran el permiso. Pero Sir Malcolm se mantuvo firme, pues él también tenía aliados formidables, entre ellos su amiga Marianne Steiner, la sobrina de Kafka y por tanto co-dueña de los manuscritos, quien en unas declaraciones concedidas a *The Observer*, dijo que no quería que la Stroemfeld Verlag “tuviera nada que ver con los manuscritos”, ya que “no podía perdonarlos por las cosas terribles que habían dicho de Pasley”, y que además, “no creía que Kafka hubiera aprobado que una organización izquierdista hubiera publicado su trabajo”²⁷, aludiendo al pasado radical de los editores, estudiantes activistas en los años sesenta. Así las cosas, no había nada que hacer, pues las posiciones eran

²⁷ “Scholars squabble in Kafkaesque drama Von David Harrison” en THE OBSERVER, 17. 5. 1998, S. 23

irreconciliables, y lo que empezó como una discusión académica sobre puntos y comas, terminó en batalla campal y acusaciones mutuas de estar en el asunto “sólo por dinero”²⁸.

Por desgracia, la de Pasley y Reuss no fue la primera ni será la última de las batallas públicas o secretas de la guerra permanente entre los editores de Kafka, cuyos entretelones dan una trama exquisita para cualquier escritor de novelas policíacas tipo *Péndulo de Foucault*, con los Editores de Kafka encarnando la Secta de los Templarios. Y no es exageración, y mucho menos burla, pues tienen cuantiosos intereses y recursos poderosos, como se vio cuando lograron proteger los derechos de autor de 50 a 70 años, dando además la calidad de “científica” a la edición crítica de las obras de Kafka para conservar sus derechos diez años más, consiguiendo, al final de cuentas, los ochenta años que querían. Poderoso caballero es don dinero. Hanna Arendt decía cáustica a Salman Schoken que Kafka había terminado compartiendo el mismo destino de Marx, pues ellos, que habían muerto en la miseria, ahora le daban empleo a una gran cantidad de intelectuales que vivían del estudio de su vida y obra, y vivían bien, con sueldos que les permitían todas las comodidades. Pasaba por alto Arendt, en sus cuentas, que las que más ganaban en el negocio eran las editoriales, sobre todo *Schoken Books*, la dueña de los derechos de las obras de Kafka, de la que ella era editora en jefe.

Cierto es que Kafka murió en la indigencia. El 18 de octubre de 1923, siete meses antes de su muerte, Kafka recibió una carta de su editor, Kurt Wolff, con la declaración de las regalías correspondientes a los años fiscales 1922-1923, en la que le comunicaba que había cerrado la cuenta que la editorial tenía a su nombre porque desde comienzos de julio no se había producido ni una sola venta de sus libros. “Aprovecho la oportunidad para volver a expresarle que la insignificancia de la venta de sus libros no disminuyen de manera alguna el placer que nos reporta que pertenezcan a esta editorial”, le informaba la carta. Pese a la ausencia de ventas, el editor le aseguraba que seguiría promoviendo sus libros, ya que estaba “convencido de que con el tiempo se reconocerá la extraordinaria calidad de estas prosas”.

Ahora cualquier documento que tenga la firma de Kafka es una mina de oro. Hace poco un anticuario vendió unas cartas que Kafka escribió a un amigo por 1,2 millones de euros. Por eso, la búsqueda de este tipo de documentos tiene visos de locura. Dora Diamant repitió una historia a biógrafos y amigos del escritor, que hoy es leyenda entre los editores. Según Dora, Kafka encontró en el parque de Steglitz una niña que lloraba desconsolada porque había perdido su muñeca. Kafka le dijo que la muñeca se había ido lejos, pero que ella le iba a escribir cartas contándole de su vida, que él le iba a entregar. Kafka escribió las cartas y se las entregó, hasta cuando, tres semanas después, la muñeca se casó y dijo que era la última que escribía.

Desde que se conoció la historia de Kafka y la muñeca, “una simple, perfecta y verdadera historia de Kafka”, publicada por primera vez en 1952 en francés, y traducida al inglés en

²⁸ Idem

1984, los editores han soñado con tener esas cartas. En años recientes, distinguidos investigadores, realizaron dos búsquedas por separado en Berlín de la niñita, que de estar viva es una señora nonagenaria, con la esperanza de encontrar las cartas, pero pese a los artículos publicados en varios periódicos de Berlín —uno de los cuales llevaba por título *¿A quién encontró Kafka en el parque?*, no se ha producido todavía ningún hallazgo. Sin embargo, a la larga eso no importa, porque las cartas aparecerán, así sean escritas por otro autor con un título como “Cartas de Kafka a una muñeca” o “La muñeca de Kafka”, “Kafka, la niña y la muñeca”...

Hace un tiempo, aparecieron las memorias de Frantisek Xaver Basik, un checo que entró como aprendiz a los 14 años, entre 1892 y 1895, a la tienda familiar de los Kafka, que fueron publicadas en alemán con ocasión del aniversario número 80 de la muerte de Franz (2004), que describen a Herman Kafka como un hombre “tranquilo y casi amable”, “bastante simpático”, que mimaba a su hijo y trataba con mano de seda —“ecuánime y dulcemente” — a los trabajadores de su negocio. ¡Vivir para ver! Lo mejor de este cuento es que como estas memorias van en contravía con lo que escribe Kafka en su *Carta al Padre*, en la que Herman aparece como un tirano con todo el mundo, en especial con sus empleados a los que consideraba sus enemigos a sueldo, se habla de la necesidad de una *relectura* de la famosa carta, ya que a la luz de este documento escrito en 1940, la *Carta al Padre* sería más un documento literario que biográfico, no una carta real, sino una “carta a sí mismo” que hay que observar “desde el prisma de la ficción”.

Es verdad que la carta no llegó al destinatario, pero sólo en apariencia, porque Kafka encargó a su madre de que la entregara *a sabiendas de que no lo haría*, como efectivamente sucedió después de que Julie leyó semejante diatriba. La *Carta al Padre* sería entonces en realidad una “carta a la madre”, su destinatario real y quien efectivamente la leyó. No voy a tratar de deslegitimar las memorias diciendo que se trata sólo de un negocio editorial de la viuda de Kafka, pueden ser auténticas, eso no importa, pero el cuento de un padre amable y bondadoso en el caso de Herman, resulta tan difícil de creer, como fácil de refutar. Kafka y su padre se odiaban mutua y decididamente, y las raíces de esa enemistad —como escribió en una carta a Brod— eran indestructibles. La *Carta al Padre* es un documento literario, magnífico por lo demás, pero no de ficción, así tenga “trucos abogadiles”, que el mismo Kafka confesó. Ficción es llamar “amable y bondadoso” a un padre que publicó en los periódicos locales un aviso en el que dejó en claro que no recibiría visitas de condolencia por la muerte de su hijo. Pero el negocio editorial en torno a Kafka es un cuento que, repito, daría lugar a la mejor de las novelas de Umberto Eco.

Muerto Kafka, Brod le preguntó a Dora si tenía algún papel que él hubiera dejado, y ella dijo haber quemado todo a petición del escritor, ocultando que conservaba treinta y cinco cartas que Kafka le escribió y unos 20 cuadernos de notas. Brod no le creyó y se molestó mucho, pero nada pudo hacer. Pasó el tiempo y Dora se instaló en Berlín como actriz y se afilió al partido comunista. En 1933, “en uno de los tantos registros de que fue objeto la casa donde Dora vivía, según informa Ernst Pawel, los agentes de la GESTAPO

“confiscaron cuanto papel cayó en sus manos”. Así, entre las pilas de papeles se llevaron el tesoro secreto de Dora: su colección de cartas y cuadernos de Kafka. Según Pawel, Dora estaba “desconsolada e histérica de puro arrepentimiento”.²⁹ Kathi Diamant, autora del libro *El último amor de Kafka: El misterio de Dora Diamant*, una apasionante investigación de muchos años que termina con el descubrimiento de la tumba sin marcar de Dora en un cementerio de Londres, está ahora interesada en hallar los manuscritos de Kafka entre las montañas de papeles que dejaron los nazis. Al proyecto lo llaman *El misterio de los papeles perdidos de Kafka*, pero yo prefiero *Kathi Diamant y la última cruzada* o, mejor, *Kathi Diamant y el tesoro de Tutan K*.

²⁹ Kathi Diamant: *El último amor de Kafka: El misterio de Dora Diamant*.

Capítulo cinco

DONDE EL AUTOR SALE EN DEFENSA DEL LEGADO DE KAFKA

Nada sabía yo de esos ires y venires de los editores europeos, ocupado como estaba tratando de resolver las preguntas que me planteaba *El proceso*. A mediados de los noventas hice algunos progresos intermitentes que, aunque valiosos, tenían muy poco que ver con el ordenamiento de la novela, un problema cuya solución veía cada vez más lejos. A finales de los noventa, guardé por segunda vez mis papeles, pero esta vez con un sentimiento de frustración que me amargó la vida un tiempo. A principios del 2001, llegó a Medellín el primer tomo de las obras completas de Kafka en castellano, dedicado a las novelas, que seguía la edición crítica alemana (KA). De inmediato lo compré. Quería saber en qué iban los estudios sobre *El proceso*, y cómo había quedado finalmente el orden de los capítulos. Tuve sentimientos encontrados cuando vi el ordenamiento propuesto, y leí la introducción y las notas relativas a *El proceso*. Confieso que sentí una perversa alegría al ver que no habían avanzado nada, que las cosas seguían en el mismo punto que las dejó Brod; pero me molestó mucho que hubieran cometido dos errores tan incomprensibles como inexcusables: el traslado de "La amiga de B." al apéndice y el destierro definitivo de "Un sueño", que no apareció en la edición crítica de la novela.

De "La amiga de B." decían que era un "fragmento de incierta colocación", cuando *todo el mundo* sabe dónde tiene que ir. Brod cometió muchos errores en la edición de *El proceso*, y uno de los más burdos fue haber puesto "La amiga de B." como capítulo cuarto inmediatamente después de "En la sala vacía. El estudiante. Las oficinas", un error que durante muchos años fue un misterio para mí, ya que hubiera bastado una lectura atenta del texto para colocarlo correctamente como capítulo dos en su ordenamiento, después de "Detención. Conversación con la señora Grubach. Luego la señorita Bürstner". Fue precisamente este error tan evidente el que llevó a Herman Uyttersprot a proponer en 1953 una revisión de la estructura de *El proceso*. Uyttersprot y todos los que lo siguieron en el estudio de la estructura de la novela han propuesto distintos ordenamientos, pero en cuanto a este punto, todos coinciden en que "La amiga de B." debe ir después de las conversaciones de K. con la señora Grubach y la señorita Bürstner. El mismo Brod reconoció su error en el postfacio a la tercera edición y señaló el lugar correcto donde debía ir, pero los editores no se dieron por enterados y siguieron publicando el capítulo en el lugar equivocado.

Yo estaba convencido de que en la Edición Crítica Alemana el capítulo "La amiga de B." iba a encontrar por fin su lugar. Pero una cosa piensa el lector y otra el que está editando. Yo no creo que Pasley enviara este capítulo al apéndice por considerarlo de "incierta colocación", como dicen los editores españoles, sino que Pasley compartía los mismos criterios editoriales de Brod, y resultó más papista que éste, y lo mandó al apéndice porque estaba sin terminar, que era el criterio editorial de Brod. Uno estaría incluso dispuesto a aceptar, así no lo comparta, el criterio de "terminado" y "no terminado" para decidir el lugar de los capítulos en la novela, si se tratara de un criterio serio y

consecuente, que no es el caso aquí, pues Kafka dejó anotado que el capítulo "Comerciante Block. Despido del abogado" estaba sin terminar, y sin embargo Brod no lo envió al apéndice, sino que, por el contrario, lo maquilló cambiando algunas frases al final, para que el capítulo tuviera la apariencia de estar terminado. Esto lo sabía Pasley, y debió enviar "El comerciante Block. Despido del abogado" al apéndice, o poner "La amiga de B." en el lugar correcto, y no hizo ni lo uno ni lo otro, lo que demuestra una vez más que el tamaño sí importa, ya que "Comerciante Block. Despido del abogado" es uno de los capítulos más extensos de la novela, y no se hubiera visto bien en el apéndice.

"La amiga de B." parece un capítulo sin importancia, un capítulo más sin terminar, del que se puede incluso prescindir, como ocurrió en la versión cinematográfica de *El proceso* de David Jones, con guión de Harold Pinter, en el que el capítulo no aparece por ninguna parte. Pero resulta que "La amiga de B.", a pesar de su aparente modestia, es uno de los capítulos más importantes de la novela, pues es el eje central de la historia secreta que se oculta tras el palimpsesto de *El proceso*, y el capítulo que más a las claras muestra la verdadera intención de Kafka al escribir la obra. Sin "La amiga de B." en el lugar que le corresponde, la novela queda absoluta e irremediablemente chueca. El error de los editores de Kafka resulta inexcusable porque era muy fácil poner el capítulo en el lugar correcto mediante un sencillo análisis de contenido que permite establecer la secuencia temporal de los primeros capítulos.

Otro de los errores mayúsculos que cometió Brod al editar *El proceso* fue la no inclusión del capítulo «Un sueño» en la novela, pues se trata de un capítulo de gran importancia, ya que sin él no se entiende el final de la obra. Resulta incomprensible, además, como tantas otras cosas en esta historia, que la mayoría de los especialistas hayan creído que "Un sueño" no pertenece a *El proceso* porque Brod no lo incluyó en la novela, cuando en el postfacio hecho a la primera edición de *El proceso*, Brod escribió que «uno de esos fragmentos [de la novela] ha sido introducido por el mismo autor, bajo el título de *Ein Traum* «Un sueño» en la colección intitulada *Ein Landarzt* —"Un médico rural"—». Esto quiere decir que Brod encontró "Un sueño" entre los manuscritos de *El proceso*, pero no lo publicó en la novela junto con los demás fragmentos porque Kafka ya lo había publicado como parte de la colección de cuentos de *Un médico rural*, lo que no sólo lo eximió a él, sino también a todos los editores que le siguieron de incluirlo por lo menos en el apéndice. Así, pues, «Un sueño» debió estar en el cuerpo de la novela desde siempre; que la edición crítica alemana no haya corregido este error es algo que pertenece a los oscuros e insondables terrenos del misterio que van más allá de lo kafkiano.

En conclusión, la edición crítica alemana de *El proceso* no significó un avance positivo en cuanto al problema del ordenamiento, sino por el contrario un retroceso al desperdiciar, de muy mala manera, la única oportunidad real que tenía de mejorar la edición de Brod, al enviar el capítulo "La amiga de B." al apéndice, en lugar de ponerlo en el lugar que le corresponde, y al no incluir "Un sueño", así fuera en el apéndice. Los espavientos con que

se anunció y promocionó esta edición son a todas luces injustificados, y sólo se explican como parte de una campaña publicitaria de la editorial con fines comerciales.

La traducción al castellano de la edición crítica alemana es una versión empobrecida de *KA*, sin los postfacios de Brod y los fragmentos suprimidos por el autor. Sin embargo, sus editores la consideran la primera edición en lengua española “rigurosa, cabal y completa”, lo cual los conduce a criticar duramente “la esclavitud o la servidumbre de una concepción comercial de la literatura” que, según ellos, lleva a algunas editoriales a desempolvar las viejas ediciones en las que los argentinos se desmelenan traduciendo a Kafka. Desconocen o se les olvida que fueron precisamente esos desmelenados, como Borges, los que dieron a conocer la obra de Kafka en castellano, y no es verdad tampoco que su traducción — muy buena — sea fiel al original alemán, como pretenden, pues es fácil demostrar que utilizan sinónimos para reemplazar palabras que Kafka repite en un párrafo, como en la escena del desayuno del primer capítulo en la que de los tres desayunos de Kafka sólo dejan uno, pues el primero lo cambian por “desayunar” y el tercero simplemente se lo tragan. En cuanto a las notas que acompañan la edición de *El proceso*, mejor no hablar. Sin embargo, presentan como definitiva, esta edición plagada de errores.

Kafka no merece que le hagan algo así, me dije, a él que era tan cuidadoso con la edición de sus obras, que hasta el día antes de su muerte se ocupó de la corrección de las galeras de *Un artista del hambre*. —Hum, y ahora ¿quién podrá defenderlo?— Sí; había que hacer algo, y con el entusiasmo y la fe del recién converso a una justa causa, juré poner los puntos sobre las íes, y esta vez no iba a descansar hasta resolver el problema del ordenamiento y demás interrogantes. Con un asunto adicional: hacer una traducción al castellano de *El proceso* fiel al original alemán. Nada me importó que mi alemán fuera deficiente, pues se trataba de algo personal. Los editores de Kafka la iban a tener buena conmigo.

Capítulo seis

DONDE SE DESCUBRE EL ORIGEN DE LA NOVELA

Para resolver los enigmas de *El proceso*, lo primero era averiguar de dónde había sacado Kafka la novela o, mejor dicho, cuál era su fuente, el texto del que se nutría, pues, sin eso, era prácticamente imposible avanzar en la investigación. Esto puede extrañar a algunos críticos y exégetas modernos que opinan que esta preocupación por las fuentes es cosa del pasado, y que en la actualidad esas preocupaciones son irrelevantes porque la crítica se debe centrar en el texto mismo —en la inmanencia del texto, como se dice— y no en sus posibles orígenes o influencias. Pero en el caso de Kafka las cosas no son así, ya que éste no escribía textos, sino palimpsestos, y era necesario revelar el texto oculto, que nutría y daba sentido a sus historias. El texto de Kafka no es un texto plano, sino un laberinto con muchas entradas y salidas, a la manera de los actuales hipertextos. Era, pues, necesario que entrara a ese laberinto, que encontrara una de las puertas, si quería responder a las preguntas que me hacía.

Enfrenté el problema del origen de la novela con resolución e ideé un método directo y elemental, bastante eficaz en este caso, y al cabo de un año ya lo tenía resuelto. Como yo sabía que Kafka había utilizado *Crimen y castigo* como texto base en toda la obra anterior a *El proceso*, e incluso ya había descubierto algunas pequeñas coincidencias entre estas dos obras, partí de la hipótesis de que la novela de Kafka era una reescritura de la novela de Dostoievski, y obré en consecuencia. Fotocopié las dos novelas y, en cartulina, pegué los capítulos de *El proceso* formando columnas y dejando entre ellas un espacio libre para anotar las citas de Dostoievski a un lado del texto de Kafka relacionado con ellas. Ver Fig.2

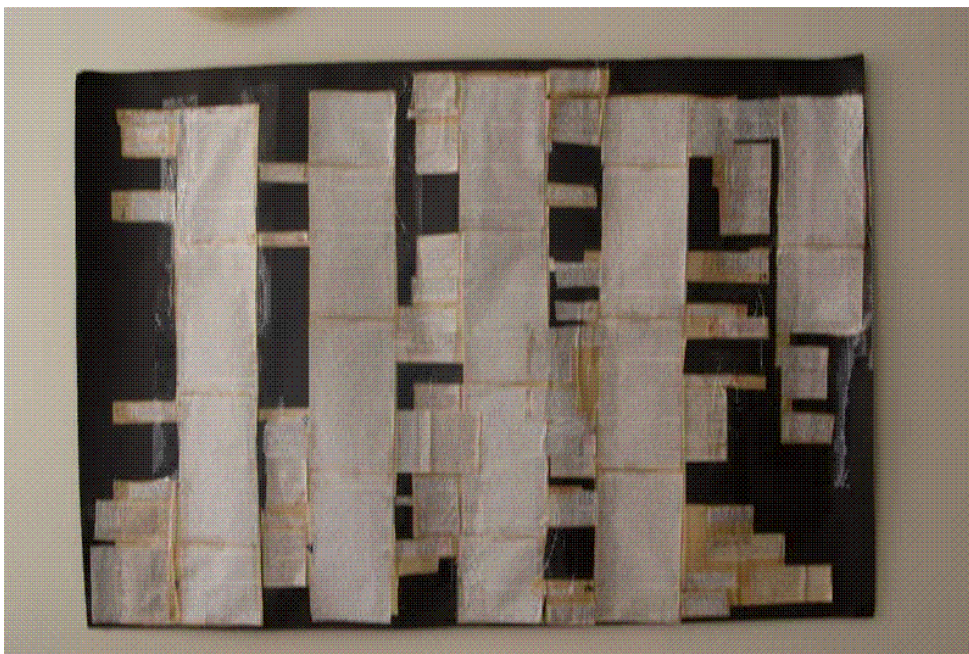


FIGURA 2. CARTELERA DEL CAPÍTULO "PRIMERA INVESTIGACIÓN"

Empecé con las citas que tenía en las fichas y vi algo que me llamó la atención: las citas asociadas a un determinado capítulo de *El proceso* provenían siempre de un mismo capítulo o grupo de capítulos de *Crimen y castigo*. Esto quería decir que Kafka construía su novela, no con citas aisladas o desperdigadas de *Crimen y castigo*, sino con grandes bloques que podían ser del tamaño de uno o varios capítulos de la novela de Dostoievski. El descubrimiento del concepto de 'bloque' fue el '¡Ábrete, Sésamo!' que me permitió entrar a las habitaciones privadas de la novela. Lo que siguió fue tan fácil como pelar manzanas. Ahora no se trataba de hallar una aguja en un pajar, sino la viga en el ojo ajeno.

Empecé de nuevo con el primer capítulo de *El proceso* y, de inmediato, me di cuenta de dónde lo había sacado Kafka. Era tan evidente, que hasta me asusté. ¿Cómo era posible que no lo hubiera visto antes? Todas las escenas de la detención, lo que se dice todas, salían del tercer capítulo de la segunda parte de *Crimen y castigo*: el hombre extrañamente vestido que entra a la habitación de K.; el desayuno de K. que se comen los agentes; la ropa que le quieren robar y el hecho de que lo obliguen a cambiarse de ropa; la patrona que mira a hurtadillas al inquilino, como si se sintiera culpable de algo; el vaso de licor; la actitud de K., que piensa que probablemente todo ese asunto de la detención no es más que una broma que le quieren jugar los compañeros de trabajo el día de su cumpleaños... ¡Era increíble!

Estaba tan entusiasmado armando el rompecabezas, que a las pocas semanas, tenía carteleras por toda la casa: en la mesa del comedor, en la sala de la televisión, en la buhardilla, en mi habitación, en un corredor del segundo piso, y estuve incluso tentado a llevar unas carteleras para mi oficina en la universidad, pero algunas miradas de soslayo que creí percibir, me previnieron de hacerlo, pues que en mi casa me creyeran loco me tenía sin cuidado, pero en la universidad ¡jamás!: no quería confundir en lo más mínimo a mis compañeros de trabajo. ¿O en realidad me estaba volviendo loco? ¿O acaso ya estaba completamente loco? ¿Todas estas coincidencias que estaba encontrando, no eran quizá fruto de la imaginación? Ya me empezaba a preocupar con esa posibilidad, cuando sucedió algo que me tranquilizó. Al llegar al penúltimo capítulo de *El proceso*, "En la catedral", no encontré ni una sola referencia a *Crimen y castigo* en la primera mitad del capítulo, algo muy extraño, pues las carteleras estaban repletas de citas de principio a fin. En esta parte de la novela, Josef K. es citado a la oficina del director del banco, donde éste lo espera con un cliente italiano al que K. debe acompañar en calidad de guía turístico por los monumentos de la ciudad. Como el tiempo es corto, los monumentos muchos, y K. no entiende casi nada de lo que dice el italiano, limitan el recorrido a una visita a la catedral, donde han quedado de encontrarse. El relato parecía un texto autobiográfico, pues Kafka había estudiado italiano con miras a trabajar en una compañía de seguros italiana, aunque también cabía la posibilidad de que lo hubiera sacado de otra obra. Pero, ¿de cuál? Lo cierto del caso es que si yo estaba inventándolo todo, ¿por qué aquí no se me ocurría nada qué inventar? Aunque la primera hipótesis era más cómoda y se podía justificar, decidí buscar la procedencia de ese texto y entré a Internet. Escribí las palabras 'correspondencia' y 'Kafka' y oprimí la tecla *Enter*.

Y ocurrió algo tan grande que ni que hubiera sido un milagro del niño Jesús de Praga. Ya me veía navegando, años y años, como un lobo solitario por los mares del ciberespacio en busca del texto perdido, pero bastó hundir una tecla —una sola— para encontrar la clave que me llevó directo al texto que estaba buscando. ¡Así es muy fácil! El primer resultado era una colección de cartas de Kafka a su hermana Ottla, reunidas con el título *El Castigo de la Imaginación*. La segunda de las cartas estaba fechada el 28 de septiembre de 1913 en Riva, adonde llegó Kafka huyendo de su compromiso matrimonial³⁰, y decía:

“Hoy pasé todo el día en Malcesine, el lugar donde Goethe vivió una aventura que tú conocerías si hubieras leído *El Viaje a Italia*. No estaría mal que comenzaras a leerlo. El capellán que me guiaba por la región me enseñó el sitio donde Goethe dibujaba; pero ese lugar no coincidía con el que se narra en el diario. Así las cosas, no logramos ponernos de acuerdo. Menos aún hablando italiano. Franz”.

“¿Capellán?”, “¿Guía turístico?”, “¿No se entienden hablando en italiano?”, “¿No estaría mal que comenzaras a leerlo?”, me pregunté en silencio, pero moviendo los labios. Salí corriendo para una biblioteca cerca de mi casa donde sabía que tenían las Obras Completas de Goethe. Y ahí estaba, en *El Viaje a Italia*, la historia que buscaba: una simpática anécdota de Goethe cuando visitó en Trento la iglesia de los jesuitas, que Kafka recrea “En la catedral” con la literalidad y la imaginación que lo caracterizan.

Debo reconocer que estaba muy satisfecho por haber descubierto que *El proceso* estaba escrito en clave secreta —que ya no era secreta—, recordando con placer la frase de Kafka que “la clave de un enigma es que permanezca siendo un misterio”, convencido de que el descubrimiento de la clave *Crimen y castigo* era la llave para entrar al misterioso laberinto de la novela. Pero muchos no lo vieron así, entre otros los karkólogos —*Oh sancta simplicitas!*—, como Roland Reuss, para quien mi descubrimiento sólo era una tesis interesante, sobre la que se podía especular, pero ni más ni menos. Para Reuss era muy difícil imaginar un criterio válido para demostrar que *El proceso* era un palimpsesto, y como él no lo podía imaginar, era imposible que existiera³¹.

Yo sabía que los eruditos no suelen aceptar fácilmente las tesis de los demás, sobre todo cuando contradicen las propias, pero la actitud de Roland Reuss me sorprendió. Él decía entender ampliamente lo que yo había encontrado, pero sugirió que era necesario conocer el ruso para poder dar una opinión autorizada sobre mi investigación³². Yo, desconcertado, le dije que el ruso nada tenía que ver en este asunto, que él sabía que Kafka había leído a

³⁰ Un hecho que se revelará importante cuando hagamos el análisis del contenido de la obra.

³¹ What you call a "discovery" is in my view a strong thesis, an interesting one, of course, not more, not less. One can speculate about it, but to say "it is so" is the regular end in a scholarly debate. I find constatuatory ontology boring. "Der Process" a palimpsest? It's hard to imagine a valid criterium to prove that.

³² I think I understand broadly what you found. I have to admit that I'm too anxious to have an opinion concerning texts in Russian language, as I don't know grammar, connotations and all this kind of stuff in the microstructure of a Russian text.

Dostoievski en alemán, y que si bien era deseable tener la edición de *Crimen y castigo* que Kafka había utilizado para escribir *El proceso*, no era en absoluto necesario, pues cualquier edición en cualquier idioma servía para establecer la correspondencia entre las historias de las dos novelas. Entonces, Reuss dijo que “el contenido no era todo, y que incluso podía no tener importancia en este asunto”³³. Era increíble, pero estaba viviendo, en pleno siglo XXI, una historia similar a la de Galileo y sus contradictores que se negaban a aceptar que Júpiter tenía lunas. Frente al telescopio, unos dijeron no ver nada, otros que no era cierto que Júpiter tenía lunas, y otros simplemente se negaron a mirar. Este último parecía ser el caso de Reuss, que no quiso comparar las dos novelas para ver si yo tenía razón.

Reuss se negó a escuchar mis argumentos, escudándose tras la barrera del idioma, descalificando mi trabajo porque se basaba en traducciones, e incluso sugirió que yo no podía estudiar la obra de Kafka porque no dominaba el alemán³⁴. Como esta afirmación tenía un perceptible tufillo racista, le riposté diciéndole que en lugar de molestarse conmigo, debía agradecerme e incluso felicitarme por haber resuelto un problema con la ayuda de traducciones, que los germanistas no pudieron resolver con los originales. Reuss me pidió que no le escribiera más, y así lo hice, pues en algo tenía razón: ya él y yo no teníamos nada de que hablar.

Decidí entonces desentenderme de los eruditos, expertos, karkólogos, filólogos, germanistas y demás, y divulgar mi trabajo por fuera del círculo académico, “la mayor parte del cual está dominado por pedantes hombres de edad madura, incapaces de divertir ni de instruir en nada que valga la pena”, como escribió James D. Watson en *La Doble Hélice*, para quien “un buen número de los científicos, en contraste con la concepción popular sostenida por los periódicos y sus madres, no sólo son obtusos y de mentalidad estrecha, sino simplemente estúpidos”³⁵.

³³ And contents is not all, might be not even the thing mattering here.

³⁴ What I was trying to communicate was, all in all, that I wouldn't dare to formulate strong theses if I'm not speaking the language a work is written. Translations are a help, but nothing more. If I would write a book about Petrarca with such a strong bias I would learn Italian.

³⁵ James D. Watson, *La doble Hélice*, Plaza & Janés, S.A., Editores, Barcelona, 1978, pags.29-30.

Capítulo siete

EL DISCURSO DEL MÉTODO

Una vez que hube terminado las carteleras, quedé impresionado con su densidad, con la cantidad de referencias que encontré de *Crimen y castigo* en *El proceso*; había destrozado casi por completo las fotocopias del libro de Dostoievski, hasta el punto que, en algunas carteleras, no cabían las citas de lo numerosas que eran, y tuve que montar citas sobre citas, papelitos sobre papelitos, como hizo Proust en sus cuadernos (Fig. 3). Kafka había prácticamente devorado la novela de Dostoievski al escribir su propia novela, una obra en la que había dos historias conectadas de principio a fin; dos novelas siamesas unidas desde su base más profunda con los mismos bloques, una extraña simbiosis, que daba como resultado una construcción, con sentido en sí misma o, para decirlo en términos heideggerianos, una construcción que construía. Ahí, en esas carteleras había una obra nueva y distinta, que era necesario descifrar. Pero, ¿cómo leer esa novela que se encontraba en las profundidades de la escritura? ¿Qué significaba ese fruto de *Crimen y castigo*, esa novela salida de sus entrañas que fascinaba y desplegaba la imaginación de los comentaristas?

Después de varios días de contemplar entusiasmado las carteleras, me dediqué a hacer el inventario de lo que allí había, y al leerlas me encontré recorriendo lugares desconocidos de la geografía literaria. Me sentía como Howard Carter o Alí Babá penetrando secretos llenos de tesoros. Me parecía increíble estar leyendo historias de *Crimen y castigo* en *El proceso* de Kafka, de principio a fin, en una extraña sucesión de la que, en ese entonces, no tenía idea qué significaba. Era estimulante ver cómo muchos de los enigmas de la novela se aclaraban con el referente literario dostoievskiano, pues Kafka no tomaba frases sueltas de Dostoievski, sino historias completas, las cuales descontextualizaba, provocando la sensación de extrañeza característica de su obra, que todos coinciden en llamar kafkiana.

Una de las historias que más me gustó —y de las más chistosas que trae la novela— es la del pintor de brocha gorda, que tanto desconcierto produjo entre los exegetas de Kafka. Resulta que cuando Josef K. llega al tribunal y se enfrenta al juez de instrucción, éste sólo le pregunta si es pintor de brocha gorda. ¿Pintor de brocha gorda? ¿Cómo así? ¿Qué hace un pintor de brocha gorda en *El proceso*?, se preguntó la crítica durante muchos años, décadas, desconcertada, sin hallar una respuesta porque ésa no era la pregunta correcta. Preguntémosnos, ¿qué hace un pintor de brocha gorda en *Crimen y castigo*?, y de inmediato desaparece el enigma. Sí, se trata de Nicolás, el pintor de brocha gorda arrestado por el crimen de Raskolnikov, crimen que confiesa para asumir la culpa, sufrir y expiar sus pecados, como buen ruso dostoievskiano. Así, pues, para la justicia ordinaria en *Crimen y castigo*, el culpable confeso del crimen de Raskolnikov era un pintor de brocha gorda y, por tanto, es este pintor quien figura en el expediente, que fue lo que leyó el juez antes de dirigirse a Josef K., personaje de *El proceso*. Es decir, a un personaje de *El proceso*, en *El proceso*, lo confunden con un personaje de *Crimen y castigo*. En eso radica el chiste, chiste que Kafka dirige contra el desprevenido lector, del que se burla en secreto.

Pero el chiste del pintor tiene otra vuelta de tuerca —y otras—, en la que se enfrentan no ya el escritor y el lector, sino los personajes de las dos obras entre sí, pues, ¿cómo pretende Raskolnikov —Josef K.—, en esa cena fúnebre de mala muerte que hace Catalina Ivanovna en honor de su difunto marido, Marmeladov, de donde sale el tribunal de *El proceso*, que ese grupo de borrachos bromistas le crean que él es apoderado general de un banco importante? Porque esa risa de la asamblea no se debe a la pregunta del juez de instrucción, sino a la respuesta de K., y así como Kafka se ríe en secreto del lector, los personajes de Dostoievski se ríen abiertamente del personaje de Kafka. Eso es humor kafkiano.

Uno de los rasgos distintivos —sorprendente y extraordinario— de la obra de Kafka, es el hecho de que sus personajes de ficción establecen relaciones con personajes de ficción de otras obras, como en *La condena*, donde Georg Bendemann anuncia su próximo matrimonio en una carta a su amigo de San Petersburgo (léase Raskolnikov), y lo invita a que se reencuentren con tal motivo, luego de tres años de separación. En otras palabras, Georg Bendemann, personaje de ficción protagonista de *La condena*, es amigo de Raskolnikov, personaje de ficción protagonista de *Crimen y castigo*. Como estos, existen muchos otros excelentes ejemplos.

Pero volvamos a las carteleras donde una de las cosas que primero llamó mi atención fue el que Kafka iniciara la escritura de *El proceso* —la primera parte—, con la segunda parte de *Crimen y castigo*, un hecho muy importante, como se revelaría después, pero que de momento atribuí a la astucia dramática de Kafka, pues, me decía que al empezar la escritura de su novela con los primeros capítulos de la segunda parte de *Crimen y castigo*, nos introducía en la trama después de *aquello* —después del crimen—, enfrentándonos a una serie de personajes y situaciones que no comprendíamos en absoluto al no tener noticia alguna del crimen del capítulo anterior, entrando de inmediato en los terrenos del misterio y del absurdo. Imaginemos por un momento que Dostoievski hiciera lo mismo; que no mencionara el crimen de Raskolnikov en toda la obra, que no supiéramos nada del asesinato de las dos mujeres, pero en cambio aparecieran todas las escenas —lavadas de crimen— con sus personajes, lugares y situaciones. En este caso tendríamos un *Crimen y castigo* muy distinto al que conocemos —sin crimen—, un *proceso* enigmático, surrealista y sin sentido.

Era un hecho que Kafka había utilizado *Crimen y castigo* en la escritura de *El proceso* y, pasada la impresión inicial, me hice la pregunta del millón: ¿por qué? Era obvio que Kafka quería ocultar algo, pero para encontrar ese algo tuve que recorrer un largo camino que empezaba por el *cómo*. De momento, lo que más me interesaba era el ordenamiento de los capítulos de la novela, y me preguntaba si tenían un orden las citas de las carteleras, quiero decir, ¿había Kafka utilizado *sistemáticamente* a *Crimen y castigo*? ¿Había una correspondencia entre las estructuras de las dos obras? Porque si así era, la estructura de *Crimen y castigo* me daría la clave para encontrar la estructura de *El proceso*.

Tenía que ordenar la información, organizar los datos para saber cómo estaban contruidos los capítulos. El procedimiento más simple que vino a mi mente fue el de las tablas estadísticas de frecuencias, muy fáciles de hacer y de interpretar. Y aunque no estaba muy seguro de su pertinencia — ¿quién ha dicho que la literatura es asunto de números? —, resultó ser todo un acierto; es más, sin ellas no hubiera logrado resolver este asunto, bastante enredado. Así, pues, dividí todos y cada uno de los capítulos de *El proceso* en sus respectivas escenas y, para hacer las tablas, tomé nota de qué parte de *Crimen y castigo* provenían. Esa información estaba en las carteleras.

Antes de proseguir, me parece necesario hacer una pequeña digresión a modo de alabanza de las tablas estadísticas, a las que se tiene tanta ojeriza. Todavía recuerdo, con desasosiego, la tarde aquella en que una dama, muy elegante ella y especialista en Borges, se levantó de su silla como impulsada por un resorte, cuando vio aparecer en pantalla una tabla estadística en una conferencia en la que yo hablaba del enigma de los manuscritos. Desde entonces, tomo todo tipo de precauciones cuando voy a hacer uso de las tablas, para evitar que se inquieten mis interlocutores. A veces, como en esta oportunidad, cuento cómo nacieron, y traigo a colación la historia de John Graunt, un tendero londinense, grandísimo cronopio, quien fuera el primero en darse cuenta de que al ordenar la información, en este caso unas hojitas parroquiales que daban cuenta de los nacimientos, matrimonios y muertes, en tablas de frecuencias, podía sacar conclusiones que desafiaban el sentido común y derrumbaban una cantidad de mitos y fantasías que el pueblo tenía por ciertas. El rey Carlos III quedó tan impresionado por los importantes hallazgos que Graunt logró a partir de sus tablas estadísticas, que lo hizo nombrar miembro fundador de la recién creada *Royal Society*, sin que faltaran los conspiretas envidiosos que pensaban que un tendero no merecía tan alta dignidad. Enterado el rey de esos rumores, dijo que si encontraban más de esos tenderos, se los presentaran para nombrarlos a todos miembros de la *Royal Society*.

Otras veces, expansivo, me solazo con la historia del desciframiento de la escritura Lineal B, considerada la mayor hazaña intelectual del siglo XX, excelentemente narrada y mejor documentada en *El enigma Micénico* de John Chadwick, libro que da cuenta de esta aventura intelectual en la que Michael Ventris solucionó el problema teóricamente imposible de descifrar, como se pensaba en ese entonces, una escritura desconocida, de una lengua desconocida, sin textos bilingües.

Lo primero era saber qué tipo de escritura era la Lineal B, si ideográfica, silábica o alfabética. En la escritura ideográfica, como se sabe, las “palabras” son imágenes de lo representado, y la imagen de un buey es la palabra para buey —el viejo aleph—, y una rosa es una rosa. Como las cosas a representar son muchas, las imágenes también, llegando al caso de la escritura china que tiene aproximadamente unos ochenta mil ideogramas (con razón tienen tanta paciencia los chinos). En la escritura silábica, los signos representan sílabas, y una palabra como “ca-mi-no” necesita tres signos diferentes para su representación. En este tipo de escritura el número de signos oscila entre 50 y 100, un

número sensiblemente menor que el de la ideográfica. En la escritura alfabética los signos son abstracciones que se combinan para representar sonidos, y el número es todavía menor, sin que superen los 32 del ruso moderno, según dicen.

Ventris echó mano del “*sencillo método estadístico de contar signos*” y estableció en 89 el número de caracteres diferentes de la Lineal B, un número demasiado pequeño para una escritura ideográfica y demasiado grande para una alfabética. Se trataba evidentemente de una escritura silábica, y parece increíble que “esta elemental deducción fuera desdeñada por muchos de los supuestos descifradores”, como anota Chadwick, sobre todo si se tiene en cuenta que en el siglo XIX Hyde Clarke utilizó el mismo método para demostrar que el Luvita jeroglífico era una escritura silábica.

Estos ejemplos, y otros muchos, en los que el simple ordenamiento de la información a través de tablas estadísticas permiten resolver de manera facilísima problemas que de otra forma resultan sino imposibles, demasiado complicados, me llevó a ensayar el método estadístico en la solución de mi propio problema, que no era otro que ordenar la información que tenía en las carteleras para saber de dónde —de qué parte de *Crimen y castigo*—, provenían los capítulos de *El proceso*. Las tablas podrían tener gran utilidad en el ordenamiento de la novela de Kafka, si éste hubiera utilizado sistemáticamente el material de *Crimen y castigo*, pues cabía la posibilidad de que mostraran un patrón de comportamiento en la construcción de la obra, pero serían completamente inútiles si Kafka hubiera saqueado la novela de Dostoievski sin orden ni concierto. Esto era lo que las tablas me iban a mostrar: el método de construcción... en el caso de que hubiera un método. La crítica especializada sostenía que Kafka era un improvisador, un *Mozart literario*, pero yo sospechaba lo contrario porque sabía que Kafka había utilizado *Crimen y castigo* en toda su obra anterior, y eso indicaba que Kafka era un obsesivo, y los obsesivos suelen ser muy sistemáticos.

Capítulo ocho

EL GENOMA DOSTOKAFKIANO

Espero que, a estas alturas, los amables lectores compañeros de viaje, se hayan sensibilizado con las tablas estadísticas, y les hayan tomado cariño a tan hermosas y útiles criaturas, para que sean testigos de un afortunado encuentro de matemáticas y literatura, AMDG. A cada cartelera le corresponde una tabla, y por tanto cada uno de los capítulos de *El proceso* tiene la suya propia, pero para facilitar las cosas —y se sepa de qué trata este asunto— voy a construir la tabla de frecuencias de un capítulo sencillo, corto, de escasas tres páginas: "Viaje a casa de la madre".

Primero voy a dividir el capítulo en sus respectivas escenas, y tomar nota de qué parte de *Crimen y castigo* provienen. Como sabemos, esa información está en las carteleras. Vamos a tener el capítulo de *El proceso* a la izquierda, y a la derecha el texto de *Crimen y castigo* que Kafka parodia. Recuerde que lo que nos interesa saber es de dónde saca Kafka su capítulo, es decir, qué textos de Dostoievski —qué capítulos— le sirvieron de referencia para construir "Viaje a casa de la madre", información en la que el número romano es la parte de la novela de Dostoievski, y el número arábigo es el capítulo. Así, (7,VI) significa capítulo 7 de la sexta parte, que es la primera referencia del ejemplo que sigue:

Viaje a casa de la madre

Kafka

Dostoievski

1. De repente, durante el almuerzo, **a K. se le ocurrió que debía visitar a su madre.**

[Aquel mismo día, entre las seis y la siete de la tarde, **Raskolnikov se trasladó a casa de su madre...**](7,VI)³⁶

2. **Hacia casi tres años no la veía.** Él le había prometido visitarla en **sus cumpleaños de él**, una promesa que, ciertamente, ya había incumplido dos veces.

[La carta que la madre le escribe a Raskolnikov empieza diciéndole que **hace dos meses que no se comunican**, y que **llevan casi tres años de separación.**](3,I)

En *La condena* también aparecen los tres años: **"Nos visitó hace casi tres años"** —dijo Georg, mientras levantaba al padre de la silla y le quitaba la bata, ya que el anciano apenas podía sostenerse en pie; **"tu amigo se pudre en Rusia, hace ya tres años estaba amarillo como un cadáver"** —le dice el padre a Georg; y el narrador, al

Hay otras referencias: En la comisaría, Raskolnikov se dirige a los funcionarios con estas palabras: "Permítanme explicarles, a mi vez, que **vivo en su casa (de la patrona), desde hace casi tres años**, desde que llegué aquí...". Más adelante, cuando la madre y la hermana se encuentran con Raskolnikov en su cuarto, la madre aterrorizada por el recibimiento

³⁶ El número arábigo indica el capítulo y el romano la parte de *Crimen y castigo*.

principio de la historia, nos cuenta que **el amigo “ya hacía tres años que no venía al país”**.

3. **Y aunque faltaban catorce días**, decidió partir inmediatamente.

4. Y no había un motivo especial para su partida, pues **las noticias que recibía cada dos meses de un primo, que poseía en aquella pequeña ciudad un negocio de comercio y administraba el dinero que K. enviaba a su madre**, eran más tranquilizadoras que nunca antes.

5. Era cierto que **su madre estaba perdiendo la vista**, pero K. lo esperaba desde hacía años por los informes médicos.

6. En cambio, su habitual estado de salud había mejorado, o por lo menos, ella se quejaba menos, si bien **K. había observado casi con repugnancia en su última visita, que su madre se había vuelto excesivamente devota**.

7. Pero, sea como fuera, K. se había decidido ahora a hacer el viaje, aunque **el primo había descrito en una carta de un**

que les da su hijo, exclama: **“¿Será posible que no pueda estar ni un momento con él, después de tres años de separación?”**

[El proceso de Raskolnikov dura **exactamente catorce días**, hasta el día en que se entrega a la justicia, que es cuando visita a la madre] (7,VI)

[La madre escribe en la carta: **“Hace ya más de dos meses que no he charlado contigo, por escrito.”** “¿Qué podría yo escribirte, en respuesta a tu carta de hace dos meses?”] (3,I)

[K. le enviaba dinero a la madre a través de un primo comerciante, y la madre le enviaba dinero a Raskolnikov que prestaba a un comerciante: **“Los quince rublos que te envié hace unos meses me los prestó, como ya sabes, un comerciante de aquí, Basili Ivanovitch Vakruchin, un buen hombre que fue amigo de tu padre...”**] (3,I) [Ahora, gracias a dios, creo que **podré enviarte alguna cosa.**] (3,I)

[La madre de Raskolnikov se cansaba de tejer chales de lana y de bordar puños, **perdiendo sus ya gastados ojos...**] (4,I)

[Dunia veía muy bien que Pulkeria Alexandrovna (la madre) **no estaba en su sano juicio**. Desde la iniciación del proceso, la madre de Raskolnikov cayó enferma... La enfermedad de Pulkeria Alexandrovna era **una afección nerviosa bastante extraña**, acompañada por **una especie de trastorno cerebral**, si no del todo caracterizado, por lo menos parcial.] (Epílogo)

La locura de la madre de Raskolnikov, una afección nerviosa bastante extraña, acompañada por una especie de trastorno cerebral, en la madre de K. se transforma

modo muy gráfico cómo la anciana, que antes se arrastraba con grandes esfuerzos, ahora, en su brazo, alargaba el paso bastante bien cuando la conducía los domingos a la iglesia. Y al primo, K. le podía creer, porque **habitualmente era temeroso y exageraba, en sus informes, más bien lo malo que lo bueno.**

8. K. hizo los preparativos necesarios para partir, y fue finalmente a ver al director, al que **solicitó unas vacaciones de dos días, ya que tenía que viajar a casa de su madre.**

9. K. reflexionaba con la frente fruncida. **¿Había quizá precipitado los preparativos del viaje? ¿No era mejor quedarse aquí? ¿Qué quería allá? ¿Quería viajar allí acaso por sentimentalismo?**

Y además, **¿no asustaría a la anciana señora?**

10. **Y la madre no estaba clamando por verle. Antes se habían repetido, en las cartas del primo, regularmente las urgentes invitaciones de la madre, ahora ya, desde hacía mucho tiempo, no.**

en una repugnante excesiva devoción. **[Sonia les describía en forma simple y clara el género de existencia que llevaba Raskolnikov en presidio... Todas estas noticias eran minuciosas y detalladas... no podía haber una nota falsa, puesto que sólo se trataba de hechos auténticos...]** (Epílogo)

[Porfirio, el juez, le da a Raskolnikov dos días antes de detenerlo para que arregle sus asuntos, que Raskolnikov aprovecha, entre otras cosas, para visitar a su madre: —¿Cuándo piensa usted detenerme? —Puedo dejarle aún **un día y medio o dos de libertad.**] (2,VI)

[La entrada de la escalera daba a la calle. Raskolnikov subió, **no sin detenerse a cada paso para preguntarse si entraría o no.** Mas por nada en el mundo hubiera retrocedido: su decisión estaba tomada.] (7,VI)

[Si no hago más que llorar desde hace tiempo, es porque **mi corazón de madre presentía una desgracia.** La primera vez que te vi, la noche de nuestra llegada, ¿recuerdas?, adiviné todo, **y mi corazón se estremeció. Hoy, cuando te abrí la puerta, pensé al verte que había llegado la hora fatal.** Rodia, Rodia, ¿no partirás enseguida?] (7,VI)

[El extraño silencio de Pulkeria Alexandrovna acerca de ciertos puntos concluyó por preocupar a uno y otro. Ni siquiera se quejaba de **no recibir cartas de su hijo, mientras que antaño, en su pueblo, vivía solo con la esperanza y en espera de noticias de su bien amado Rodia.** Esta circunstancia era demasiado

inexplicable, y Dunia llegó a alarmarse: **se le ocurrió que su madre tenía el presentimiento de la espantosa tragedia que pesaba sobre su hijo y que temía interrogarlos por miedo de saber algo más terrible todavía.] (Epílogo)**

11. El director le tendió, poniéndose en pie, la mano a K. y le deseó buen viaje. K. bajó de inmediato al carro ya encargado de antemano. Entonces **apareció el funcionario Kullich con una carta empezada en la mano, para la que, evidentemente, quería solicitar una instrucción de K., quien se enfureció tanto que le quitó la carta de la mano y la despedazó.**

[Aparece la carta en la que le anuncian el matrimonio de la hermana a Raskolnikov: “Ayer **llegó una carta para ti**, mientras estabas fuera”, le dice la criada a Raskolnikov. “**Un instante después, la carta estaba en sus manos.** Era lo que suponía: una carta de su madre, desde la provincia de R...” “Al cogerla palideció. No había recibido noticias desde hacía mucho tiempo, pero era otra cosa lo que encogió su corazón.”] (3,I)

[Al leer la carta, Raskolnikov se enfureció: “Este matrimonio no se llevará a cabo mientras yo viva. ¡Al diablo el señor Lujine”] (4,I)

12. K. podía hacer esto porque era aún uno de los más altos funcionarios del banco; **la madre le consideraba incluso, a pesar de toda réplica, director del banco, y eso desde hacía ya años. En la opinión de ella, él no se iba a hundir, cualesquiera que fueran los daños que hubiera sufrido su prestigio.**

[La madre de Raskolnikov también tiene a su hijo en el mejor de los conceptos: “¡Decir que se han atrevido a suponer que estabas loco! ¡Ja, ja, ja! Tú no lo sabes, pero lo pensaron. ¡Ah!, ¡Pobre gente! ¿Cómo podrían comprender lo que es la inteligencia? (...) Hace seis o siete días, Rodia, me martirizaba al pensar en qué forma vivías, cómo ibas vestido y lo que comías. Mas ahora he visto que he sido la misma tonta de siempre, pues con sólo desearlo habrías tenido todo lo que se te antojara, merced a tu inteligencia y tu talento. Es indudable que por ahora no quieres hacerlo, y que te ocupas en cosas mucho más importantes.”] (7,VI)

13. Pero lo que, realmente, más le hubiera gustado hacer, no había podido hacerlo,

[Lo que más hubiera gustado a Raskolnikov hacer, no había podido

que era dar dos sonoros golpes a Kullych en sus pálidas redondas mejillas.

hacerlo: matar a Lujine: “Su enojo era cada vez mayor y más violento, y si en aquel momento se hubiera encontrado con Lujine, sin duda alguna le habría matado”.] (4,I)

Tenemos entonces que el capítulo “Viaje a casa de la madre” de *El proceso* sale de los siguientes capítulos de *Crimen y castigo*:

Tabla II

(3,1)	(3,I)	(2,VI)	(3,I)
(7,VI)	(4,I)	(7,VI)	(4,I)
(7,VI)	(Epílogo)	(7,VI)	(7,VI)
(3,1)	(Epílogo)	(Epílogo)	(4,I)

La Tabla III resume la información de la Tabla II

Tabla III. Composición del capítulo “Viaje a casa De la madre”					
Capítulos de <i>C y c</i>	(3,I)	(4,I)	(2,VI)	(7,VI)	Epílogo
Frecuencia	5	3	1	5	3

Ahora analicemos la tabla, para que veamos su utilidad. La tabla muestra que el capítulo dedicado a la madre de K. proviene de la primera (I) y de la última (VI) parte, incluido el epílogo, de *Crimen y castigo*, cosa que no debe extrañar a ningún conocedor de la novela porque son los capítulos de *Crimen y castigo* dedicados a la madre. Es decir, la madre de Josef K. está construida con base en la madre de Raskolnikov o, para ser más precisos, la madre de Raskolnikov es la madre de Josef K. ¡Fascinante! ¿No? La tabla también permite establecer diferencias al mostrar el distinto tratamiento que los escritores le dan a los mismos personajes y temas. Mientras que la madre en Dostoievski aparece en primer plano al principio y al final de la novela, y está presente a lo largo de toda la obra, en Kafka la madre sólo aparece a manera de resumen en un capítulo corto al final de *El proceso*, aunqu construida con los mismos elementos.

Que el capítulo “Viaje a casa de la madre” salga de la primera y de la última parte de *Crimen y castigo* es un dato muy prometedor porque significa que Kafka trabajó el capítulo sistemáticamente. Es decir, hay un *método* de construcción que quizás obedezca a un *diseño*. Animado con este resultado, terminé las tablas y las reuní en una gran tabla donde estaban todos los capítulos, incluidos los del apéndice (tabla IV). Ahí, en esa tabla, que resumía la historia de la construcción de la novela estaba la clave para ordenar los capítulos y descifrar el enigma de los manuscritos hasta el momento hermético. Era maravilloso ver cómo la “traducción” de las carteleras al lenguaje estadístico hacía

evidente un patrón de comportamiento que prácticamente solucionaba de manera automática el ordenamiento de los capítulos.

Como estábamos en la época de la clonación de la oveja *Dolly* y del desciframiento del genoma humano, modestamente llamé a la tabla el genoma dostokafkiano. Pero me convencí, tras mirarla reiteradamente, que no era un genoma, sino la piedra Rosetta de la exégesis kafkiana, y aunque no estaba seguro de esto último, poco me importaba que fuera lo uno o lo otro porque los dos nombres me encantaban. Cruzando los dedos y silbando la canción de *El puente sobre el río Kwai*, crucé muy tranquilo el Rubicón, sin sospechar, lo más mínimo, que Farsalia estaba lejos, muy lejos, y que la aventura apenas comenzaba.

El proceso con los capítulos ordenados por Max Brod		Capítulos de Crimen y Castigo													EP:									
		I			II			III			IV			V			VI							
		1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	
Detención*																								
Primer interrogatorio																								
En la sala vacía**																								
La amiga de B.																								
El flagelador																								
El tío. Leni.																								
Abogado																								
Comerciante Block***																								
En la catedral																								
Fin																								
A casa de Eisa																								
A casa de la madre																								
Fiscal																								
La casa																								
Pelea con el subdirector																								
Un sueño****																								

* Detención. Conversación con la señora Grubach. Después la señorita Bürstner.

** En la sala vacía. El estudiante. Las oficinas.

*** Comerciante Block. Despido del abogado.

**** Este capítulo nunca apareció en las ediciones anteriores.

Capítulo nueve

DONDE SE ESTABLECE EL ORDEN DE LOS CAPÍTULOS

Vimos cómo las tablas estadísticas, al organizar la información, permiten hacer deducciones que de otra forma serían muy difíciles, si no imposibles, porque hacen evidente lo que está oculto en la masa informe de datos. En la época de John Graunt, siglo XVII, por ejemplo, se creía que el número de mujeres era muy superior al de los hombres, y se hablaba de una proporción de 7 a 1, teniéndose por cierto que llegaría el día en que ese desequilibrio demográfico obligaría a los hombres a treparse a los árboles para escapar del acoso femenino. Bastó que Graunt contabilizara los nacimientos de hembras y varones para darse cuenta que nacía un número ligeramente mayor de estos que de aquellas. Esa información estaba en las hojas parroquiales, pero para poderla ver era necesario organizar los datos. El punto es, repito, que las tablas estadísticas hacen evidente lo que está oculto en la información sin ordenar.

Como sabemos, en las carteleras está toda la información que relaciona *El proceso y Crimen y castigo*, ahí tenemos todas las correspondencias entre las dos novelas, pero esta información está sin ordenar, y por interesante y valiosa que sea, lo único que hace evidente es que las dos novelas están estrechamente relacionadas entre sí, sin mostrar ningún patrón de comportamiento. Pero, al ordenar las referencias de *Crimen y castigo* de donde salen los capítulos de *El proceso* podemos observar, sin dificultad alguna, que los números grandes no están distribuidos aleatoriamente, sino agrupados, y lo más extraordinario es que los que se encuentran sobre la misma columna van juntos, uno enseguida del otro. El caso más notable es el de los capítulos "Abogado", "Comerciante Block" y "En la catedral", cuyas referencias provienen del capítulo dos de la sexta parte (2,VI). Esto podría ser casualidad, pero tenemos el mismo caso en "Primer interrogatorio" y "En la sala vacía", que salen del primer capítulo de la segunda parte (1,II) y también van juntos. Entonces cabe la sospecha que los capítulos del apéndice "A casa de Elsa" y "Fiscal", que salen del mismo capítulo (7,II), deben ir juntos, según un principio de composición que da cuenta de las "casualidades", y que no es otro que "los capítulos de *El proceso* que salen de un mismo capítulo de *Crimen y castigo*, van juntos". Este principio o ley de composición, que el genoma hace evidente, y que muestra el poder de las matemáticas incluso en el terreno de la literatura, me permitió armar fácilmente el rompecabezas de la novela, y encontrar el ordenamiento de los capítulos que estaba buscando durante tantos años:

Detención

Conversación con la señora Grubach. Luego la señorita Bürstner³⁷

La amiga de B.

Primera investigación

En la sala vacía. El estudiante. Las oficinas

³⁷ El capítulo primero "Detención. Conversación con la señora Grubach. Luego la señorita Bürstner" lo hemos dividido en dos, como apareció en la Edición Crítica Alemana.

El flagelador
 A casa de Elsa
 Fiscal
 El tío. Leni
 Abogado. Fabricante. Pintor
 En la catedral³⁸
 Comerciante Block. Despido del abogado
 Pelea con el subdirector
 La casa
 Un sueño
 Viaje a casa de la madre
 Fin³⁹

¿Es este el orden correcto? Para responder afirmativamente a esta pregunta, hay que demostrar que la hipótesis es correcta (los capítulos de *El proceso* que salen de un mismo capítulo de *Crimen y castigo* van juntos⁴⁰), y que el genoma reflejaba relaciones positivas entre los capítulos de Kafka y Dostoievski, es decir, que está bien construido, es real y no una fantasmagoría de bacante. Esas demostraciones son prácticamente imposibles, pues la demostración es un lujo matemático que ni siquiera los físicos se pueden dar. Einstein decía que mil hechos que confirmaran la Teoría de la Relatividad no servían para demostrarla, pero que bastaba uno sólo que la contradijera para echarla por tierra.

Pero que la hipótesis sobre la composición de los capítulos no se pueda demostrar en el sentido matemático, no quiere decir que nos tengamos que quedar de brazos cruzados, pues podemos seguir el ejemplo de los matemáticos hindúes, que sin conocer la demostración, que fue el gran aporte de los griegos a la civilización, tenían una matemática avanzada, y en el campo de la geometría lograban sus demostraciones, que en sentido estricto no lo eran, mediante ingeniosas gráficas que mostraban las propiedades de las figuras que estaban analizando. A un lado de la figura, los orgullosos matemáticos escribían frases como “¡Mírelo, ahí está!”. Particularmente hermosa era la “demostración” del Teorema de Pitágoras, que los hindúes llamaban el *Teorema de la Silla de la Esposa*. Pues bien, si reflexionamos un momento sobre el principio de composición de *El proceso*, vemos

³⁸ En las ediciones de Max Brod y Crítica Alemana el capítulo "En la catedral" va inmediatamente después de "El comerciante Block. Despido del abogado", a diferencia del genoma que invierte este orden. ¿Quién tiene la razón? Se sabe que inicialmente "En la catedral" iba antes de "El comerciante Block", pero a última hora Brod reversionó el orden, quizás, como dice Deleuze, deliberadamente para que "En la catedral" quedara inmediatamente antes del "Fin" y realzar así la cuestión religiosa en la novela, asunto que era de máxima importancia para Brod. Lo cierto es que "En la catedral" sale de un capítulo anterior al del "Comerciante Block" —capítulo (1,VI), que comparte con "Abogado. Fabricante. Pintor"— y eso es *razón suficiente* para que lo anteceda en la sucesión.

³⁹ El investigador Hans Elema, en un ensayo de 1977 titulado *Zur Struktur von Kafkas "Prozess"*, propone un ordenamiento similar al del genoma, basándose en un análisis del contenido de los capítulos, una hazaña formidable que merece todo el reconocimiento. Lástima que el profesor Elema no haya incluido el capítulo "Un sueño", por lo que su solución quedó incompleta.

⁴⁰ El principio para que sea válido en todos los casos se debe ampliar así: "los capítulos de *El proceso* que salen de un mismo capítulo o de capítulos contiguos de *Crimen y castigo* van juntos".

que dicho principio, traducido a imágenes, equivale a decir que la novela tiene estructura de rompecabezas, algo muy fácil de comprobar, pues sólo hay que asignarle un color a cada parte de las seis que componen *Crimen y castigo*, y construir los capítulos de *El proceso* a escala utilizando el código de colores y los valores numéricos de la tabla VI, que son los que trae el genoma. Por ejemplo, el capítulo “Detención”, tiene 2 referencias de la primera parte, 16 de la segunda, 4 de la tercera, 22 de la cuarta, y 0 de la quinta y sexta. Y así sucesivamente con el resto de los capítulos.

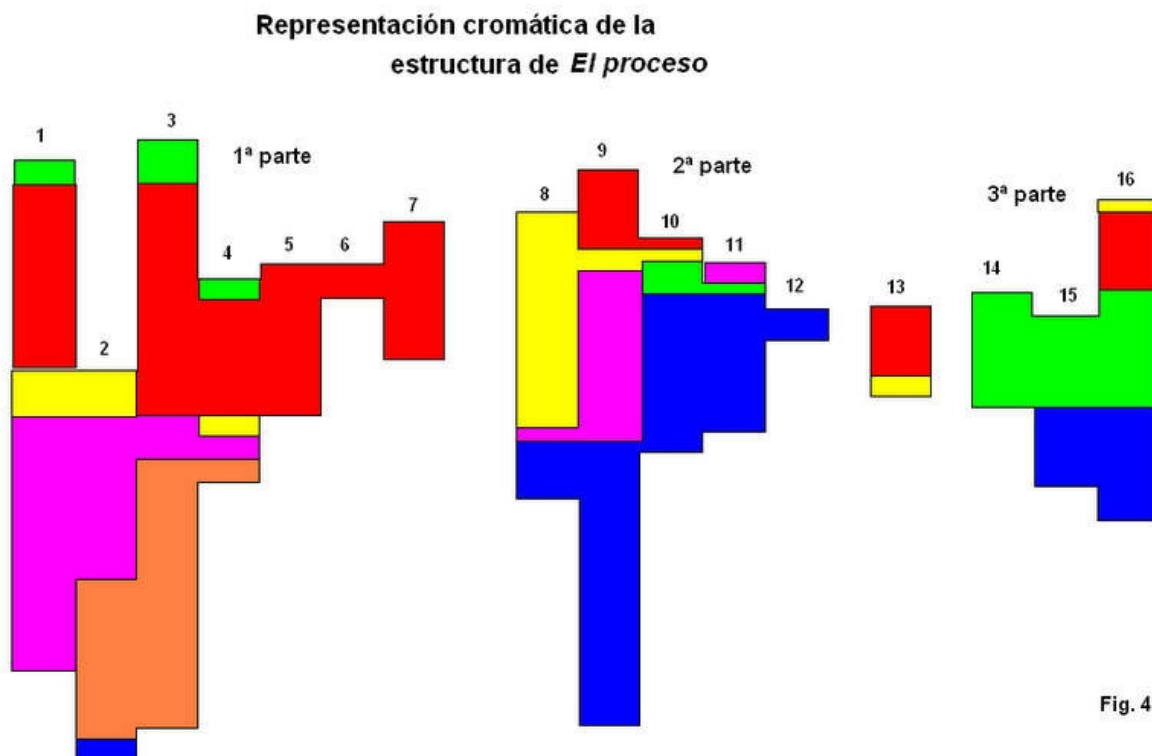
TABLA V						
Capítulos de <i>El proceso</i>	Partes de <i>Crimen y castigo</i>					
	I	II	III	IV	V	VI
Detención	2	16	4	22	0	0
La amiga de B.	0	0	4	14	14	2
Primera investigación	4	20	0	4	23	0
En la sala vacía	2	10	2	2	2	0
El flagelador	0	13	0	0	0	0
A casa de Elsa	0	3	0	0	0	0
Fiscal	0	12	0	0	0	0
El tío. Leni	0	0	19	1	0	5
Abogado	0	7	2	15	0	25
En la catedral	3	1	1	0	0	14
Comerciante Block	1	0	0	2	0	12
Pelea con el subdirector	0	0	0	0	0	3
La casa	0	6	2	0	0	0
Un sueño	10	0	0	0	0	0
Viaje a casa de la madre	8	0	0	0	0	7
Fin	10	7	1	0	0	10

Al representar la tabla VI con bloques del tamaño y color respectivo de cada una de las partes de *Crimen y castigo* correspondientes a cada uno de los capítulos de *El proceso*, tenemos una representación cromática de la obra, que muestra que efectivamente la novela tiene estructura de rompecabezas, como predice el principio de composición, con una sorpresa adicional inimaginable: ¡la novela tiene tres partes!⁴¹ Los capítulos de cada parte encajan unos con otros de tal forma que al identificar los bloques con que está hecho cada capítulo y ensamblar las piezas, queda resuelto automáticamente el problema del orden, ya que sólo se necesita respetar la continuidad de la estructura⁴². Además, cada parte de la estructura tiene un color dominante, argumentos todos estos a favor de la

⁴¹ El capítulo 13 “La casa” es a todas luces un capítulo fallido.

⁴² En el ordenamiento de Brod, la primera parte tiene una estructura que evidencia una grave falla: los capítulos están separados, no encajan, la estructura está desvertebrada, no tiene continuidad, como se ve en el Apéndice II.

validez del principio de composición, pues muestran a las claras cómo Kafka trabajó sistemáticamente la novela, según un detallado plan general (Fig. 4).



También podemos poner a prueba el ordenamiento contrastándolo con la dura realidad de los hechos que sabemos ciertos sobre el orden relativo de los capítulos, que son los siguientes:

El proceso dura exactamente un año: se inicia con la detención de K. un martes en la mañana, día de su 30avo cumpleaños, y termina la noche víspera de su cumpleaños 31, con su asesinato. Es decir, el primer capítulo es "Detención" y el último capítulo es "Fin". Dicho lo anterior, podemos establecer las siguientes sucesiones:

Detención	primer día (martes)
La amiga de B.	primer domingo (5 días después)
Primera investigación	segundo domingo
En la sala vacía. El estudiante. Las oficinas	tercer domingo

El tío. Leni	(K. conoce al abogado)
Abogado. Fabricante. Pintor. (K. piensa despedir al abogado)	
Comerciante Block. Despido del abogado (K. despide al abogado)	

Viaje a casa de la madre	(15 días antes del cumpleaños)
Fin	(víspera del cumpleaños)

Como vemos, el orden que proporcionan el genoma y el principio de composición respeta el orden de los capítulos de cuya sucesión estamos seguros, algo estadísticamente imposible de lograr por puro azar, como ganarse una lotería de ocho cifras. Podemos, pues, tener confianza en el ordenamiento. Pero eso no es todo, porque hay una *prueba* independiente sobre la validez del genoma y del principio de composición que sale —¿de dónde si no?— de los manuscritos de la novela que tanto desconcertaron a los eruditos, una prueba que es a la vez la solución del enigma. Esa prueba me la proporcionó Roland Reuss, por supuesto, sin intención alguna, pero de todos modos le escribí para darle los agradecimientos por el favor recibido, sin sospechar que por cortés y zalamero, iba a recibir mi merecido.

Capítulo diez

DONDE SE DESCUBREN RELACIONES ELEMENTALES DE PARENTESCO

El primer intento de ordenar *El proceso* provino de Herman Uyttersprot, quien, en 1953, en el nº5 de *Reveu des langues vivantes*, propuso una revisión de la estructura de la novela. Según Uyttersprot, mediante un análisis de contenido “era posible fijar temporalmente los capítulos e incidentes de forma suficiente, como para determinar su orden de sucesión”. Pero nadie aceptó “la cronología completa y suficiente” desarrollada por él, empezando por Brod “que encontró demasiado problemática la excesiva cantidad de conexiones”. Luego vinieron otros filólogos, siguiendo el ejemplo de Uyttersprot, con procedimientos similares y distintos resultados, sin gozar de aceptación alguna entre los colegas, no por los celos y envidias comunes y corrientes entre los investigadores, sino porque mediante un análisis de contenido es imposible resolver el problema del ordenamiento de *El proceso* consensuadamente, por el exceso de suposiciones arbitrarias.

Como, además del análisis de contenido, se hicieron todo tipo de análisis –recordemos los esfuerzos de Pasley— sin resultado positivo alguno, se concluyó después de décadas de intentos fallidos que el problema del ordenamiento de la novela era insoluble. Pero aquí cabe preguntarse ¿cómo o cuándo se sabe que un problema no tiene solución?, y ¿quién lo dice? Los matemáticos creían que *todos* los problemas matemáticos tenían *necesariamente* solución, hasta que, en 1930, el lógico matemático Kurt Gödel demostró que era posible la existencia de afirmaciones que ni se podían demostrar ni refutar, es decir, problemas matemáticos sin solución, con lo que el festín matemático llegó a su fin. Entonces, muchos matemáticos talentosos que llevaban años buscando la demostración de un teorema, se horrorizaron de sólo pensar que se habían embarcado en una misión imposible desperdiciando los mejores años de su vida. Por eso, problemas como la *conjetura de Golbach* o el *último teorema de Fermat*, que tenían siglos de existencia, fueron prácticamente abandonados, ante la muy fundada sospecha de que eran indemostrables. Sin embargo, a ningún matemático se le hubiera ocurrido afirmar que dichos problemas *no tenían solución*, porque precisamente lo que Gödel demostró es que no se podía afirmar nada al respecto. Así y todo, no faltan quienes dedican su vida a resolver problemas como el *último teorema de Fermat*, con 350 años de existencia, como hizo Andrew Wiles quien, obsesionado con el teorema desde niño, luchó con él hasta que lo venció en 1993, a los 40 años de edad, cuando todas las apuestas estaban en su contra.

Sería ridículo que un grupo de matemáticos decidiera por mayoría que un determinado problema matemático no tiene solución por el simple hecho de que no lo pudieran resolver, y eso es válido no sólo en la matemática, sino también en cualquier disciplina científica o, por lo menos, sería o que se precie de serlo. De ahí que ningún grupo de filólogos pueda decidir *democráticamente* que determinado problema filológico no tiene solución, como sucedió, en últimas, con el ordenamiento de los capítulos de *El proceso*, el cual, por diversas razones, declararon insoluble. La historia de las ciencias está llena de problemas tenidos por insolubles, que fueron fácilmente resueltos con un simple cambio

de punto de vista o con el desarrollo de un nuevo método. En el caso concreto de los manuscritos de *El proceso*, el problema sí tenía solución, pero no con los métodos tradicionales. Todo porque la solución estaba en el fondo de los manuscritos, en su interior, en el texto oculto del palimpsesto. Se necesitaba un nuevo método, una especie de rayos X que permitiera ver la estructura interna de la obra, que daba el orden a los capítulos. Por eso, contrario al análisis de Pasley, Reuss y demás, que sólo puede sacar del texto de los manuscritos conclusiones *superficiales* que de nada sirven para resolver el problema del ordenamiento, el genoma, que parte de una radiografía de la novela, permite resolver los problemas que plantean los manuscritos.

Cuando ordené *El proceso*, la única información que tenía de los manuscritos era la de Brod en el postfacio de la primera edición, según la cual los capítulos de la novela se encontraban en sobres aparte sin numerar, y supuse erróneamente durante casi veinte años que cada capítulo estaba en un sobre distinto, ignorando la existencia de los tres legajos compuestos por varios capítulos escritos secuencialmente. Lo peor era que, como yo desconocía su existencia, nunca se me iba a ocurrir buscarlos. Necesitaba, pues, un golpe de suerte, ganarme la lotería sin comprarla, *serendipity* que llaman. Y de la mano de la providencia, ese golpe de suerte llegó una espléndida mañana primaveral de domingo que salí de vuelcón por el ciberespacio, y llegué al sitio de Mauro Nervi —Kafka.org— sin sospechar la sorpresa que me esperaba. Allí encontré un ensayo de Roland Reuss —¡Dios lo bendiga!— sobre los manuscritos de *El proceso* en el que me enteré de la existencia de los misteriosos legajos. De inmediato supe que ahí tenía la prueba de que mi método de análisis era correcto, y durante un buen rato miré fascinado el extraño orden de esos capítulos, cuyas sucesiones, unas tras otras, formaban una escalera de Jacob que me transportó a las alturas celestiales.

Los legajos, lejos de ser una ayuda para resolver el problema del ordenamiento, fueron un obstáculo insalvable para los filólogos, quienes, a pesar de sus ingentes esfuerzos, nunca supieron porqué *esos* capítulos estaban en *ese* orden. Este fracaso contribuyó de manera eficaz para que se pensara que el problema del ordenamiento de la novela era insoluble. Para mí, en cambio, los legajos resultaron ser invaluable porque en ellos se encontraban ocultos los secretos del arte de escribir de Kafka, la historia secreta de la escritura de *El proceso*, una historia que me voy a dar el gusto de contar antes de que lleguen los germanistas. Definitivamente, como en los versos de Campoamor, “En este mundo traidor, nada es verdad ni es mentira; todo es según el color del cristal con que se mira”.

Pues bien, al mirar los legajos, lo primero que noté fue que en ellos se encontraban los primeros capítulos de *El proceso*, según mi propio ordenamiento. Buen punto, me dije, porque ese era un apoyo inesperado a mi trabajo. Eso quería decir que los capítulos no se encontraban ahí reunidos por azar, sino que los legajos tenían una lógica interna, un propósito, como debe ser, pues, de lo contrario, estaríamos enfrentados al caos, al delirio de una mente irracional o, como en los versos de Macbeth, al “cuento relatado por un

idiota, lleno de ruido y furia, sin ningún significado". Recordé que Sherlock Holmes decía que cuando un enigma parece indescifrable tiene siempre una solución sencilla (fig. 5).

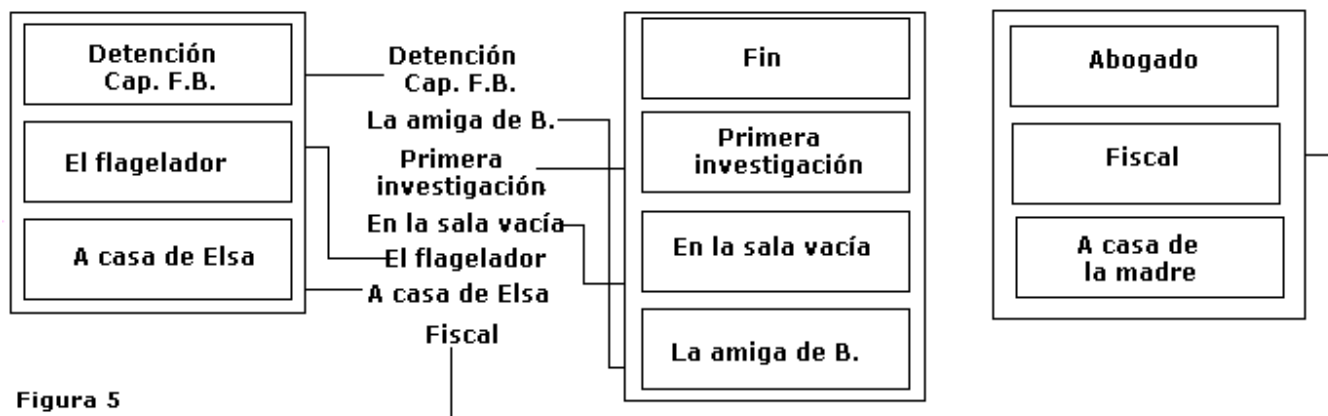


Figura 5

Luego me llevé tremenda sorpresa al consultar el genoma de los capítulos de los legajos, pues, todos ellos, con dos notables excepciones, salían del mismo bloque, de la segunda parte de *Crimen y castigo*⁴³, una prueba contundente de la validez del principio de ordenamiento, según el cual los capítulos de *El proceso* que salen de un mismo capítulo o de capítulos sucesivos de *Crimen y castigo* van juntos. Con este descubrimiento, no me cupo la menor duda de que mi ordenamiento de la novela era correcto (fig.6).

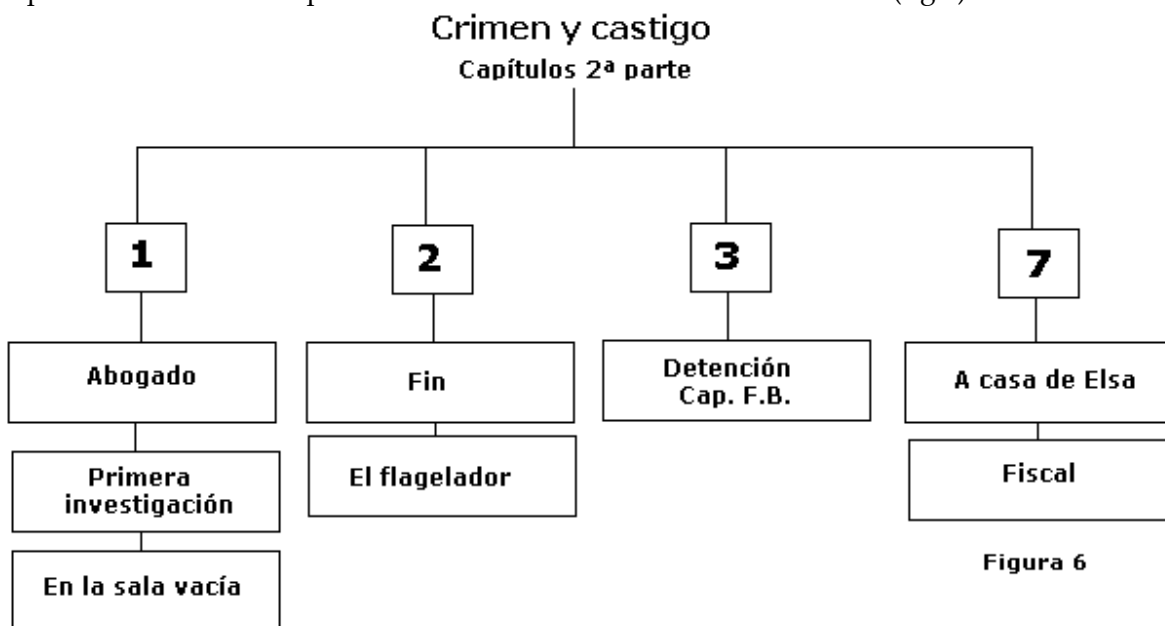


Figura 6

Era evidente que Kafka había empezado la construcción de *El proceso* a partir de los capítulos de la segunda parte de *Crimen y castigo*, de los cuales los tres primeros eran el bloque fundamental, del que salía la base y las columnas de la estructura. Ahora sabíamos que estos capítulos estaban reunidos en los tres legajos porque tenían la misma raíz, con

⁴³ El color rojo de la representación cromática de la estructura.

las excepciones de "Viaje a casa de la madre", que sabemos proviene de la primera y la última parte, y "La amiga de B.", el único capítulo de los primeros de la novela que no sale de este bloque, algo notable que hace de este capítulo un caso especial y muy importante, como se verá cuando volvamos sobre él más adelante. El origen común de estos capítulos y sus relaciones elementales de parentesco, respondían la pregunta de porqué eran estos capítulos y no otros los que estaban en los tres legajos. Los filólogos no habían podido hallar las relaciones entre estos capítulos porque ellos no conocían el origen de la novela, el texto oculto del palimpsesto, que es el que establece dichas relaciones. Como dice un paisano, *perder es cuestión de método*.

Capítulo once

EL ORDEN SECRETO DE LOS MANUSCRITOS

La presencia del "Fin" encabezando uno de los legajos hizo suponer a algunos de los filólogos que estudiaban los manuscritos, que Kafka había iniciado la escritura de la novela con este capítulo, a semejanza de escritores como Katherine Anne Porter⁴⁴ que, si no sabía el final de un relato, no lo empezaba. "Siempre escribo primero mis últimas líneas, mi último párrafo, mi última página, y después vuelvo hacia atrás y trabajo hacia el final. Así sé adonde voy y cuál es mi meta", decía. Pero otros filólogos, con Pasley a la cabeza, sostenían que el primer capítulo que Kafka había escrito era el primero, "Detención", aunque con argumentos deleznable. Lo único que estaba claro para todo el mundo era que Kafka debía haber empezado la escritura de *El proceso* con uno de los capítulos que encabezaban los legajos: "Detención", "Fin" o "Abogado". Pero, ¿cuál?

Aunque la pregunta de cuál capítulo de *El proceso* había escrito primero Kafka no me desvelaba, me parecía interesante porque estaba relacionada con el método kafkiano de escritura, el taller de Kafka, algo de lo que poco, muy poco, se sabía pues, a diferencia de muchos otros escritores que explicaron con lujo de detalle su método de trabajo, Kafka no lo hizo. ¿Tenía Kafka alguna técnica literaria especial? ¿Hacía un plan detallado de la obra antes de empezar a escribir como su maestro Flaubert? La tendencia siempre fue a responder negativamente ambas preguntas, pues se creía que Kafka era un improvisador "que escribía de seguido, una especie de Mozart en lenguaje literario". Además, excepto por algunos pocos ejercicios y anotaciones de los *Diarios*, no se conocía ninguna referencia concreta importante que hablara de su taller de escritor, lo que, como casi todo lo de él, no produjo sino especulaciones, casi todas referentes al carácter onírico de su obra, sin que se tuviera claro a qué se refería dicho carácter, si al origen de sus historias, al ambiente de su obra o a la técnica de escritura.

Cuando los manuscritos de *El proceso* pasaron de las manos de Brod a las de los expertos encargados de la edición crítica, éstos se enteraron de que Kafka no había escrito *El proceso* linealmente, empezando por el primer capítulo, continuando con el segundo, siguiendo con el tercero, y así sucesivamente hasta terminar con el último capítulo, pues los capítulos de los tres legajos no estaban en el *orden correcto*, y como uno de los legajos empezaba con "Fin", el último de los capítulos, era evidente que utilizaba una técnica particular, sin que se supiera a ciencia cierta cual. Sin embargo, todo apuntaba a que Kafka había escrito en primer lugar el primero y el último capítulo para poder abrir varios frentes de trabajo sin temor a perder el rumbo del relato, cuyos extremos tenía asegurados, un método de construcción parcial similar al de su famoso relato sobre la construcción de la muralla china.

Para mi sorpresa, la respuesta a la pregunta ¿con qué capítulo empezó Kafka la escritura de su novela?, estaba oculta en los propios capítulos que encabezaban los legajos, los

⁴⁴ Entrevista con Katherine Anne Porter en *El oficio de escritor*. México, Ediciones Era, 1968, p. 104

cuales tenían un orden secreto, ya que los tres salían de la segunda parte de *Crimen y castigo* en un estricto orden secuencial (fig. 7). Este orden secreto *tenía* que significar algo, pues, era obvio, que todo obedecía a un plan premeditado, que nada había sido dejado al azar. Y como yo sabía que la novela tenía tres partes, no tuve que “interpretar” esta secuencia, sino que de manera espontánea, lo primero que se me ocurrió fue que tenía la llave que abría la puerta de entrada al plan general de escritura de *El proceso*, que el orden secreto de los legajos mostraba que Kafka había dividido la novela en tres partes, como paso previo a su escritura.

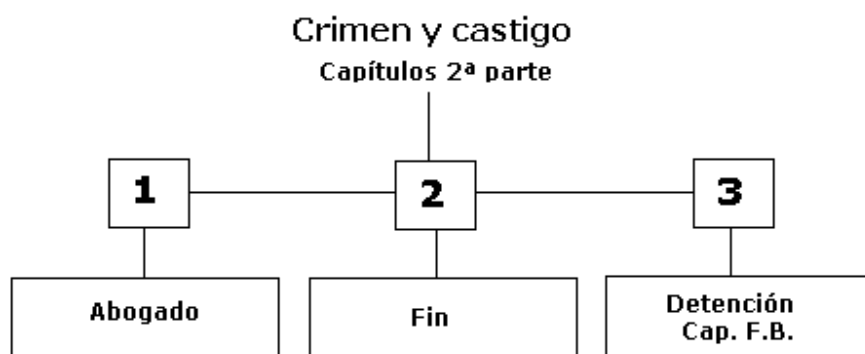
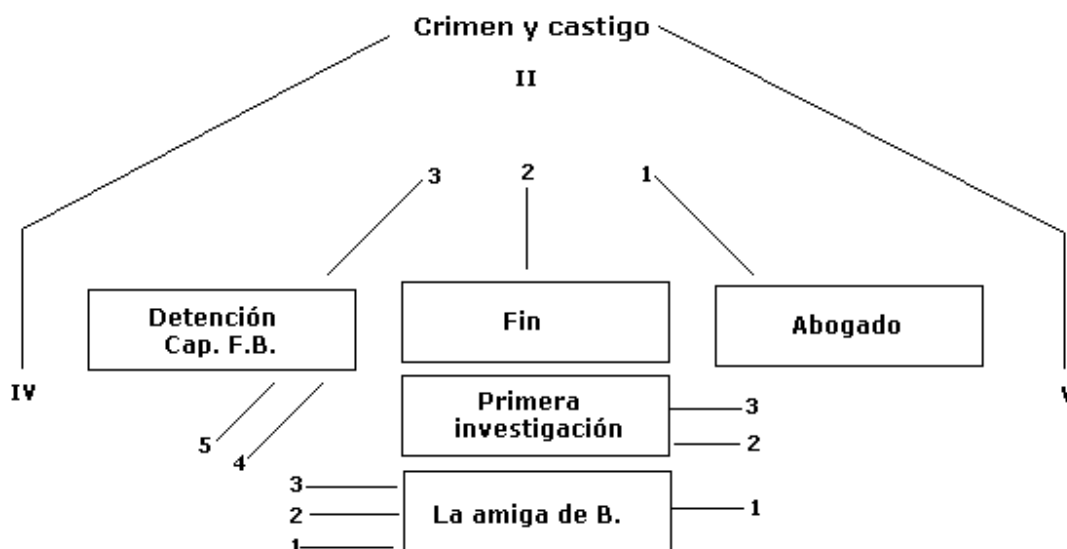


Figura 7

Sabemos que “Detención” pertenece a la primera parte, “Abogado” a la segunda y “Fin” a la tercera. Pero entonces ¿por qué “Fin” ocupa el lugar de la mitad con el número 2? Después de pensar en el asunto, llegué a la conclusión que ese orden hacía referencia al orden en que habían sido escritos los capítulos, pues de lo contrario este orden secreto no tenía sentido, lo que quiere decir que “Fin” fue el segundo capítulo que Kafka escribió. ¿Y cuál fue el primero? “Abogado” era el número 1, pero no tenía ninguna justificación estética ni práctica empezar por el capítulo de la mitad, seguir con el último y terminar con el primero. Más lógico y elegante empezar por el primero y seguir con el último. De hecho ese era el orden que la mayoría de los filólogos consideraban correcto, sólo que no lo podían demostrar.

El orden secreto también dejaba claro que Kafka no concibió los tres legajos de forma independiente, sino como parte de un plan general que trazó a partir de los tres primeros capítulos de la segunda parte de *Crimen y castigo*. No cabía, pues, duda de que Kafka había escrito *El proceso* a la manera de su maestro Flaubert: con un plan previo y detallado de la obra. Había, además, un detalle que mostraba el grado de sofisticación de la escritura kafkiana, y era que el orden 1 2 3 había que leerlo de derecha a izquierda —3 2 1— como en la escritura hebrea. Pero eso no era todo, porque los legajos tenían otros órdenes secretos, como los que existían entre los capítulos “La amiga de B.”, “Detención” y “Primera investigación” (fig.8), órdenes de los que hasta el presente no tengo la más mínima idea qué puedan significar, excepto que muestran, una vez más, lo detallado del plan previo a la escritura.



Gerschom Scholem, filólogo hebreo y experto cabalista, sostenía que «Para entender la cábala hoy, uno debería entender las obras de Franz Kafka, especialmente *El proceso*». Los manuscritos le dan la razón, ya que todos estos ordenes secretos de la novela obedecen a un principio de composición numérica que sugiere la palabra *cábala*. Todo en esta obra es tan asombrosamente calculado, que parece basado en la curiosa premisa lógica de los cabalistas de que la Escritura es un texto absoluto, y en un texto absoluto nada puede ser obra del azar. Empecé a mirar entonces los manuscritos con un respeto mayor que el que tenía por ellos hasta el momento. ¿Cuántos secretos más habrá ocultos en ellos?, me pregunté, con un sentimiento que lindaba con lo supersticioso⁴⁵.

⁴⁵ Según Kathi Dimant, en Israel, Felix Weltsch le había preguntado a Dora Dimant por qué “un hombre que sabe de esas cosas” le había dicho que Kafka era un “Mekubal”, el término hebreo para un cabalista de cierto nivel, alguien muy adelantado en el estudio y la práctica de la tradición mística judía.

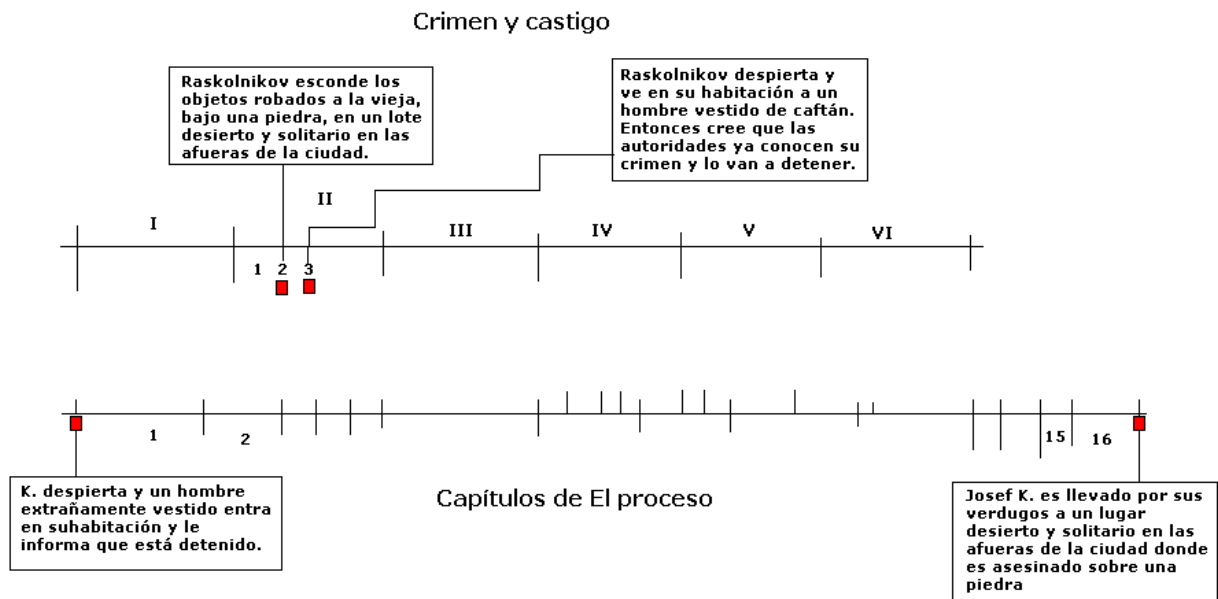
Capítulo doce

EN UN PRINCIPIO FUE EL FIN

El proceso es una obra con una estructura predeterminada en todos sus detalles fundamentales, una obra hecha sobre planos donde todo está de antemano calculado y definido de principio a fin. A diferencia de obras anteriores en las que Kafka utilizó parcialmente *Crimen y castigo*, en *El proceso* la utilizó en su totalidad, desmontando todas y cada una de las partes de la novela de Dostoievski, no a la manera de los vándalos o de los saqueadores de tesoros, sino seleccionando de manera cuidadosa y precisa los bloques que necesitaba para su propia construcción. Si algún escritor conocía en detalle los pormenores de una obra antes de escribirla, ése era Franz Kafka.

Un claro ejemplo de lo anterior, lo tenemos en la forma como Kafka dio inicio a la escritura de *El proceso*. Habíamos quedado en que Kafka escribió "Detención" y después "Fin", pero un análisis más preciso —consultando las carteleras— revela que lo primero que Kafka escribió fue *el principio* de "Detención", la primera de cuatro partes, la que corresponde a la detención con que se inicia el capítulo antes de la entrevista con el inspector; y a continuación escribió *el final* de "Fin", la escena en que los verdugos llegan con K. al patíbulo y lo asesinan sobre la piedra bajo la cual escondió Raskolnikov los objetos robados a la vieja usurera. Así pues, lo primero que concibió y escribió Kafka de *El proceso* fueron los dos extremos de la novela, los primeros párrafos y los últimos, un hecho que dice mucho del método de escritura de Kafka y de la forma como concibió la obra.

Kafka construyó los dos extremos de la novela a partir de dos puntos seguidos de *Crimen y castigo* —dos capítulos contiguos—, cuya dirección invirtió, pues el punto izquierdo lo llevó al extremo derecho, y el punto derecho al extremo izquierdo, generando de entrada una gran tensión en la obra, como muestra la figura 9. Este detalle refleja un principio de composición de ecos spinozistas, pues en el plan general de la novela, la primera y la última de sus partes —I y III—, salen de dos partes seguidas de *Crimen y castigo*, la primera y la segunda, cuyas direcciones invierte, ya que con la primera parte construye la última, y con la segunda la primera, siguiendo el mismo principio que utilizó en los capítulos, de donde uno y todo, lo particular y lo general, son uno y lo mismo. Spinoza fue el filósofo de Kafka en la adolescencia, y al parecer lo acompañó durante toda su vida, algo normal en él, que era de afectos entrañables. De ahí que *El proceso* sea una novela hecha con abundante geometría y teología.



Kafka no era de los escritores que empezaban un capítulo sólo cuando habían terminado el anterior, como hacía Aldous Huxley, que avanzaba capítulo tras capítulo sin saber muy bien cómo iba a terminar la historia. Es más, no sólo no escribió linealmente la novela, sino que tampoco escribió linealmente los capítulos, empezando por el principio y desarrollándolos hasta terminar, sino que construyó piezas que luego ensambló, como es el caso del "Fin", cuya primera pieza concebida y escrita fue la última del capítulo. Una conclusión, quizás inquietante para algunos, derivada de lo anterior es que no sabemos a ciencia cierta cuál fue el primer capítulo *completo* de *El proceso* que Kafka escribió. Y ni qué decir del segundo o el tercero. Es seguro que lo primero que Kafka escribió fue la primera parte del primer capítulo, y luego el final de "Fin", pero de ahí a decir que el primer capítulo que Kafka escribió fue "Detención" hay mucho trecho. Sin embargo, esto poco importa, pues sabemos que Kafka trabajó simultáneamente en los tres legajos de acuerdo al método de la construcción parcial que describe en el relato *De la construcción de la muralla china*, al que podemos considerar una reflexión sobre su propia obra.

Este método de construcción parcial plantea un interrogante sobre la forma en que fueron escritos los legajos, porque si lo primero que escribió Kafka de "Fin" fue el final, eso quiere decir que el principio de "Fin" fue después, pero el capítulo no aparece fraccionado en los legajos, sino continuo en su totalidad. Esto puede significar que Kafka escribió las piezas que componen los capítulos, y luego las ensambló, formando así los legajos. Es probable también que Kafka haya hecho un plan previo detallado de cada capítulo, acompañado de notas que le sirvieran de guía para escribirlos. Quizás utilizaba fichas. Pero, ¿por qué en ese orden? ¿Por qué "El flagelador" está en el legajo que encabeza "Detención"? ¿Por qué "Primera investigación" está después de "Fin" y "Fiscal" después de "Abogado"? Dado lo sistemático del trabajo de Kafka, este orden debe tener una explicación en su método de

trabajo. Es decir, el *desorden* de los manuscritos nos debe permitir conocer el orden en que los escribió.

Un orden más lógico, ahora que conocemos el origen de los capítulos, sería que estuvieran agrupados de acuerdo al capítulo de procedencia, que "El flagelador" y el "Fin" estuvieran en un mismo legajo; que "Abogado", "Primera investigación" y "En la sala vacía" en otro; y lo mismo, "Fiscal" y "A casa de Elsa", como muestra la fig.6.

Pero las cosas no suceden así, sino al contrario: los capítulos de *El proceso* que salen de un mismo capítulo de *Crimen y castigo* se encuentran en legajos *distintos*, lo que sugiere que Kafka trabajó simultáneamente en ellos. Un caso notable es el de los últimos capítulos de los legajos, todos dedicados a mujeres, de los cuales dos de ellos, "La amiga de B." y "Viaje a casa de la madre", a diferencia de los demás capítulos, no salen de la segunda parte. ¿Casualidad? De todos modos, la clave que permite resolver el acertijo nos da una posible ruta de escritura que explica el orden de los capítulos en los tres legajos, como ilustra la figura 11.

Esto sugiere, a su vez, una hipótesis: que Kafka trabajaba por *locaciones* como los cineastas, que graban las escenas que corresponden a un mismo espacio, para luego, en el proceso de edición, colocarlas en el lugar correspondiente. En el caso de Kafka las locaciones son los capítulos de *Crimen y castigo*, que Kafka agota de una vez, escribiendo en forma simultánea, o en sucesión, todas las escenas que salen de un mismo capítulo o locación. En otras palabras: está claro que Kafka trazó el plan general de la obra a partir de un gran bloque del que salen las bases de la estructura, los capítulos de la primera parte y los extremos de la novela. Ese gran bloque es la segunda parte de *Crimen y castigo*, principalmente sus tres primeros capítulos. La hipótesis afirma que Kafka trabajó selectivamente el bloque, primero un capítulo, luego otro, hasta agotar los capítulos del bloque. Sabemos que empezó con el capítulo 3 y siguió con el 2, de los que sacó los extremos de la novela. Del capítulo 3 sacó el principio de "Detención", pero del 2 sacó no sólo el final, sino también el capítulo "El flagelador". La pregunta concreta es: después de escribir el final del "Fin", ¿siguió con "El flagelador"? Aquí es pertinente hacer un análisis material de los manuscritos como el que hizo Sir Malcolm Pasley cuando intentó ordenar la novela estudiando la tinta, la calidad del papel, la caligrafía, etc. Dejo entonces ahí, ya que este tipo de análisis corresponde más a un especialista forense.

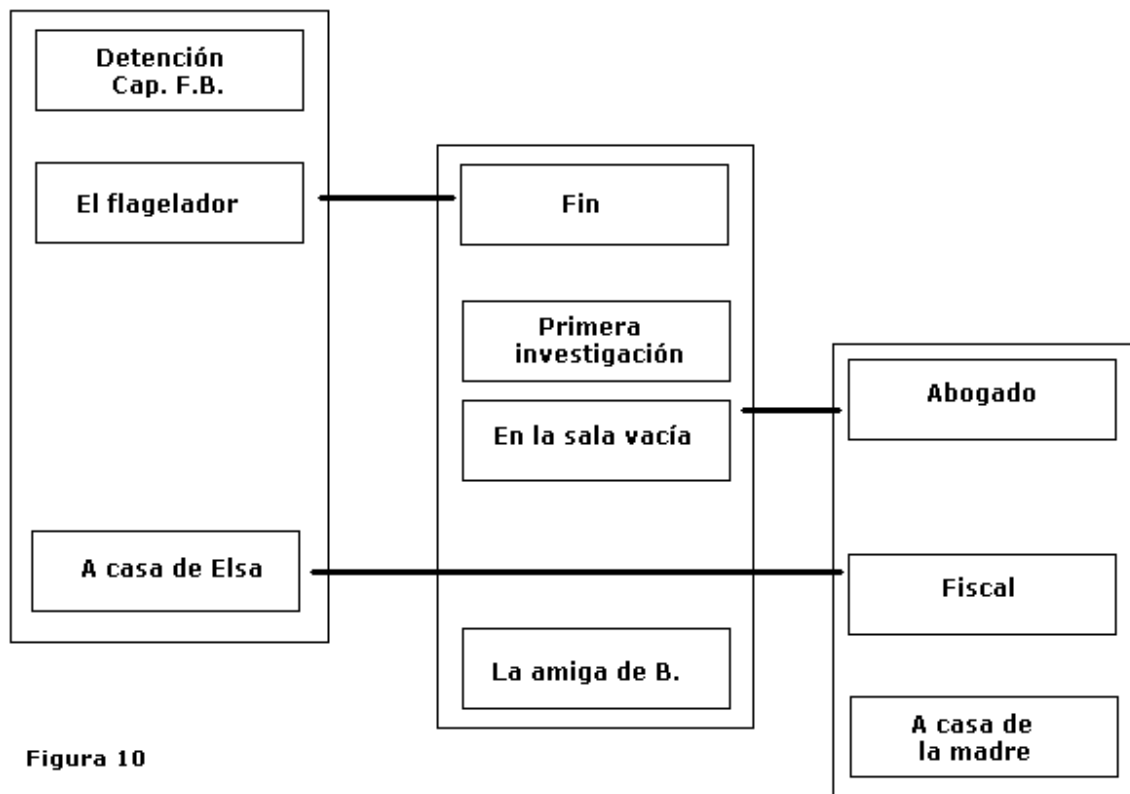


Figura 10

Ahora bien, los capítulos de *El proceso* no salen de una sola parte de *Crimen y castigo*, sino que en su construcción intervienen varios bloques, como muestra la representación cromática de la estructura (fig. 4), en la que están representados los distintos bloques que componen los capítulos con un color diferente. Lo importante aquí es que todos los capítulos de la primera parte, con la excepción ya mencionada, salen o participan del mismo bloque, son una familia, la familia de la segunda parte de *Crimen y castigo*, que no es impedimento para que sus miembros tengan otros "apellidos" o bloques. Un detalle curioso es que los tres últimos capítulos (5,6,7) tienen sólo el bloque común. ¿Quedaron inconclusos? Lo cierto es que los capítulos (6, 7, 12, 14) junto con el capítulo 13 ("La casa") –un capítulo fallido, que no hace parte de la estructura–, son precisamente los llamados "fragmentos o capítulos inacabados que conforman el apéndice. De todos mocos, es notable como los capítulos encajan entre si, como piezas de un rompecabezas.

Además del gran bloque con el que Kafka trazó el plan general de la obra, hay otros bloques muy importantes con funciones estructurales y anecdóticas precisas, como son los tres encuentros de Raskolnikov con Porfirio, con los que Kafka construyó la columna vertebral de la obra, los capítulos centrales, que siempre fueron considerados los más difíciles de ordenar. La Figura 12 evidencia la manera calculada y sistemática como Kafka trabajó esta parte de la novela, con una habilidad que él llamaba "talento para el remiendo".

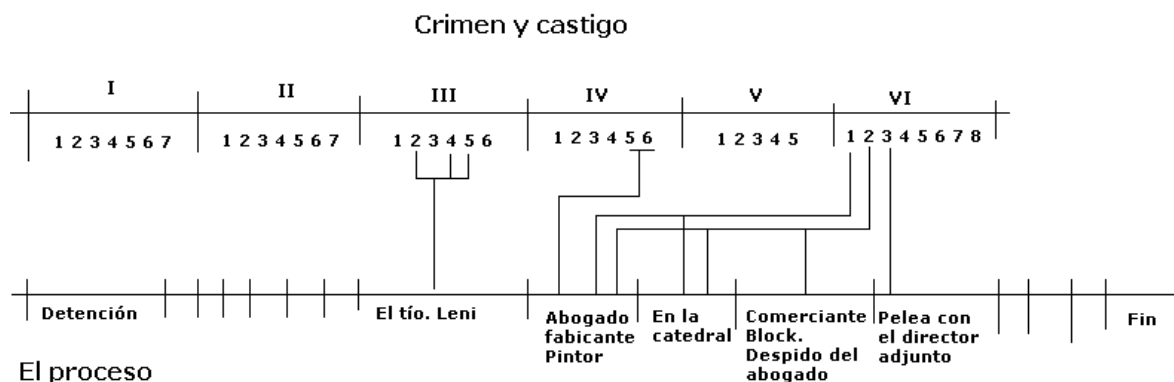


Figura 11

El primero de estos encuentros, en la casa de Porfirio, es el bloque con el que Kafka construyó el capítulo "El tío", una copia fiel del original. Sólo hay que reemplazar a Raskolnikov por Josef K., a Razumikin por el tío, al juez Porfirio por el abogado Huld y al secretario de la comisaría por el señor director de la secretaría. De lo anterior se saca una conclusión tan sorprendente como esclarecedora: el abogado defensor de Josef K. es, en realidad, el juez que lo persigue; eso explica tanto la presencia del retrato del juez de instrucción en el despacho del abogado, como lo contraproducentes que resultan para Josef K. las gestiones de su defensor.

Con el segundo encuentro de Porfirio y Raskolnikov, en la comisaría, Kafka construyó la segunda parte de "Detención" —el encuentro de K. con el inspector—, y la tercera parte de "Abogado. Fabricante. Pintor" —el encuentro de K. con Titorelli—, de donde el inspector y el pintor también son Porfirio, lo que explica el porqué Titorelli conoce tanto y tan bien la ley, y una muestra más de las estrechas relaciones de parentesco entre los capítulos de los legajos.

Del tercer y último encuentros en la buhardilla de Raskolnikov sale un bloque gigantesco con el que Kafka construye gran parte de "Abogado. Fabricante. Pintor", "En la catedral" y "Comerciante Block. Despido del abogado". De esta parte de la novela, en la que el juez demuestra la culpabilidad del asesino y le pide que se arrepienta, que confíe en Dios, sale el sacerdote capellán de la prisión, última máscara de la ley antes de hacer justicia.

En conclusión, Kafka, maestro artesano consumado como el que más, concibe y empieza El proceso de escritura con el principio y el final de la novela, imprimiéndole una dirección inequívoca a la obra, muy conveniente por lo demás, dadas las dificultades técnicas del proyecto, que hacía necesario trabajar de acuerdo con un plan estricto, "un guión de hierro", si se quería llevar a feliz término esta complejísima obra, que se adelantaba décadas a las técnicas narrativas más avanzadas tanto de la literatura como del cine. Kafka fue un escritor convencido de que más necesitaba el arte de la artesanía, que esta de aquel,

desde que a los veinte años tuvo esa revelación, según le escribió a su amigo Oskar Pollak⁴⁶.

Este dominio del oficio, le permitió emprender una hazaña literaria hasta donde sé jamás igualada: narrar tres historias distintas en la misma novela, que corresponden a tres niveles de escritura y lectura —literal, alegórico y simbólico—, los dos últimos secretos, escritos con el texto oculto del palimpsesto, pues Kafka tenía una técnica literaria superior que le permitía escribir sofisticados palimpsestos. *El proceso* es, pues, una obra de gran arquitectura. Más que una novela es una verdadera máquina literaria —que veremos en acción—, hecha de numerosas piezas ensambladas con precisión, gracias al grado de sistematización y control de la escritura kafkiana.

⁴⁶ “Hoy sé ante todo una cosa: el arte tiene más necesidad de la artesanía, que la artesanía del arte.” Carta a Oskar Pollak, principios de 1903, B.K. 58

Capítulo trece

La historia de "Un sueño" y otros sueños

Como ya se dijo, uno de los errores graves de Brod al editar *El proceso* fue la no inclusión del capítulo «Un sueño», a pesar de haberlo encontrado en el manuscrito de la novela. Para Brod este capítulo sólo era un “fragmento”, un capítulo inconcluso, sin tener en cuenta que Kafka, que era tan exigente y autocrítico, lo publicó con sumo entusiasmo, dos veces como parte de la colección de *Un médico rural* y tres en forma independiente, demostrando así la gran estima que tenía por esta pequeña narración, tan importante en *El proceso* por múltiples razones: Primero, porque es el capítulo dedicado al padre, y el que explica la repentina partida de K. para visitar a su madre, quince días antes de su cumpleaños. Además, este relato está inspirado en un sueño de Raskolnikov relacionado con una anécdota histórica, presente en el remoto origen de la novela, que explica el especial afecto que Kafka sentía por él. Pero sobre todo, este hermoso capítulo debió estar en el cuerpo de la novela desde siempre porque pertenece a ella, razón más que suficiente para que así sea.

"Un sueño" está basado en «el sueño del niño y la yegua» (cap 5, I) en el que, un día antes del crimen, Raskolnikov sueña ser un niño de siete años que, de la mano de su padre, va por el camino que conduce al cementerio, a donde solía ir con sus progenitores dos veces al año a visitar la tumba de su abuela y la de su pequeño hermano, muerto cuando sólo contaba seis meses de vida. En el camino al cementerio había una taberna cuya proximidad siempre atemorizaba a Raskolnikov. En el sueño ve llegar a la taberna una enorme carreta a la que estaba uncida una yegua pequeña y débil, que el propietario azotaba con un látigo en los belfos y en los ojos, mientras invitaba a todos los presentes a subirse a la carreta. Como la yegua no lograba mover la pesada carga, el propietario dejó el látigo y cogió un garrote con el que la golpeó, para finalmente, tomar una barra de hierro y matarla. En algún momento, alguien gritó: "¡Coge un hacha! ¡Acaba con ella de una vez!"⁴⁷ Raskolnikov despierta presa de un gran temor, y se pregunta: «¿Será posible que con un hacha le golpee la cabeza, que le parta el cráneo?»⁴⁸

Este sueño, premonitorio del crimen de Raskolnikov, llamó poderosamente la atención de Kafka, dejando una profunda huella en varias de sus obras. Inspirado en una poesía de Nekrasov, *Sobre el tiempo*, este sueño sirve tanto a Dostoievski como a Kafka para reflejar recuerdos de su propia infancia, como si estos escritores fueran eslabones de una misma cadena. «Un sueño» es una excelente muestra del estilo de Kafka, pues conjuga de manera clara la literalidad con que toma la obra de Dostoievski y la genialidad con que la adapta a su “biografía íntima”.

Para entender la fascinación que el texto de Dostoievski ejercía sobre Kafka debemos tener presente que éste tuvo dos hermanos —Georg y Henri— que murieron a los seis y

⁴⁷ DOSTOIEVSKI. *Fedor. Op. Cit.*, p.69

⁴⁸ *Ibid*, p.70

dieciocho meses de nacidos; y, a la edad de siete años, acompañado de su padre, Franz asistió, como primogénito que era, a los funerales de su abuelo Jakov Kafka, el último judío enterrado en el cementerio de la aldea de Wossek, a donde llegaron luego de un largo viaje en un coche de caballos.

Lo que más sorprende no es el paralelo entre los dos textos, sino como se complementan⁴⁹. En «Un sueño», Josef K. es un adulto que llega al cementerio y ve su lápida. Pero a la luz del texto de Dostoievski, Josef K. es un niño, Raskolnikov —Kafka— a los siete años, que de la mano de su padre visita en el cementerio la tumba del abuelo y la de su pequeño hermano. Sin el texto de Dostoievski que le sirve de base a Kafka, resulta difícil, por no decir imposible, relacionar el capítulo «Un sueño» con un recuerdo de infancia del autor con su padre, que era la terrible encarnación del matrimonio. En *La carta al padre*, que Kafka escribiera en 1919, dice hacia el final que, desde la infancia, el matrimonio le parecía una tarea imposible, pues la idea de ser padre lo espantaba ya que, citando el final de *El proceso*, temía «que la vergüenza lo sobreviviera». Esa imagen del padre y el hijo tomados de la mano camino al cementerio fue para Kafka la imagen perfecta del matrimonio o, mejor, de su propia imposibilidad de acceder a él, su imposibilidad de tener hijos: la imagen del matrimonio como la muerte.

La decisión de Kafka de publicar «Un sueño» —el capítulo más poético y la alegoría secreta más elaborada de la novela— en las narraciones de *Un médico rural* se explica porque ambos tienen el mismo origen: el sueño del niño y la yegua. En *Un médico rural* están el caballo muerto, el caballerizo salvaje, la alegre subida al coche, el látigo, el hacha... Kafka invierte algunos elementos del sueño de Raskolnikov: la carreta es liviana y pequeña y los caballos fuertes y enormes —como los que matan a Marmeladov—; el coche vuela, en contraposición con la enorme carreta que la débil y pequeña yegua apenas logra mover una pulgada. En las narraciones de *Un médico rural* hay un conjunto abigarrado de caballos: caballos ultraterrenos, caballos abogados, caballos de circo, caballos carnívoros, caballos cubos de carbón. La pasión de Kafka por los caballos...

El recuerdo de infancia latente en «Un sueño» explica el extraño comportamiento de Kafka cuando decide publicar el capítulo en las narraciones de *Un médico rural* y dedicárselas a su padre, con quien se odiaba mutua y decididamente. En una carta que le envió a Max Brod desde Zürau, Kafka escribe:

«Gracias por tu mediación ante Wolf. Desde que me he decidido a dedicar el libro a mi padre, tengo mucha urgencia en que aparezca. No porque gracias a él pudiera reconciliarme con mi padre —las raíces de nuestra enemistad son indestructibles—, sino porque habría realizado algo con ello, es decir, que a pesar de no haber emigrado a Palestina, mi dedo habría hecho el viaje por el mapa»⁵⁰.

⁴⁹ En el apéndice III traemos un contrapunto entre los textos de Kafka y Dostoievski.

⁵⁰ BROD. Max. *Op. Cit.*, p.162

El carácter onírico de la obra de Kafka proviene en gran medida del uso que Kafka hace de los sueños de Raskolnikov, lo que le da una coherencia interna, inconsciente, subterránea a la obra. El sueño en el que Raskolnikov vuelve al lugar del crimen y encuentra a la vieja debajo de un manto que parecía colgar del muro, Kafka lo utiliza en el primero y segundo capítulos; también «En la catedral» y en «La casa», quebrando así la continuidad del sueño, pero generando a la vez contactos entre partes pertenecientes a distintos capítulos, dándole a la novela una estructura poliédrica, mucho más compleja que la simple sucesión lineal de acontecimientos.

Las pesadillas y los fantasmas de Svidrigailov reaparecen en la buhardilla de Titorelli, «En la catedral», y en la pensión Grubach, viviéndose así un ambiente onírico desde el principio mismo hasta el final de la novela. Era tal el encanto que los sueños de la obra de Dostoievski ejercían sobre Kafka, que incluso sueños que trae como propios en los diarios, en realidad son sueños o pasajes de obras del escritor ruso. La obra de Kafka refleja ese ambiente onírico con tal intensidad, que este fue el primer rasgo distintivo que se le reconoció.

Pero los sueños no sólo le proporcionaron a Kafka una materia prima excepcional, sino también las herramientas fundamentales para la elaboración de su obra. Kafka transforma en su taller de escritor los sueños y la realidad-literatura de que están hechas sus historias, a través de mecanismos como la condensación, el desdoblamiento, la inversión, la exageración y el desplazamiento, propios de los sueños, lo que hace que su obra sea doblemente onírica, tanto en su origen como en su método, dando como resultado un realismo onírico cuyos elementos constitutivos son sueños a la segunda potencia, sueños de sueños o metasueños. De ahí que *La interpretación de los sueños* de Freud fuera toda una revelación para Kafka, y quizá el mayor estímulo “técnico” e imaginativo que recibiera en sus primeros años de escritor, pues *Descripción de una Lucha*, su primera obra conservada, es ya una obra onírica en su origen y elaboración.

El proceso también está construido de principio a fin con sueños y a la manera de los sueños. Porfirio Petrovitch, por ejemplo, el juez de instrucción que persigue a Raskolnikov, el asesino, se desdobra en varios personajes a lo largo de toda la novela: aparece en el primer capítulo como inspector, para transformarse más adelante en juez, abogado, fabricante, comerciante, pintor y capellán de la prisión. Pero también hay condensaciones, como la que encarna Josef K., doble de los tres villanos de *Crimen y castigo*: Raskolnikov, Svidrigailov y Lujine, la cual introduce una fuerte connotación incestuosa a la novela. En el capítulo “El tío. Leni”, Leni y K. son Dunia y Raskolnikov, los dos hermanos, que hacen el amor sobre la alfombra del despacho del abogado, que es el juez que los mira amenazador desde el retrato. Tan pronto caen al piso y Leni dice “Ahora ya me perteneces”, Kafka escribió en el manuscrito “Fin”, como si ahí, con la consumación del incesto, terminara el capítulo. Pero Kafka no soporta ese final, pues a pesar de que se trata de una escena secreta, oculta en el palimpsesto, se pone en evidencia ante sí mismo y

prefiere diluirlo con unas líneas más en las que el tío le reprocha a K. su mal comportamiento: “Muchacho”, exclamó, “¡Cómo has podido hacer eso!”⁵¹.

La inversión es también un recurso recurrente en Kafka, como se puede ver al contrastar los protagonistas de las dos novelas: Raskolnikov vive en la buhardilla de una pensión de mala muerte en donde hace tres semanas le retiraron el servicio de alimentación porque le adeuda una fuerte suma a la patrona, en tanto que Josef K. vive en una pensión, cuya patrona le adeuda una fuerte suma, en donde basta tocar la campanilla para que le traigan el desayuno a la cama; Raskolnikov anda tan mal vestido que lo confunden por sus harapos con un mendigo, mientras Josef K. viste ropa fina y elegante; Raskolnikov bebe cerveza negra y K. aguardiente de superior calidad; Raskolnikov visita la casa de empeño de una vieja usurera en tanto Josef K. es apoderado de un gran banco...

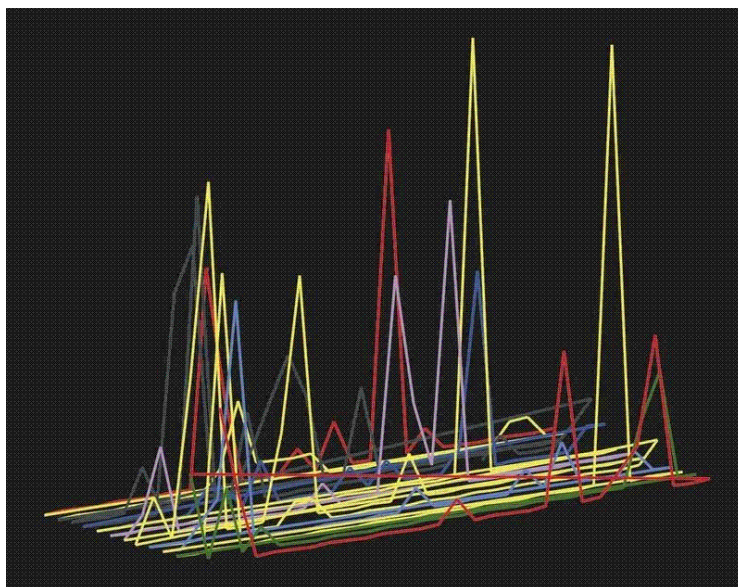


Fig. 13

La figura 13 es una representación tridimensional del genoma dostokafkiano, en la que se ha utilizado el color amarillo en los capítulos que están contruidos en parte por sueños o que provienen de un sueño, lo que permite apreciar el alto contenido onírico de *El proceso*.

García Márquez cuenta que no encontraba la forma para darle salida al prodigioso mundo de Macondo que tenía en la cabeza hasta cuando leyó *La metamorfosis* de Kafka, en la que un hombre se transforma de la noche a la mañana en un insecto. “Si esto se vale”, dijo para sí, “entonces puedo escribir lo que yo quiera”. Lo mismo le sucedió a Kafka cuando leyó *Crimen y castigo*. A partir de la lectura de la obra de Dostoievski, que tenía unos conceptos completamente diferentes de la realidad y del realismo — que él llamaba “realismo fantástico” —, Kafka logró una “transvaloración”, para decirlo a la manera de Nietzsche, entre lo onírico y lo real, al cambiar las reglas del juego de lo real que en adelante obedecerá la lógica de los sueños. En Dostoievski lo onírico hace parte de lo real, es una

⁵¹ KAFKA. Franz. *El proceso*, Op. Cit., p. 158

situación especial, distinta, pero no independiente de la realidad; en Kafka, la realidad se hace onírica, los límites entre la fantasía y la realidad desaparecen, como en el sueño de Chuang Tze, en el que el filósofo no sabe si sueña que es una mariposa o una mariposa que sueña que es Chuang Tze. Con Kafka nació una nueva literatura en la que el concepto "realidad", tal como se conocía o pensaba hasta ese momento, ya no tiene sentido; lo real es absurdo, la vida es sueño.

Capítulo catorce
LA CONSTRUCCIÓN

Entre los secretos de Kafka mejor guardados están las estructuras de sus obras, sin que hasta el presente se conozcan los cuadernos de trabajo o documentos donde se puedan apreciar los esquemas de dichas estructuras. Estos materiales, que debieron ser voluminosos, lo más probable es que hayan desaparecido devorados por el fuego. Una pérdida lamentable porque en el taller de Kafka se encontraban valiosos secretos literarios, verdaderos tesoros del oficio de escritor, taller que, además, daba muestras claras de los esfuerzos que le demandaba a Kafka la escritura de sus obras, de lo cual dejó numerosos testimonios en los *Diarios*. Quizás el objetivo de los legajos, más que atormentar los probables futuros editores, fuera el de darnos la posibilidad de conocer algunos de los secretos de su taller de escritor. De todas formas, como la estructura era su máximo orgullo, se refirió a ella alegóricamente, como era su estilo, en las narraciones *La construcción* y *Preocupaciones de un jefe de familia*.

La construcción —titulada por Brod *Der Bau*—, que algunos también llaman *La madriguera*, la escribió Kafka en el último año de su vida, y la podemos considerar su verdadero testamento literario, testamento único, de una belleza y fuerza extraordinarias, que no ha tenido la atención que se merece, quizá porque faltaban elementos para una mejor interpretación (para Brod era la historia de un animal), pero que ya podemos disfrutar plenamente, tras esta pequeña odisea por *El proceso*, que nos permite identificar con claridad uno de los posibles sentidos de la historia, como alegoría de su propia obra, probablemente el más importante que tuvo el escritor en mente al escribirla. A continuación viene el primer párrafo de este relato, que hay que leer completo:

«He presentado la obra y me parece bien lograda. Desde afuera sólo se ve un gran agujero que en realidad no conduce a ninguna parte, ya que a los pocos pasos se tropieza con roca. No quiero jactarme de haber ejecutado esta treta en forma deliberada; es más bien el sobrante de uno de los numerosos y vanos intentos de construcción, pero, finalmente, me pareció ventajoso dejar este agujero sin rellenar. Desde luego hay astucias que, por sutiles, se aniquilan por sí solas, eso lo sé mejor que nadie, e indudablemente constituye una audacia llamar la atención con este agujero sobre la posibilidad de que aquí exista algo digno de ser investigado. Sin embargo, se equivoca quien crea que soy cobarde y que sólo por cobardía ejecuto la obra. A unos mil pasos de este agujero se halla, cubierto por una capa de musgo suelto, el verdadero acceso, tan bien asegurado como puede estarlo algo en el mundo; naturalmente, alguien podría pisar el musgo o levantarlo; entonces mi obra quedaría al aire y quien tuviera ganas —nótese, sin embargo, que se requerirían dotes no demasiado frecuentes— podría penetrar y destruirlo todo para siempre»⁵².

⁵² KAFKA. Franz. *La construcción*, en *Obras Completas* tomo IV. Barcelona, 1983, p.

Es claro que Kafka habla en *La construcción*, a través del habitante del subsuelo —el espíritu subterráneo— de su propia obra, y que esa 'confesión' es una trampa, que propone un juego, montada por Kafka meticulosamente hasta en el más ínfimo detalle. Varios hechos hablan a favor de esta hipótesis, entre otros, la existencia misma del relato que es, por así decirlo, la prueba material, y la escogencia de Brod como albacea literario para que ejecutara su última voluntad, que no era otra que la destrucción de su obra, en un holocausto que Kafka sabía que era imposible, pues no tenía duda de que Brod iba a ser su mayor propagandista, el que daría comienzo al juego y sembraría por doquier la confusión, una especie de Judas borgesiano. Si Kafka quería la destrucción de su obra, ¿por qué no la destruyó él mismo que era especialista en echar a la hoguera manuscritos? O, mejor, ¿por qué no le pidió el favor a su padre, que no hubiera vacilado un instante en hacerlo?

Dejo aquí estas especulaciones, para ocuparme mejor en responder por qué Kafka hizo lo que hizo, qué significa esta obra, qué sentido tiene, qué era lo que quería contar u ocultar en sus relatos, por qué las encriptaba de esta manera, qué relación tiene esta literatura hecha de literatura con su propia vida. Porque sería ingenuo suponer que semejante estructura sea un mero juego de artificio, puro formalismo esteticista sin un sustrato material, biográfico, que la alimente. Nietzsche, que era un advertido, decía que cuando un filósofo construye un sistema en extremo complejo, prácticamente inexpugnable, es porque se quiere proteger, tiene miedo de que se descubra que, en el fondo, todo no es más que un prejuicio revestido con las galas de la erudición y la genialidad. ¿Cuál es entonces el sustrato material que alimenta la obra de Kafka?, o, para decirlo en los términos de Nietzsche, ¿cuál es el temor que lo atormenta?

SEGUNDA PARTE

EL TRIBUNAL EN EL HOTEL

Capítulo quince

La ciudad de K.

La vida y la obra de Kafka se iluminan entre sí de tal forma, que no se pueden apreciar independientemente la una de la otra. Voy entonces a traer lo que es pertinente en la historia personal de Franz Kafka para una plena y cabal comprensión de los hechos y circunstancias que rodearon la génesis y escritura de *El proceso*, hasta donde eso es posible, por supuesto, empezando por su ciudad, ya que es dogma de fe que Praga es la ciudad de *El proceso* —la ciudad de K.—, una afirmación que, como cualquier otro dogma, es falsa de toda falsedad. Veremos que entre las razones que tuvo Kafka para desterrar de manera tan absoluta y radical a Praga de su novela se encuentran las raíces históricas de la ciudad, las cuales hicieron de Kafka un apátrida que buscó refugio en el territorio sin fronteras de la literatura.

Al nacer Kafka, checos y alemanes llevaban siglos enfrentados, desde que los checos, de mayoría protestante, en 1526 tomaron la fatal decisión de elegir rey a Fernando I de Habsburgo, nieto nada menos que de los reyes católicos, hijo de Juana la Loca y hermano de Carlos I de España, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Imposible encontrar un candidato peor, pero como el mal ejemplo cunde, los húngaros, para no quedarse atrás, siguieron los pasos de los checos, sin que nadie llegara a sospechar que la unión checo-austro-húngara iba a durar casi 400 largos años. Como es de suponer, Fernando no cumplió lo prometido, sino que, por el contrario, se dedicó a carcomer el pilar del poder de los estamentos checos, que se alzaron en el año de 1547 contra el soberano bohemio, sofocó la rebelión y le dio a los checos una lección ejemplar con ejecuciones y confiscación de bienes.

Lo peor llegó un siglo después con el nieto de Fernando I, Fernando II —un ultracatólico educado por los jesuitas— elegido, en 1617, rey de Bohemia, quien muy pronto se hizo impopular. En 1618, estalló la llamada “Revolución de Bohemia” en la que Fernando fue depuesto y reemplazado por el príncipe elector Federico V, a quien Fernando derrotó con la ayuda de la Liga Católica. Su venganza fue terrible: ejecutó los líderes protestantes checos —entre ellos varios nobles— en la plaza de la ciudad vieja, y sus cabezas fueron colgadas de lanzas en la torre del puente; después vino la confiscación de bienes y el destierro; el trono checo se volvió hereditario de los Habsburgos; la religión católica fue la única permitida y los nobles que no se convirtieron, tuvieron que abandonar para siempre el país, y perder todos sus bienes. El idioma alemán se hizo oficial y el checo fue desterrado de las cortes, con lo que las clases altas —nobleza y burguesía—, pasaron a ser exclusivamente alemanas, quedando los checos en la condición de pueblo de campesinos, artesanos y siervos, con la consiguiente decadencia de la cultura checa. En resumen, fueron cuatrocientos años de violenta opresión que terminaron, inesperadamente, con la primera guerra mundial.

Si la vida de los checos era dura bajo el dominio alemán, la de los judíos era peor, pues, como se sabe, a este pueblo siempre le ha tocado vivir en todo tiempo y lugar a la enemiga. Ahorrémonos entonces los progroms y los destierros y limitémonos a decir que en el reino de Bohemia los judíos no tenían derechos y que en Praga estaban confinados a vivir en el *ghetto*, un enclave amurallado, insalubre, superpoblado y sucio. Cuando el emperador José II hizo sacar las puertas del gueto en su período de reformas de los años 70 del siglo XVIII, la zona fue llamada Josestadt en su honor. El Edicto de Tolerancia de 1781, permitió la libertad de cultos y el desplazamiento de los judíos a otros barrios de la ciudad. Pero, no fue sino hasta 1848 que se concedió la plenitud de derechos a las comunidades judías de Praga y de otras regiones del Reino.

Por supuesto, la emancipación general de los judíos no era un asunto de “tolerancia”, sino de intereses económicos y políticos, como suele suceder, y lo que se buscaba era que los judíos, dada su proverbial habilidad para los negocios, reactivaran la empobrecida economía del imperio. Los planes de los Habsburgos exigían germanizar a los judíos para ponerlos de su parte, lo que lograron con una serie de medidas tan efectivas que, en sólo dos generaciones, el yidish desapareció del Reino de Bohemia al ser reemplazado por el alemán. Como era de esperarse, a los checos no les gustó nada esta germanización de los judíos, a quienes nunca quisieron, pero que ahora consideraban sus enemigos declarados. A los judíos, que estaban en la buena después de siglos de oprobio, ésto les dio igual, felices de controlar el transporte, los medios de comunicación, los bancos, la universidad, el comercio, entre otras minucias, y proporcionar los profesionales mejor capacitados para la buena administración del Reino.

Los padres de Kafka, Herman y Julie Kafka, de soltera Löwy, eran judíos. Dicen que el apellido Kafka es de origen checo y que, según la grafía correcta, *Kavka* significa literalmente grajo, ave muy semejante al cuervo, pero hay quienes opinan que el apellido puede venir de *Jakovke*, un diminutivo yidish para Jakov. No se sabe porqué el apellido de los Kafka no es alemán como era obligatorio para los judíos, según un decreto de 1787, quizás debido a una dispensa especial, curiosa por tratarse de una familia campesina pobre. Los Kafka provenían de Wossek, una pequeña aldea situada a unos 100 kilómetros al sur de Praga, que contaba con una comunidad judía de noventa y cinco personas en total, una sinagoga y una escuela. Cuando las leyes de segregación fueron abolidas, el abuelo Jacob Kafka se casó a los 35 años con Franziska Platowski, dos años más joven, pues antes de la “liberación” de 1848, estaba prohibido el matrimonio para los judíos que no fueran primogénitos. Del matrimonio hubo seis hijos, cuatro hombres y dos mujeres, de los cuales Herman era el segundo. Jacob, un gigante de casi dos metros de estatura que podía levantar del suelo sin dificultad un saco de harina con los dientes, era el matarife de la aldea y su fortaleza iba aparejada con una agresividad que lo hizo famoso. Cuentan que cierta vez entraron unos gitanos en una posada; el posadero, atemorizado, mandó llamar al abuelo de Kafka, quien echó a palos a los indeseables huéspedes.

Jakov Kafka fue el último judío enterrado en el cementerio de Wossek, una clara muestra de la febril migración judía del campo a la ciudad en busca de mejores oportunidades. Kafka acompañó a su padre en representación de la familia, como primogénito que era, a los funerales del abuelo Jakov, y tuvo la oportunidad de conocer la casa natal de Herman, muy pequeña, situada en un extremo de la aldea, una especie de choza de altura apenas superior a la de un hombre, cubierta con techado de paja. Contaba con tres reducidas habitaciones de piso de tierra, una de las cuales era el dormitorio común de los seis hijos. Seguramente allí, *in situ*, escuchó Kafka por primera vez la cantaleta de un emotivo sermón en el que el padre, con lágrimas en los ojos, recordando los difíciles días de su infancia le decía a su hijo que, muy a menudo, la comida consistía únicamente de papas; que en ese entonces iba arrastrando un cajón por toda la aldea, repartiendo carne, con los pies llenos de heridas de caminar descalzo sobre la nieve. “¡Quién sabe de esto hoy día!” “¡Qué saben los niños! Nadie ha padecido esto. ¿Lo entiende hoy día un niño?”, se lamentaba entornando los ojos y levantando las manos como si rezara, pero en un tono de jactancia y disputa que, por absurdo que parezca, hacía pensar a Kafka que él era el culpable de la miserable infancia de su padre, sintiéndose el más desgraciado de los seres humanos.

Los Kafka eran, pues, una familia de gigantes y rudos campesinos, de gran vitalidad y temperamento recio, contrario a la familia de la madre, que pertenecía a la burguesía acomodada e ilustrada checo-alemana, en cuyos ancestros maternos había muchos rabinos, eruditos, santos, solterones, médicos, locos y suicidas. Kafka se identificaba con esta rama de la familia, la única que menciona en los *Diarios*, de donde proviene el siguiente apunte:

Llevo el nombre hebreo de Amschel, como el abuelo materno de mi madre, a quien esta —que tenía seis años de edad cuando aquel murió— recuerda como un hombre muy devoto y culto, de luengas barbas blancas. Aún tiene presente como tuvo que sujetar los dedos de los pies al cadáver y pedirle, de este modo, perdón al abuelo por posibles faltas cometidas contra él. Recuerda también los muchos libros del abuelo, que cubrían las paredes. Se bañaba este todos los días en el río; en invierno hacía un agujero en la superficie congelada. La madre de mi madre murió prematuramente de tífus. A partir de esta muerte, la abuela de mi madre se puso melancólica, se negaba a comer, no hablaba con nadie; una sola vez, al año de la muerte de su hija, salió a pasear y no regresó más; extrajeron su cadáver del Elba. Un hombre aún más erudito que el abuelo de mi madre, fue su bisabuelo, respetado por cristianos y judíos; debido a su devoción, sucedió el milagro de que durante el incendio, las llamas saltaron por encima de su casa y la perdonaron, mientras se quemaban todas las circundantes. Tuvo cuatro hijos; uno se convirtió al cristianismo y fue médico. Todos, excepto el abuelo de mi madre, murieron prematuramente. Este a su vez, tuvo un hijo a quien mi madre conocía por el apodo Natán, el tío loco, y una hija, precisamente la madre de mi madre.

A los catorce años, Herman Kafka salió de la casa paterna a abrirse camino en la vida por sus propios medios. Los tiempos eran duros, pero tenía a su favor la “voluntad de vivir, ganar y conquistar” propia de los Kafka, y logró defenderse como vendedor ambulante durante seis años llevando mercancía barata a las áreas rurales de Bohemia y Moravia. A los veinte años entró al ejército donde fue promovido a sargento, pero tan pronto pagó los dos años de servicio obligatorio, se dirigió a Praga a buscar fortuna. Después de vivir ocho años en una miserable habitación del barrio judío —Josefstadt—, se presentó la oportunidad que estaba esperando. No se sabe cómo Herman conoció a Julie Löwy, una mujer de clase superior, que vivía en la respetable y lujosa casa Smetana, pero lo cierto es que contrajeron matrimonio el 3 de septiembre de 1882, y se instalaron en los límites de la ciudad vieja y la Josefstadt, en una construcción medieval, donde el 3 de julio de 1883 nació Franz Kafka.

Kafka creció sin el afecto y la compañía de sus padres, dándose el caso que pasaran días sin que los pudiera ver, ya que vivían demasiado ocupados en el negocio familiar como para atender las necesidades básicas del niño. Este descuido cobró la vida de los dos hermanos que le siguieron, muertos a muy temprana edad, Georg a los 18 meses y Heinrich a los seis. Kafka acusó más tarde de la muerte de sus hermanos a la ineficiencia de los médicos, pero hay quienes señalan que Kafka siempre se sintió culpable de esas muertes, que deseaba de todo corazón, al empeorar su situación con la llegada de sus hermanos, si bien los dos hermanos tampoco gozaron de atenciones especiales, pues, como pensaba la madre, se hubieran salvado si ella hubiera permanecido a su lado, al menos durante la enfermedad, cosa que el padre no le permitió. De cuán traumática fue la muerte de sus hermanos, da cuenta su silencio al respecto, y el hecho de que en su obra el personaje del hermano sea el hijo bueno y deseado, exilado, desaparecido o muerto.

Como la casa vecina a la de los Kafka era la primera de una serie de prostíbulos que se extendían a lo largo de la calle Maisel, tan pronto pudieron se trasladaron, una y otra vez, seis veces en total, hasta que finalmente se establecieron en la casa Minuta donde vivieron siete años y nacieron las tres hermanas de Kafka: Elli, Valli y Ottla. Siempre vivieron en el mismo sector de la ciudad vieja, pero los traslados eran a casas de mejor condición, debido al constante ascenso social de la familia, ascenso que, para Herman Kafka, era lo único por lo que valía la pena luchar, ya que debido a la extrema pobreza en la que se crió, Herman consideraba el reconocimiento social como lo más importante en la vida. En consecuencia, Herman no dudó en enviar a sus hijos exclusivamente a escuelas alemanas, en una época en que estaban exacerbados al máximo los ánimos entre checos y alemanes, y se presentaban continuos tropieles callejeros y atentados.

En la ciudad vieja de Praga había dos escuelas para la población de lengua alemana, casi toda de origen judío: la escuela en el Mercado de Carne, para la clase media, y la escuela en el claustro de los piaristas, para los niños de clase social “superior”. Kafka asistió a la primera, una decisión desafortunada, no sólo por lo desagradable que fue para el niño tener que pasar la vista durante cuatro años sobre animales descuartizados colgando de

ganchos, sino porque frente a las carnicerías del Mercado de Carne había una escuela primaria checa en cuya entrada se leía la frase “Todo niño checo debe ir a una escuela checa”, que se iba a encargar de enterar al niño Kafka del conflicto ancestral que vivía la ciudad, del que él hasta ese momento no sabía nada, y menos que estaba en el bando de los malos de la película. A veces, cuando la mujer encargada de recogerlo llegaba tarde, participaba de los enfrentamientos con los niños de la escuela checa, y llegaba a casa con la ropa hecha jirones, anegado en lágrimas. En esta guerra, los judíos estaban en una posición difícil y siempre llevaron la peor parte pues los nacionalistas checos los consideraban traidores, en tanto sus adversarios, los germanos, los tenían por advenedizos.

Kafka no entendía nada de lo que estaba pasando, pues hasta que llegó a la escuela alemana del Mercado de Carne, su compañía permanente eran las mujeres del servicio, campesinas checas, con las que hablaba exclusivamente en checo. Por eso, Kafka siempre se sintió más checo que judío, y ahora resultaba que estaba en contra de los checos y del lado de los alemanes, que no significaban nada para él. Con angustiado asombro descubrió que era alemán para los checos y judío para los alemanes, lo que tampoco tenía sentido, pues su judaísmo en ese entonces era “nada de judaísmo”. “¿Qué tengo en común con los judíos? ¡Si ni siquiera tengo nada en común conmigo mismo!” Y ese odio que todos sentían contra los judíos — a los que acusaban de crímenes atroces como hacer el pan con sangre cristiana —, terminó por convertirse en odio contra sí mismo: “A veces tengo ganas de meter a todos los judíos (yo incluido) en un cajón de ropa sucia... Y luego abrirlo para ver si se ahogaron”. En una de las últimas anotaciones de su diario, recordando sus años escolares, Kafka escribió que “en mi curso sólo eran dos los judíos que tenían coraje y ambos se pegaron un tiro mientras estudiaban el bachillerato o poco después”.

Kafka llegó a una conclusión desoladora: no tenía una verdadera identidad cultural o, peor: no era verdaderamente nada. No era un judío auténtico; a los trece años no tuvo *barmizwab*, sino “confirmación”, el judaísmo que el padre le transmitió era “una falsedad, un juego, ni siquiera un juego”. Kafka lamentó siempre “la falta de un suelo judío sólido bajo los pies”. Kafka vino a conocer judíos de verdad en 1911 — a los 28 años —, cuando una tropa de actores judíos provenientes del Este hizo unas presentaciones en el Café Savoy de Praga a las que él asistió. El entusiasmo de Kafka no tenía límites, y cuando leemos los numerosos apuntes que les dedica en el *Diario*, uno siente palpitar la emoción con que fueron escritos. Kafka se conmovió profundamente con su autenticidad, una autenticidad que chocaba a los judíos germanizados, que los despreciaban por pobres, por desarraigados, pero sobre todo, por judíos. Kafka se hizo amigo del director del grupo Yisha Levi y daban largas caminatas por Praga conversando sobre la vida y costumbre de los judíos orientales. Cuando Kafka llevó al amigo judío a su casa, Herman preguntó qué sentido tenían esas amistades inútiles, y recordó en voz alta que “el que con perros duerme, con pulgas amanece”.

Kafka no se consideraba judío, pero tampoco era checo y mucho menos alemán. Es probable que hubiera preferido de niño asistir a la escuela checa donde se hablaba su lengua materna, pero ni siquiera de adulto pudo hablar el checo con libertad, pues se tenía que esconder en la cocina o en el cuarto de baño con sus hermanas para hablar checo porque el padre lo tenía prohibido por considerarlo el idioma de la plebe. Para Herman, su pueblo natal, puramente checo, era lugar de “vergüenza” y deshonor, y nada que lo recordara era bienvenido en casa. Dicen que al final de su vida, cuando estaba retirado de los negocios y sólo esperaba morir en paz, Herman volvió a hablar checo en su hogar. Y no me cabe duda que de haber sabido el trágico fin que esperaba a sus hijas en manos de los nazis, no se hubiera esforzado tanto en asimilarse a la cultura alemana.

Desde muy joven, Kafka comprendió que los judíos checos germanizados no tenían patria, que Praga no era su ciudad y que tampoco él pertenecía a ella. Para él estaba claro que debía irse lejos de allí y empezar de nuevo, pero todos sus intentos de fuga terminaron en el fracaso; la madrecita tenía garras y no lo dejó escapar, razón por la que la odió y maldijo, así la amara entrañablemente. Un testimonio de su amarga decepción, al ver frustrados sus sueños de fuga, es la carta incendiaria que le escribió a Pollak: “Esta madrecita tiene garras. Hay que rendirse. Habría que ponerle fuego por dos lados, por el Vysehrad y por el Hradcany; sólo entonces podríamos marcharnos”.

Praga le correspondió como una madre vengativa. Hoy, a casi cien años de su muerte, cualquiera pensaría que la ciudad vive orgullosa de su hijo más ilustre, pero no es así: ni siquiera lo reconoce como uno de los suyos. Para remediar esta situación, se fundó a finales de noviembre de 1989 la Sociedad Franz Kafka, que tiene entre sus fines traducir su obra al checo, de modo que el legado de Kafka sea un componente natural del contexto cultural checo⁵³. En la actualidad, Praga es una ciudad checa sin una presencia significativa de germano parlantes, ya que los judíos fueron prácticamente extinguidos en el holocausto nazi, y los alemanes —la excusa de Hitler para invadir Checoslovaquia—, siempre fueron una minoría. La Sociedad no la ha tenido fácil, teniendo que enfrentar la administración de la ciudad —alcaldes, concejales y burócratas de todos los pelambres— que se opone a cualquier iniciativa que quiera rendir homenaje al escritor *judío alemán* —dos palabras que no gustan para nada a los checos: «Ser judío en Praga escribir en alemán» -ha escrito M. Vázquez Montalbán en un libro de poemas titulado *Praga-* «significa no ser judío ni alemán/ni ser aceptado/por las mejores familias de la ciudad...»

Pero la Sociedad ha ido ganando espacios para el autor en la ciudad: una plazoleta que, desde el año 2000, lleva su nombre —Náměstí Franze Kafky—, propuesta, desde 1966, por el paladín de Kafka en Praga, Eduard Goldstücker, que vio realizado su sueño a los 87 años; un monumento de color negro en bronce de 3.75 metros de alto y 700 kilos de peso, encargado al escultor Jaroslav Rona, que representa a Kafka sentado sobre los hombros de un hombre sin cabeza de tamaño mucho mayor que la figura del escritor, inaugurado por

⁵³El 28 de septiembre de 2007, la Sociedad Franz Kafka comunicó que con la aparición del décimo tercer tomo de sus escritos y cartas, el proyecto por fin está terminado.

la Sociedad el 4 de diciembre de 2003; también hay un premio literario desde el 2001 con el nombre de Kafka, que ha sido antesala del Nobel en dos ocasiones — Elfriede Jelinek y Harold Pinter—, cuyo premio es una réplica a escala del monumento; y en el año 2007, la Sociedad consiguió una casa en la que funcionará el Centro Kafka con una librería, una biblioteca pública, una sala para diversos actos culturales y sociales, una exposición permanente sobre la vida y obra de Kafka, y donde los visitantes tendrán la oportunidad de conocer una original réplica de la biblioteca personal de Kafka con un millar de volúmenes. Magníficas noticias, aunque el alcalde Jan Burgermeister para oponerse a la *Náměstí Franze Kafky* —en contubernio con los concejales— alegó que “Kafka estaría horrorizado con la idea de nombrar sitios de la ciudad con su nombre”, razón por la cual Marta Zelezna, miembro de la Sociedad, lo llamó “estúpido”, “que si creía que Kafka iba a resucitar”. Lo cierto del caso es que los checos siguen inmovibles y en la edición checa de *Who's Who* en la Historia, el nombre de Kafka no aparece, prueba fehaciente de que Kafka no tiene patria, algo que él siempre supo, y por eso desterró a Praga de su obra, como se verá.

Una semana después de la caída del muro de Berlín, en noviembre de 1989, llegó la “Revolución de Terciopelo”, llamada así por la forma pacífica como dio fin a décadas de dominación comunista en Checoslovaquia, durante las cuales la obra de Franz Kafka fue prohibida y se borró de los libros de historia el nombre del autor. Los comunistas, y en general los regímenes totalitarios, siempre han detestado a Kafka, que fue socialista hasta el final de sus días, y consideraba digno del mayor elogio el internacionalismo proletario al poner el ideal de la revolución por encima de las nacionalidades, a las que debemos tantos discursos patrioteros para avivar odios y alimentar guerras. La sentencia del doctor Johnson —la patria es el último refugio de los bandidos— no era ajena a Kafka. Es tal la inquina de los comunistas, que no contentos con lo que hicieron los nazis, en 1945, el semanario comunista francés *L'Action* hizo una encuesta entre sus lectores de si “Hay que quemar a Kafka”. Como la pregunta causó indignación, los editores tuvieron que precisar que sólo se trataba de quemar a Kafka en los corazones. A mediados de 2007, el diario *Nasz Dziennik* publicó la noticia que Roman Giertych, vicepresidente y ministro de Educación de Polonia, aspiraba a sacar del programa escolar nacional las obras de Joseph Conrad, Johann W. Goethe, Fiodor Dostoievski y Franz Kafka, y reemplazarlas por las de escritores católicos y nacionalistas polacos”. Como dijo Bertolt Brecht aludiendo a Hitler, “la perra que lo parió todavía sigue en celo”.

La Revolución de Terciopelo trajo un *boom* kafkiano en el que la imagen del escritor apareció en Praga estampada en camisetas, bolsas, vasos y todo tipo de *souvenirs* que los turistas llevaban de Praga. Sí, quién lo creyera, Kafka pasó del ostracismo a convertirse en un atractivo turístico, fuente de divisas y artículo de exportación. Kafka, que era hipersensible al ruido, hubiera preferido el silencio y la represión de los comunistas, al bullicio aterciopelado de los grupos de turistas reunidos frente a la placa que señala el lugar de su nacimiento, conducidos hasta allí por el cartel publicitario que pregona: “Kafka es Praga y Praga es Kafka, venga con nosotros y lo llevaremos al mundo de Kafka,

su hogar, su inspiración. Escuche algunas de las historias más interesantes sobre Kafka y visite los lugares relacionados con su vida y su obra”.

En el *tour-Kafka* es fácil visitar los lugares de Praga relacionados con su vida, cercanos entre sí y plenamente identificados, excepto aquellos, si existen, que correspondan a las huellas secretas de Kafka en la ciudad. Pero, ¿cuáles son los lugares relacionados con su obra? Más concretamente: ¿Es Praga la ciudad de *El proceso*? Todo parece indicar que sí, pues, como dice Marthe Robert,

La topografía de la ciudad anónima de El proceso es descrita con tanta exactitud que no se puede dudar de que sea Praga. Por lo demás, muchos lectores fervientes se han complacido en repetir el itinerario seguido por Joseph K. en sus peregrinaciones. Todavía en la actualidad, basta con salir de la ciudad para encontrar el populoso cuartel en el que el héroe, por iniciativa propia, va a buscar su tribunal; incluso se puede reconstruir el camino de su "calvario" y situar aproximadamente el terreno baldío en que es apuñalado "como un perro".

Pero como Kafka vivía resentido con Praga, dice Robert, en *El proceso* tomó represalias crueles y

fuera de la catedral, que no es citada por su nombre, no se menciona ningún lugar de la ciudad, ninguno de sus monumentos ni de sus palacios; en suma; a falta de haberlos incendiado en su juventud, Kafka los 'quema' cuando menos literariamente hablando.

La certeza de Marthe Robert, de que la ciudad de *El proceso* es Praga se basa en una suposición implícita no fundamentada, y es que, como Kafka sólo conoció con exactitud a Praga y como los lugares de la ciudad de la novela están descritos con exactitud, la ciudad sólo puede ser Praga porque Kafka no podía describir de tal forma otra ciudad. Pero eso no prueba que la ciudad de la novela sea necesariamente Praga porque Kafka pudo inventarla o copiarla de otra novela... Hoy por hoy, los exégetas siguen firmes en la creencia de que Praga es la ciudad de *El proceso*, pues, en verdad, era la única ciudad que Kafka conocía, y, si no es Praga, ¿entonces cuál? Y no pocos creen en esas fantasías — inventadas para turistas noveleros — de los recorridos al tribunal y al patíbulo, a las que Marthe Robert da credibilidad, inexplicablemente porque se trata de una de las investigadoras más serias y conocedoras de la vida y obra de Kafka, obra que tradujo al francés, y quien tuvo el privilegio de conocer gente muy cercana a Kafka como Max Brod, su amigo íntimo y biógrafo, y Dora Dymant, la mujer con quien Kafka vivió los últimos meses de su vida, pero como dice la canción, cualquiera resbala y cae.

En vano se han buscado referentes concretos de Praga en *El proceso*: no hay ninguna evidencia de que Praga sea la anónima ciudad de la novela, una situación muy extraña porque, como dice Marthe Robert, la ciudad es descrita con exactitud. A este enigma se le ha querido dar una falsa solución diciendo que Kafka *metaforiza* su ciudad, es decir, la

ciudad de la novela no se parece en nada a Praga, pero la representa, como quien dice *no es Praga, pero sí es*, confirmándose una vez más que la pluma es más fuerte que la espada. El espíritu de la ciudad vieja y del barrio de la judería palpita en cada rincón de la novela, pero buscar a Praga en *El proceso* es inútil porque la ciudad de la obra es una ficción, una ciudad imaginaria construida con fragmentos literarios pertenecientes a San Petersburgo. Todos los espacios son creaciones producto de la mezcla o condensación de los espacios que aparecen en *Crimen y castigo*, con una monumental excepción, la Catedral, que proviene de la iglesia de los jesuitas en Trento —en donde se celebró el famoso Concilio—, que Goethe visitó en su viaje a Italia, y que Kafka parodió de su diario de viaje.

Kafka desmonta las locaciones de *Crimen y castigo*, a la manera de un juego de mecano, con esos materiales construye, mediante condensaciones, su topografía imaginaria. Si bien los espacios que Dostoievski describe son reales, pertenecen al San Petersburgo del siglo XIX, los de Kafka son imaginarios, una condensación virtual de los de Dostoievski. Esto hace divertido imaginar las piadosas caminatas de los grupos de personas armadas de cámaras, que tratan de reproducir el *viacrucis* de Josef K. —como hacen en Dublín con la odisea de Bloom—, hasta un suburbio alejado de la ciudad, donde supuestamente se encuentra el tribunal, según las indicaciones de la oficina de turismo de la ciudad de Praga.

El edificio del tribunal es un buen ejemplo para ilustrar el método de construcción de Kafka, idéntico al montaje cinematográfico que logra, mediante una superposición de planos, crear un espacio que sólo existe en la película. Kafka desarrolló esta técnica antes que los cineastas, a los que se adelantó varios años, descomponiendo las locaciones de *Crimen y castigo* para volverlas armar a su capricho. Esta *edición* del espacio en el que transcurre la novela de Dostoievski, un deprimido sector de San Petersburgo cerca de la Plaza del Heno, en el que abundan los prostíbulos e inquilinatos, le permitió a Kafka crear una ciudad imaginaria innominada, descrita con tal detalle y familiaridad, que los críticos la confundieron con Praga, así las dos ciudades no se parecieran en nada. En el caso del edificio del tribunal tenemos un montaje de cuatro partes o planos. En primer lugar, un plano general de la casa de la vieja usurera, “un edificio de dimensiones colosales”, con un patio enorme al que entraban carros con mercancías. El interior es el edificio de la comisaría, un inquilinato habitado por gente pobre, cuyos apartamentos eran pequeños y bajos de techo, de los que procedía una atmósfera sofocante, cuyas cocinas daban a la escalera, mal olientes y con las puertas abiertas durante casi todo el día. Con un corte pasamos a la sala de audiencias en la que Josef K. es interrogado, que es la habitación de Catalina Ivanovna, precisamente la encargada de recibirlo, la mujer con la mano mojada de lavar ropa de niño —Catalina vivía en esas— que le señala a K. la puerta abierta de la habitación contigua, un recinto con el aire demasiado viciado y una especie de neblina que llenaba toda la sala, características de la habitación de Catalina, de atmósfera pesada debido a las oleadas de infectos vahos que llegaban del exterior y a las oleadas de humo de tabaco que penetraban de los cuartos vecinos. Finalmente, las oficinas del tribunal que funcionan en el desván del quinto piso, salen de la buhardilla de Raskolnikov.

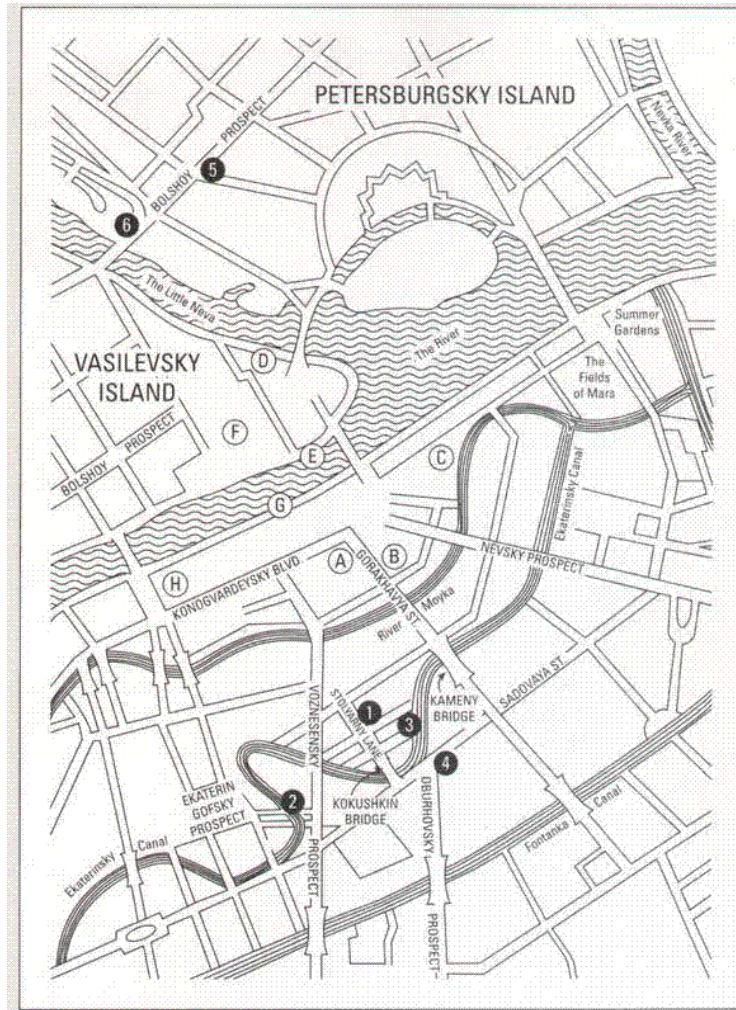
Kafka casi nunca se conforma con tomar los elementos de Dostoievski, sino que los deforma, dándoles un aspecto caricaturesco. En *Crimen y castigo* los techos llegan a ser “excesivamente bajos”, y en *El proceso*, en las galerías de los tribunales, los techos se encogen hasta el punto en que muchos de los asistentes a las sesiones llevan cojines que colocan entre su cabeza y el techo para no lastimarse; si el cuarto de Raskolnikov es tan pequeño que el sofá ocupa la mitad de la habitación, en el de Leni la cama ocupa la habitación entera; si Raskolnikov debe pararse en puntillas para poder mirar a través de la única ventana de su cuarto, la sala del tribunal destinada a los abogados en *El proceso* sólo tiene una ventana tan alta que uno debe “subirse a los hombros de un colega” si quiere mirar a través de ella; si en la cena fúnebre —que Kafka parodia en el tribunal—, con el fin de ganar espacio, se había renunciado a sentar los niños a la mesa, que apenas dejaba lugar en la reducida habitación; en el tribunal, K. estaba tan apretado contra la mesa, y el gentío que tenía detrás era tan enorme que debía oponer resistencia si no quería derribar del estrado la mesa del juez de instrucción y quizás al propio juez.

La ausencia de Praga en la obra de Kafka, a la que nunca nombra, está en consonancia con la “desterritorialización” que sufrió en la niñez cuando descubrió que carecía de una identidad cultural propia, que estaba condenado a vivir sin patria en una especie de diáspora del espíritu sin tierra prometida, que lo llevó desde temprana edad a refugiarse en la literatura. Por eso no sorprende tanto como debería, la precoz profesión de fe a la literatura que hizo a los doce años en casa de Hugo Bergmann, su compañero de escuela y bachillerato, cuando dijo en presencia de la familia que dedicaría su vida a la literatura, anuncio que provocó la hilaridad del hermano mayor de Hugo, dada la ridícula solemnidad con que fue hecho. Y como Kafka nunca fue veleidoso, cumplió su palabra. Fue así entonces como este joven solitario y fantasioso, frío y distante, que nunca pudo resolver las contradicciones en medio de las cuales se crió, se alejó de un mundo que encontraba caótico, hostil y ajeno, aislándose desde temprano de todos y de todo en una torre amurallada con literatura. Kafka, como Borges, no fue feliz, y su mente se aplicó a las simétricas porfías del arte que entreteje naderías, sin remordimiento, ya que cuando uno encuentra el mundo demasiado malo, es necesario refugiarse en otro.

La ciudad de Kafka es Praga, sin duda; y la ciudad de *El proceso* es San Petersburgo, pero la ciudad de K., la verdadera ciudad de K., es la literatura, porque de literatura está hecha y literatura es. Así se resuelve la paradoja de la obra kafkiana que, teniendo un marcado acento autobiográfico, es, sin embargo, literatura de literatura, liberada así de los límites que se había impuesto la literatura del siglo XIX con sus ideales de objetividad, y que legitima lo inverosímil a partir de esa misma literatura “objetiva” que su obra supera y trasciende. Ahí radica la grandeza de Kafka, que lleva la literatura a niveles hasta entonces desconocidos, con una obra al tiempo abstracta y figurativa, de la que emana una atmósfera misteriosa e imprecisa, que la experiencia humana sólo nos permite entrever en el mundo de los sueños, logrando así la “resolución de estos dos estados, aparentemente contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de

superrealidad, por decirlo así⁵⁴, que era para André Breton el futuro del arte auténtico, del cual resulta ser Kafka el precursor.

Mapa del San Petersburgo donde transcurre la acción de *Crimen y castigo*⁵⁵



1. Cuarto de Raskolnikov en la calle de los carpinteros
 2. Casa de la vieja usurera a 730 pasos del cuarto de Raskolnikov
 3. Habitación de Sonia, muy cerca de la de Raskolnikov
 4. Plaza del Mercado del Heno
 5. Lugar donde Svidrigailov se suicidó
 6. Puente Tuchkov, probablemente donde Raskolnikov vio saltar al río la mujer suicida.
- A. Catedral de San Isaac

⁵⁴ KUNDERA. Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, p. 58

⁵⁵ Tomado de: Roberts L., James. *CliffsNotes on Dostoevsky's Crime and Punishment*. Wiley Publishing, Inc. New York, 2001, pags.113-14.

Capítulo dieciséis

Ese oscuro objeto del deseo

Cuando Kafka entró a la universidad alemana de Praga en noviembre de 1901, estaba confundido, sin saber qué hacer. En principio, según contestó en una encuesta el último año de bachillerato, tenía pensado estudiar filosofía, pero se matriculó en química como hicieron sus compañeros Oskar Pollak y Hugo Bergmann. En vista de que su padre consideraba la filosofía como una carrera inútil, es muy probable que este cambio de Kafka se haya debido a su directa intervención, y en su lugar, el mismo *sugirió* Derecho, una carrera por la que su hijo no tenía la más mínima vocación. Bastaron quince días en el instituto de química para que Kafka reconociera su error y, entre suspiros, empezó los estudios jurídicos. Pero, durante el segundo semestre, no quiso tomar materias de derecho, sino de germanística e historia del arte, con entusiasmo, pero sin suerte, ya que la cátedra que más le interesaba, la de literatura alemana, era regentada por un estrecho nacionalista alemán que Kafka no pudo soportar.

Kafka viajó entonces a Munich, en octubre de 1902, para averiguar las posibilidades de estudiar germanística en esa ciudad, pero a los pocos días tuvo que regresar, sin que se sepa por qué, aunque no es difícil adivinar, y tuvo que abandonar el proyecto. Semanas atrás, el tío Alfred, director de los ferrocarriles en España, pasó unos días en Praga, y Franz le pidió que lo ayudara, que lo guiara “hacia algún lugar donde pudiera empezar de nuevo y hacer algo”. Pero el tío no le ayudó, sino que le aconsejó, como buen tío, que terminara la carrera de Derecho y, entonces, ya se vería. Kafka terminó por aceptar su derrota y, sin más dilaciones, emprendió los estudios de Derecho, consolándose con el pensamiento que esta carrera era la más compatible con su actividad literaria: “Se trata, pues, de encontrar un oficio que, sin herir excesivamente mi vanidad, me permita seguir actuando con indiferencia. Por lo tanto, el Derecho era lo natural”.

Pero Kafka se equivocó, pues el Derecho no le convenía debido a su débil constitución que no estaba hecha para el aprendizaje memorístico, y los estudios jurídicos requerían de un estéril esfuerzo de memoria y exigían que “en los dos meses anteriores a los exámenes, con gran perjuicio de los nervios, se adoptara un alimento espiritual constituido por serrín... ya masticado con anterioridad por miles de mandíbulas”. Para Kafka era insoportable el aprendizaje de cosas “sin sentido”, que se convirtieron en un verdadero martirio para él. De la aversión nunca disimulada de Kafka contra los estudios del Derecho, da cuenta la siguiente nota del *Diario* extraída de un viejo libro de apuntes: “Esta noche, después de haber estado estudiando desde las seis de la mañana, descubrí que desde hacía un rato mi mano izquierda había tomado compasiva los dedos de mi mano derecha”.

Un día de verano en el que hacía mucho calor, “un tiempo verdaderamente insoportable”, mientras Kafka iba y venía, paseándose nerviosamente por la habitación estudiando para su primer examen de otoño, hizo su primera cita de amor para “examinarse de una asignatura que le importaba y le asustaba más que el Derecho”. En ese entonces Kafka

tenía veinte años y vivía en la Zeltnergasse. Enfrente había una tienda de confecciones, en cuya puerta solía asomarse una vendedora, que ese día Kafka miraba a cada rato, cuando se detenía junto a la ventana, *con el repugnante Derecho romano entre los dientes*. Empezaron a entenderse por señas, y quedaron en que él fuera a buscarla al anochecer; pero, cuando Kafka bajó... ya había otro. Eso no cambiaba mucho las cosas, pues como escribió Kafka, “tenía miedo del mundo entero, también de ese hombre; si no hubiera estado allí, *también* habría tenido miedo de él”. La muchacha le dio su brazo al intruso, y con la mano que le quedaba libre, le hizo señas a Kafkade que los siguiera. Llegaron así a la Schützeninsel, donde bebieron cerveza, Kafka en una mesa cercana. Luego salieron, Kafka siguiéndolos, lentamente, hasta la casa de la muchacha, más o menos por el Fleischmarkt. El otro se despidió, la muchacha entró a la casa, y Kafka esperó hasta que ella volvió a salir en su búsqueda, y se fueron a un hotel de la Kleinseite. “Todo esto, aun antes de llegar al hotel, era excitante, encantador, y horrible, en el hotel también. Y por la mañana (seguía haciendo calor), mientras volvíamos a casa, pasando por el Karlsbrücke, me sentía, no obstante, feliz; pero esa felicidad sólo consistía en que por fin se hubiera colmado mi cuerpo siempre atormentado. Es más, la felicidad consistía fundamentalmente en que todo eso no hubiera resultado aún *más* repugnante, aún más inmundo.”

Kafka volvió a encontrarse con la muchacha dos noches después, y todo salió tan bien como la primera vez, pero se fue inmediatamente de vacaciones y cuando volvió a Praga ya no quería, ni quiso, ver más a la vendedora, ni dirigirle la palabra: ella se había convertido en su peor enemiga, según cuenta el mismo Kafka. Sin embargo, era una joven amable y de buen carácter, que constantemente le seguía con la mirada, sin comprender. ¿Por qué Kafka reaccionó así? Kafka dice que el único motivo de su enemistad no fue — “con seguridad no fue ése” — que en el hotel, con toda inocencia, la muchacha realizara una pequeñísima cosa repugnante — “que no vale la pena mencionar” —, dijera una mínima obscenidad — “que no vale la pena mencionar” —, pero el recuerdo le quedó, y en el mismo instante supo que no lo olvidaría nunca y al mismo tiempo sabía o creía saber que esa cosa repugnante y esa obscenidad, aunque exteriormente innecesarias, en el fondo formaban una parte muy necesaria del todo, y que justamente esa repugnancia y esa obscenidad — “cuyo diminuto síntoma había sido el pequeño gesto, la pequeña palabra” — era lo que le había llevado con tan demente poder a ese hotel, que de otro modo él habría eludido con sus últimas fuerzas.

Y como fue esa vez, siguió siéndolo siempre. Mi cuerpo, a veces silencioso durante años, se sentía de pronto agitado hasta no poder dormir de noche, por ese deseo de una pequeña, de una bien definida abominación, de algo levemente repugnante, penoso, inmundo; aun en lo que para mí era lo mejor que el mundo podía darme, había siempre algo de eso, cierto leve mal olor, algo sulfuroso, algo infernal. Ese impulso tenía algo del eterno judío, insensatamente arrastrado, insensatamente vagando por un mundo insensatamente inmundo. [...] Pero también había épocas en que el cuerpo no se quedaba quieto, en que por otra parte nada estaba quieto, y en las que, sin embargo, no sentía ningún impulso; era una vida agradable, tranquila, sólo

turbada por la esperanza (¿conoces mejor perturbación?) [...] Por eso no tengo ningún deseo de obscenidades [...], sencillamente no veo ninguna inmundicia, nada de lo que excita desde afuera existe para mí, sólo lo que suscita la vida interior, en fin, hay algo del aire que se respiraba en el Paraíso antes de la Caída.

Aquí cabe preguntarse, ¿cómo es eso, que la felicidad de su primera experiencia “consistía fundamentalmente en que todo eso no hubiera resultado aún *más* repugnante, aún más inmundo”? Según Groucho, el sexo es sucio, sobre todo si se hace bien, pero, ¿repugnante?, ¿inmundo? Bastó que la muchacha *realizara, con toda inocencia, una pequeñísima cosa repugnante (que no vale la pena mencionar), dijera una mínima obscenidad (que no vale la pena mencionar)*, para que Kafka nunca olvidara *el pequeño gesto, la pequeña palabra*, y la considerara para siempre su enemiga. Eso no es normal aquí ni en Cafarnaúm. Pero, además de repugnante e inmundo, el sexo era obsceno, cochino, sulfuroso, infernal, abominable, lo más sucio que existía, el abismo de la inmundicia. Uno no entiende entonces, cómo Dora, la mujer que vivió con Kafka los últimos meses de su vida, dijera que Kafka era “sensual como un animal... o como un niño”. Era tal la aversión de Kafka por el sexo, que cuando en el *Diario* iba a escribir la palabra *sexo*, la pluma no pasaba de la “s”, como si la mano se paralizara.

El sexo para Kafka era algo prohibido, oscuro, repugnante, quizás debido a su clara orientación incestuosa, como muestra el análisis de algunas de sus obras, y esa relación que establece entre el sexo y las mujeres de su casa, madre y hermanas, por un mecanismo de asociación o desplazamiento, le impide, según dicen algunos biógrafos, tener sexo con las mujeres de su misma condición, siéndole permitido el sexo sólo con criadas o prostitutas, mujeres inferiores con las que el sexo ya no es nada, y desaparece la prohibición. Yo creo que para Kafka todo contacto físico era repugnante y lo evitaba, y tengo por un mito ese Kafka mundano y mujeriego, visitador de prostitutas. Es verdad que a Kafka le gustaban las prostitutas, al fin y al cabo hacían parte del paisaje cotidiano desde su niñez —nació en una calle de prostitutas— y probablemente no pasó ni uno de sus días en Praga, que fueron casi todos, sin ver estas mujeres paradas a un lado de las puertas de las pensiones o caminando por las calles de su barrio. Es mas, a veces salía a recorrer las calles donde se encontraban porque lo excitaba mucho la *remota posibilidad de irse con una*. Esto le parecía a Kafka inocente, algo que *casi no le causaba remordimientos*. Sí, a Kafka le gustaban las prostitutas, pero sólo deseaba *las gordas, un poco mayores, ataviadas con vestidos anticuados que gracias a unos cuantos colgajos parecen en cierta medida suntuosos*. En una carta a Max Brod, de 1908, le cuenta que estuvo en un hotel con una mujerzuela que se lamentaba, aunque no se asombraba, de que se quisiera menos a mujeres como ella que a una amante. Kafka dice que era *demasiado vieja como para ser además melancólica*, y que no la consoló, puesto que ella tampoco lo consoló a él.

Algunos biógrafos afirman que Kafka era homosexual, otros sugieren que era impotente, otro, más discreto, dice que “probablemente se trate de alguna forma de reserva física o

lentitud de respuesta sexual, que condicionaba, aunque no necesariamente impedía, la actividad sexual de Kafka⁵⁶. No cabe duda que Kafka tenía problemas con su sexualidad, y que eso dificultaba enormemente sus relaciones con las mujeres, a las que despreciaba si nos atenemos al juicio que le merecieron muchas de ellas, entre otras, las coprotagonistas de esta historia. El caso de la zorra y las uvas. Es probable que el distanciamiento entre Kafka y su padre se derivara en gran parte de ahí. Pero, bueno, lo importante en últimas no es que Kafka fuera homosexual, impotente o “reticente sexual”, sino la enorme carga anímica negativa que la sexualidad portaba en él, que hacía tan difícil vivir en una sociedad inquisidora llena de prejuicios.

No está de más, traer la polvareda que levantó James Hawes, un erudito de Oxford, con su libro *Excavating Kafka*, donde reveló materiales pornográficos que descubrió en copias de los Diarios del escritor que se conservan en la Bodleian. Según Hawes, Kafka era aficionado a la pornografía *dura*, y coleccionaba revistas con escenas muy oscuras — felaciones con animales, etc. —, que guardaba en un cajón bajo llave⁵⁷. Los biógrafos de Kafka siempre pasaron por alto estos asuntos — dice Hawes — porque a la “Industria Kafka” no le gusta que se sepan este tipo de cosas de su ídolo, pues prefieren conservarle la aureola de santo que Brod le consagró. A Hawes lo han tildado de “antisemita”, “sensacionalista”, “imprudente” y, como era de esperarse, también salió a relucir el dinero, y se dice que esto no es más que *una fenomenal estrategia de marketing* para vender más ejemplares. Wagenbach fue más lejos y llamó a Hawes “idiota”, a la vez que le acusaba de “no saber absolutamente nada del escritor”. Doctores tiene la ley.

⁵⁶ Murray, Nicholas. *Kafka, literatura y pasión*. Editorial el Ateneo, Buenos Aires, 2006, pag.62

⁵⁷ La historia del armario cerrado con llave tiene para Reiner Stach una explicación prosaica: *Ahí guardaba la libreta de ahorro que mantenía secreta a su familia*.

Capítulo diecisiete

La aventura de Zuckmantel

A principios de julio de 1905, Kafka viaja a Zuckmantel, una pequeña ciudad de la Silesia morava rodeada de bosques y lagos, para internarse en el sanatorio dirigido por el doctor Ludwig Schweinburg, un establecimiento relativamente nuevo que, además de los tratamientos tradicionales como baños de aire e hidroterapia, contaba con terapias novedosas como los "breves baños eléctricos" y una "máquina enfriadora de vagina" destinadas a combatir la neurastenia. En este moderno paraíso del naturismo, Kafka la estaba pasando muy bien y parecía "casi vivo", alternando con "gente y mujeres", como le escribió un mes después de haber llegado a Brod: "Soy frívolo; esta es mi cuarta semana en una clínica de Silesia, donde me mezclo mucho con gente y mujeres, y me volví bastante vital".

En el sanatorio, Kafka tuvo una relación amorosa con una mujer madura "más o menos distinguida" que le hizo jugar con la idea de un compromiso, según la petición que le hizo a Brod en una postal enviada desde Zuckmantel: "Mira en los negocios si no hay algo bonito que pueda comprarse barato. Quizá como una especie de regalo de casamiento". Al año siguiente, luego de su graduación como doctor en leyes, durante parte de julio y agosto regresó al sanatorio, donde reinició su relación con la "mujer madura y bonita", al parecer más por voluntad de la dama que de Kafka, si juzgamos por el temor que el reencuentro le producía, al punto que le pidió a Brod que lo acompañara y permaneciera en un anexo al sanatorio o en un hotel a dos minutos, cerca a los bosques, cosa que Brod no aceptó. Esta vez los amantes se despidieron para siempre y cumplieron su palabra. La identidad de la mujer nunca se conoció.

A diferencia del viaje a la clínica naturista Weisser Hirsch del doctor Laman, que hiciera Kafka en 1903 después de su experiencia con la muchacha, que muchos libros ni mencionan, Zuckmantel es un punto de referencia obligado en toda biografía de Kafka porque la aventura de Zuckmantel inspiró el fragmento que lleva por título *Preparativos de boda en el campo*, donde Kafka "eleva a este primer amor un tímido monumento, burlándose al mismo tiempo con melancolía de su recortada vida praguense en la figura de Raban, protagonista del relato". Muchos años después se refirió a "esa dulzura que uno experimenta en una relación con una mujer amada, como la que tuve en Zuckmantel", y más adelante confesó: "En el fondo, nunca he tenido intimidad con una mujer, si exceptúo dos casos, una vez en Zuckmantel (pero entonces ella era una mujer y yo un adolescente), y otra en Riva (pero allí, ella era casi una niña, mientras que yo me encontraba en una total confusión y enfermo a todas luces)".

Preparativos de boda en el campo es una réplica del segundo viaje a Zuckmantel, en la que refleja la indecisión y el temor que el reencuentro con la mujer madura le producen, pues "en tanto que digas "se" en lugar de "yo", no es nada y se puede contar esta historia, pero en cuanto te confieses que eres tú mismo, entonces eres formalmente atravesado y estás

aterrorizado". Los biógrafos no han tenido dificultad en reconocer en el viaje en tren de Raban, paisajes que de Praga llevan a Zuckmantel; y la identificación del protagonista, Raban, con Kafka les resulta evidente: las mismas dos vocales, el mismo número de letras y la misma raíz⁵⁸. Betty, la novia "bonita y algo madura", remite inequívocamente a la señora madura de Zuckmantel. "Posiblemente Kafka, en la seriedad total del primer encuentro, se hizo ilusiones con ideas de casamiento, pues el título y el contenido del fragmento de novela lo indican", lo mismo que la referencia al regalo de casamiento en la postal dirigida a Brod⁵⁹.

Esa es la historia oficial del caso Zuckmantel, es decir, la versión aceptada por los biógrafos, empezando por Brod y siguiendo con Wagenbach y otros. Pero existe otra historia, con unas variantes muy alejadas de la romántica e inocente versión oficial. Por supuesto, todo lo que se ha dicho es verdad: Kafka estuvo en Zuckmantel dos veces, *se enamoró* de una mujer mayor y tuvo fantasías matrimoniales, y el fragmento de novela *Preparativos de boda en el campo* da cuenta de esa relación. Hasta ahí, sin novedad en el frente. Pero todo esto que nos cuentan los biógrafos hace relación a *cómo* lo hizo, pero no *por qué* lo hizo. Dicho de otra manera: la aventura de Zuckmantel fue premeditada de principio a fin, desde que Kafka salió de Praga tenía en mente conquistar a una mujer madura, jugar con la idea de un compromiso, y luego escribir un relato que diera cuenta de la historia. La razón para proceder así es tan sencilla como difícil de imaginar: Kafka quería hacer *Preparativos de boda en el campo*, una especie de ensayo, para irse preparando para el problema que se le venía, que no era otro que el del matrimonio. Como Kafka sentía temor ante el matrimonio, pero era una obligación hacerlo —un hombre sin mujer, no es un hombre completo—, decidió vivir el matrimonio como representación, y la aventura de Zuckmantel es el primer ensayo de la comedia a la que dedicará gran parte de su vida y de su literatura.

Quizás se pregunten de dónde saco yo todo eso, si nadie sabe qué pasó en Zuckmantel, y tampoco hay testigos ni documentos que hablen de las intenciones de Kafka; mejor dicho, no parece haber forma de confirmar si lo que yo digo es cierto. Lo único que tenemos es el fragmento de novela *Preparativos de boda en el campo* inspirado en la aventura de Zuckmantel, pero que no podemos considerar un relato fidedigno de dicha aventura, al tratarse de un trabajo literario. Además, para acabar de ajustar, el relato se suspende cuando el protagonista llega al campo, es decir, nada sabemos del encuentro entre los personajes de la historia. La aventura de Zuckmantel estaba condenada a permanecer en el más absoluto misterio de no ser por un pequeño detalle, y es que esta aventura y otras que vendrán después, siguen lo más fielmente posible una historia de *Crimen y castigo*, la historia del compromiso matrimonial de Dunia, la hermana de Raskolnikov, con el rufianesco abogado Pedro Lujine, una historia de amor y odio que Kafka escogió como guión de la película de su vida para exorcizar sus demonios y satisfacer sus deseos. Este hecho, que Kafka mantuvo en secreto, y que sólo ahora se viene a conocer, permite ver

⁵⁸ Rabe es cuervo en alemán, el Kavka checo. De ahí que Raban es Kafka.

⁵⁹ WAGENBACH, Klaus. *La juventud de Franz Kafka*. Monte Avila Editores. Caracas. 1969. pag .142

bajo una nueva luz la vida y la obra de Kafka, indisolubles y apasionantes, como se verá. Pero ahora, voy a hacer un corte para traer en detalle la historia de ese compromiso dostoiévskiano que será la guía y materia prima de nuestro análisis.

Capítulo dieciocho

EL TRIBUNAL EN LA PENSIÓN

La historia empieza en un pequeño pueblo de la provincia de Riazán, de donde era oriunda la familia Raskolnikov. La madre y la hermana de Rodion vivían allí en condiciones muy precarias, pues el padre, muerto años atrás, sólo les había dejado una pequeña pensión, que apenas les alcanzaba para sus modestos gastos. Con el fin de ayudarle a su hermano a terminar sus estudios de derecho, Dunia aceptó trabajar en casa de Marfa Petrovna, una rica terrateniente enamorada de la muchacha, que le ofreció el puesto de institutriz para tenerla cerca. Pero Svidrigailov, el marido de Marfa, se enamoró también de Dunia, y empezó a acecharla sin darle descanso. Una conversación oída en el jardín, e interpretada erróneamente por Marfa, le hizo pensar que Dunia estaba seduciendo a Svidrigailov, por lo que la trató muy mal y la despidió peor, arrojando sus pertenencias a una carreta vulgar y descubierta, sobre la que tuvo que viajar diecisiete verstas bajo una lluvia torrencial.

No contenta con lo que había hecho, Marfa acusó y enlodó a Dunia en todo el vecindario, haciendo que los amigos les volvieran la espalda y retiraran el saludo a las dos mujeres, que no pudieron volver a la iglesia, llegando incluso a sus oídos que unos empleados y comerciantes del Servicio Civil intentaban afrentarlas, ensuciando la puerta de su casa con brea. Por último, el propietario les exigió que la abandonaran. Quizás fue esto lo que hizo entrar en razón a Svidrigailov, quien entregó pruebas completas y evidentes de la inocencia de Dunia a Marfa, en especial una carta que Dunia escribió a Svidrigailov, en la que le reprochaba indignada su bajo proceder.

Marfa Petrovna, asombrada y horrorizada, dio un giro de ciento ochenta grados en su actitud hacia Dunia, y con la misma pasión que la acusó, salió en su defensa para restituirle la honra, visitando de nuevo el vecindario, esta vez para testimoniar su inocencia, derramando lágrimas y leyendo la carta de la que luego les dejaba una copia. Como Marfa no era persona que hiciera nada a medias, para rematar la faena, le consiguió un pretendiente a Dunia, el consejero áulico Pedro Petrovitch Lujine, su pariente lejano, quien hizo su declaración y solicitó “una respuesta rápida y categórica”. Dunia dio el sí.

Todo esto lo cuenta la madre a Raskolnikov en una extensa carta en la que aprovecha para presentar al novio como “un poco rígido y casi altivo”, “muy conservador”, “un poco vanidoso y amigo de escucharse a sí mismo”, “poco cultivado”, “un poco seco y brusco”, “de excesiva franqueza” y “bastante rudo en su expresión”. “Cierto que tiene ya cuarenta y cinco años, pero su aspecto es muy atractivo y puede aún hacerse agradable a las mujeres”. Y “aunque no existe ni por parte de ella ni por parte de él amor verdadero, Dunia se obligará a sí misma a hacer feliz a su marido, quien a su vez cuidará de su bienestar”.

La madre le dice a Raskolnikov que muy pronto el novio lo visitará y le pide que no lo juzgue con apresuramiento ni calor, “si, a primera vista, hay algo que no te guste en él...”. Finalmente, la madre le da la feliz noticia que, con motivo del próximo matrimonio, la familia se reunirá pronto en San Petersburgo. Raskolnikov, que lee la carta emocionado y con lágrimas en los ojos, jura que ese matrimonio no se realizará mientras él viva.

Pero no era Raskolnikov el único que estaba dispuesto a evitar ese matrimonio, pues tenía en este asunto como aliado a Svidrigailov, su peor enemigo. No fue sino que Svidrigailov se pusiera al tanto de los arreglos de Marfa y del éxito de su gestión, para que le diera una paliza a su esposa, quien murió poco después, no a causa de los golpes —que le cayeron como llovidos del cielo, según Svidrigailov—, sino probablemente envenenada por su marido, quien tan pronto la enterró, partió a toda prisa hacia San Petersburgo para evitar la boda y acabar de una vez por todas con Lujine.

Tal como la madre lo anunciara en la carta, Lujine se apareció días después en la buhardilla de Raskolnikov, donde fue muy mal recibido. Lujine hizo discursos progresistas para ganarse la atención de Zossimov y Razumikin, que en ese momento acompañaban a Raskolnikov, pero éste no puede soportarlo y, diciéndole cosas largamente pensadas, terminó por arrojarlo de la habitación. Lujine salió muy ofendido de la buhardilla con la firme intención de poner los puntos sobre las íes a las dos mujeres, en especial a la madre, a quien culpó de la actitud de Raskolnikov por las malas referencias que dio de él en la carta, a juzgar por los insultos de Raskolnikov.

Esa noche llegaron la madre y la hermana a San Petersburgo, pero Lujine no fue a la estación a recibir las como había convenido con ellas, sino que mandó a un empleado que las instaló por orden suya en la casa de Bakaliev, una pensión de mala muerte de la que se comentaban mil y un asuntos tenebrosos. Tarde en la noche, madre y hermana se entrevistaron con Raskolnikov en la buhardilla, y éste le prohibió a Dunia terminantemente que se casara con Lujine. No estaba dispuesto a aceptar ese sacrificio.

A la mañana siguiente, Lujine envió una nota a las dos mujeres donde les anunciaba una visita para las ocho de la noche en la que no podía estar presente Raskolnikov, pues en caso de encontrarlo se retiraría inmediatamente. En dicha nota hace comentarios malintencionados sobre Raskolnikov y advierte que “han de tener una explicación circunstancial e indispensable sobre un punto a propósito del cual deseo conocer su personal interpretación”. Esto hace referencia a un comentario que la madre hace en la carta y que Raskolnikov le espeta a Lujine, según el cual éste “admitió que siempre había sido su intención casarse con una joven decente y sin dote, que hubiera conocido obligatoriamente la miseria; ya que, según explicó, el marido no debería en modo alguno estar en deuda con su mujer, siendo mucho más aconsejable que la mujer vea en su marido un bienhechor”.

Contradiciendo las órdenes de Lujine las mujeres mostraron la carta a Raskolnikov y le pidieron que asistiera a la reunión, cosa que aceptó de inmediato, invitando también a Razumikin. A las ocho se encontraron los dos jóvenes con Lujine en el corredor y entraron los tres juntos, sin mirarse siquiera.

Pulcheria Alexandrovna se apresuró a hacer sentar a todo el mundo alrededor de la mesa redonda, donde hervía un samovar. Dunia y Lujine se instalaron el uno frente a la otra, ocupando los dos extremos de la mesa. Razumikin y Raskolnikov se sentaron frente a Pulcheria; Razumikin al lado de Lujine, y Raskolnikov al lado de su hermana.

Después de una conversación introductoria en la que salió a relucir el nombre de Svidrigailov, que fue motivo de disgusto entre Dunia y Lujine, llegaron al punto. Lujine reclama por la presencia de Raskolnikov. Dunia dice que es necesario aclarar las cosas inmediatamente para que hagan las paces. “Si Rodia le ha ofendido realmente, debe presentarle excusas, y lo hará.” Pero Lujine no está dispuesto a hacer concesiones y dice que hay límites que al traspasarlos no se puede retroceder. Dunia, impaciente, le pide que comprenda que la vida de ellos depende ahora de que estos puntos queden aclarados inmediatamente o no. Lujine, cada vez más irritado, dice que “aunque pretendiente a la felicidad de obtener su mano, no puedo, sin embargo, aceptar compromisos incompatibles”.

—¡Ah! Deseche esas vanas susceptibilidades, Pedro Petrovitch—interrumpió Dunia, con sentimiento—, y sea el hombre noble e inteligente que yo siempre he visto en usted y que quiero ver en adelante. Le he hecho una promesa: soy su futura esposa. Tenga, pues, confianza en mí en esta ocasión, y créalo, **juzgaré con imparcialidad. Si me atribuyo el papel de juez**, la sorpresa no es menor para mi hermano que para usted. Cuando hoy, después de haber leído su carta, le invité a que asistiera a nuestra entrevista, no le hice partícipe de ninguna de mis intenciones. Compréndalo. **Si no hacen las paces, me veré forzada a escoger entre los dos.** O usted o él. Así es como se encuentra planteada la cuestión a causa de ustedes dos. No puedo, ni debo engañarme en mi elección. Por usted debo romper con mi hermano. Por mi hermano, tengo que romper con usted. Quiero y puedo saber ahora de cierto si él es para mí un hermano. Y en cuanto a usted, sabré si me estima, si me aprecia, si es para mí un marido.

A Lujine le pareció ofensivo que los pusieran a los dos en el mismo nivel, con gran asombro de Dunia. “El amor por el futuro compañero de la vida, por el marido, debe estar por encima del amor fraternal —pronunció sentenciosamente—. En cualquier caso, no puedo admitir que se me coloque en el mismo plano”. Sin intervenir en la conversación, Raskolnikov reía sarcásticamente. Las cosas se fueron agriando en el tribunal de la pensión. La madre terminó por decirle a Lujine que lo que había escrito en la nota sobre su

hijo eran puras mentiras. Lujine, cada vez más alterado, hizo insinuaciones ofensivas sobre Dunia y Svidrigailov que terminaron por sacarla de casillas.

—“Pedro Petrovitch, ¡salga de aquí!”, dijo volviéndose hacia él pálida de cólera.

—Me iré. Pero antes diré una palabra solamente —manifestó, ya fuera de sí—. Su mamá parece haber olvidado por completo que decidí tomarla a usted por esposa cuando corrían acerca de usted muy malos rumores en toda la comarca. Al desafiar por usted a la opinión pública, restableciendo su reputación, tenía derecho a esperar una recompensa, e incluso a reclamar de usted alguna consideración... ¡Ha caído ya la venda de mis ojos! Veo que mi conducta ha sido muy temeraria, despreciando la voz pública.

—Pero, ¿quiere que le rompan la cabeza? —exclamó Razumikin, saltando de su silla, y preparándose para embestir contra el insolente.

—¡Es usted un hombre vil y malvado! —dijo Dunia.

—¡Ni una palabra! ¡Ni un gesto! —gritó Raskolnikov, deteniendo a Razumikin. Luego, aproximándose a Lujine, le dijo—: ¡Fuera de aquí! Y ni una palabra más. De lo contrario...

Pedro Petrovitch miró a todos durante algunos instantes, con el rostro pálido y contraído por la cólera. Luego giró sobre sus talones y salió. Ciertamente, pocos hombres habrán llevado tanto odio en el corazón como el que llevaba él contra Raskolnikov. Era a él sólo a quien imputaba su desgracia.⁵³ Mientras descendía la escalera, se imaginaba, sin embargo, que no todo estaba perdido sin remedio, e incluso que no tenía nada de imposible una reconciliación con ambas damas⁶⁰.

Se equivocaba Lujine, sobre todo por el método que utilizó para conseguir la reconciliación con ambas damas, que la hizo definitivamente imposible. Pero dejemos aquí al malvado Lujine, y regresemos con el perverso Kafka.

⁶⁰ DOSTOIEVSKI. Fedor. Op. Cit., pp. 361-367

Capítulo diecinueve

Preparativos de boda en el campo

Kafka, para resolver el problema del matrimonio, al que tarde o temprano debía enfrentar como primogénito y único hijo varón de la familia, decidió vivirlo como representación debido al pavor que le tenía, y con justa razón, pues consideraba “el coito, castigo de la dicha de estar juntos”, es decir, el sexo no como regalo, sino como castigo; mejor dicho, el matrimonio un asunto tremebundo.

Si Kafka sólo hubiera vivido el matrimonio como representación, sin más, sería un caso entre muchos, inocuo, intrascendente y aburrido, como suelen ser este tipo de representaciones, casi siempre obvias, pero Kafka era un artista y, logró una obra de arte a partir de la genial idea de que fuera el montaje en el escenario de la vida de un texto literario, adaptado de un clásico de la literatura: *Crimen y castigo*.

Cualesquiera que hayan sido las razones que tuvo Kafka para escoger algunas escenas de *Crimen y castigo* para vivir el matrimonio como representación, lo cierto del caso es que le funcionó a todos los niveles, pues no sólo le permitió vivir de manera original y creativa una situación que suele ser común y vulgar, sino también, producir una obra literaria de gran calidad artística, el relato de esa representación, a la que Kafka llamó, y en efecto es, su biografía íntima. Por supuesto, representar en el escenario de la vida una historia tan compleja como el novelón de Dunia y Lujine, no era nada fácil, sobre todo porque se trataba de poner a actuar en la vida real a muchas personas sin que se enterasen del papel que estaban representando, ya que en el momento en que la historia dejara de ser secreta, la farsa terminaría. Pero Kafka tenía a su favor una capacidad histriónica excepcional —era un imitador nato—, y un poder de seducción que, aunado a su falta de escrúpulos, le permitió manipular a sus comparsas como si fueran títeres en sus manos.

Kafka vivió, pues, el matrimonio como representación utilizando un texto literario para *solucionar* su problema y hacer de su vida una obra de arte; esto a su vez le permitió escribir una obra absolutamente original, precisamente el relato de esa vida secreta. Es por eso que la vida y la obra de Kafka son una misma cosa y no se pueden analizar por separado, sin gran pérdida interpretativa. El esquema básico es ficción-realidad-literatura. Empezamos con una historia de Dostoievski, la de Dunia y Lujine, que llamamos “ficción”; esa ficción se hace realidad en la vida de Kafka, cuando este vive el matrimonio como representación de esa ficción —la aventura de Zuckmantel, por ejemplo—; y, finalmente, se narra la aventura vivida en la realidad utilizando el texto literario, la ficción, que le da origen. Este coctel da como resultado la obra propiamente dicha, que en este caso es *Preparativos de boda en el campo*, cuyos ingredientes salen tanto de la ficción como de la realidad, algo común a casi todas las obras, sólo que, en este caso, la ficción y la realidad son una misma cosa, como una obra y su representación, y eso sí es nuevo y distinto: la realidad imitando a la ficción.

El análisis de *Preparativos de boda en el campo* es muy interesante porque permite ver en pequeño algo que Kafka después hizo en grande en *El proceso*, una complejísima estructura de la que *Preparativos* es un modelo muy simplificado que nos permite conocer el ADN de la creación kafkiana, pues ahí se encuentran todos los elementos que entran en la composición de sus obras posteriores, sólo que en una escala reducida que facilita el análisis porque permite ir de lo simple a lo complejo. Al desmontar las partes del modelo *Preparativos* para ver los tres niveles que componen la obra de Kafka — ficción-realidad-literatura— y el entramado con el que éste ensambla la *construcción*, veremos que la ficción es el espíritu invisible —la clave— que anima la vida y la obra de Kafka, y se refleja en los espejos de la realidad y la literatura.

En la historia de Dunia y Lujine, la madre y la hija viven de nuevo bajo el mismo techo desde hace poco, cuando aparece Lujine y hace su propuesta de matrimonio, que Dunia acepta. La madre le escribe entonces a Raskolnikov una carta en la que le da la noticia del compromiso y le anuncia el próximo reencuentro de la familia en San Petersburgo con motivo de la boda. Raskolnikov se enfurece con las mujeres, a las que no quiere volver a ver, y dice que mientras él viva ese matrimonio no se realizará. Finalmente, cuando las mujeres llegan a San Petersburgo, Lujine no las esperaba en la estación, disgustado por las malas referencias que de él dio la madre en la carta que le envió a Raskolnikov. En esta historia tenemos cuatro personajes: Pulcheria —la madre—, Dunia, Lujine y Raskolnikov, pero en la aventura de Zuckmantel sólo tres: la novia, Kafka y Brod. En ese entonces, las cosas estaban como ni mandadas a hacer, ya que Kafka tenía la misma edad de Dunia, veintidós años —que cumplió en el sanatorio, ¿coincidencia?—, y todo lo que necesitaba para que las circunstancias coincidieran era conseguir en el campo una mujer que lo aventajara en edad como Lujine a Dunia, como efectivamente hizo tan pronto llegó al sanatorio, donde inició un romance con «una mujer madura» con la que jugó al matrimonio, como los niños juegan a las mamacitas o el gato a que te cazo ratón. Pero para que el juego funcionara como representación era necesario darlo a conocer, que es precisamente lo que hizo Kafka cuando le escribió a Brod una postal —la carta— y le pidió “una especie de regalo de casamiento”, noticia que Brod puso a circular y llegó hasta nosotros. Un plan sencillo que cumplió a cabalidad su objetivo. Al año siguiente, Kafka regresó al sanatorio, pero no estaba tranquilo, el juego ya no tenía sentido y era mejor no prolongarlo más. Esta vez los amantes se separaron para siempre. Fin de la primera parte: la ficción se hizo realidad.

En *Preparativos* se relata el viaje de vacaciones que hace Raban al campo —con muchos temores y aprensiones— para visitar a su novia —una mujer madura y algo bonita llamada Betty— y a su madre, quienes desde hace pocos días viven bajo el mismo techo. El fragmento de novela se inicia en la tarde con Raban saliendo de la casa y termina en la noche cuando llega a la posada del pueblo lugar de destino, en donde nadie lo esperaba, pues Raban llega primero que la carta que lo anunciaba. El título de la novela —puesto por Brod— y algunos pasajes del texto, hacen suponer que el viaje de Raban está relacionado con un extraño compromiso matrimonial, que él desea evitar a toda costa. A

grandes rasgos, *Preparativos* coincide con la aventura de Zuckmantel, y no es difícil establecer las correspondencias entre las dos historias, cuyos protagonistas tienen el mismo nombre —Raben es Kafka, cuervo— y viajan al campo a encontrarse con su prometida, en ambos casos una mujer madura; además, el viaje está relacionado con un oscuro asunto matrimonial. No cabe duda pues que con *Preparativos*, Kafka “eleva a este primer amor un tímido monumento”. La realidad se ha hecho literatura. Pero, y este “pero” es muy importante, esa literatura se construye con el texto de la ficción original, y así la historia da la vuelta completa al cerrarse sobre sí misma. Esto es lo que hace que la literatura de Kafka sea particularmente densa, recurrente y polisémica.

Sabemos que Raban es Kafka en la realidad, y que Kafka en la ficción es Dunia, pero ¿quién es Raban en la ficción? ¿Dunia? No; Raban es Raskolnikov. Kafka utilizó una escena del “viaje” de Raskolnikov al apartamento de la vieja para hacer el ensayo —o preparativos— de su asesinato en el viaje de Raban a la estación del tren. En cuanto a las mujeres, la correspondencia es muy clara porque, tanto en *Preparativos* como en *Crimen y castigo*, viven en el campo y bajo el mismo techo desde poco tiempo atrás, es decir, la madre y la novia de *Preparativos* son la madre y la novia de *Crimen y castigo*, Pulcheria y Dunia, de donde se sigue que los novios de *Preparativos* son los hermanos de *Crimen y castigo*, dándole un giro incestuoso a una historia con la que Kafka debe haberse divertido mucho; primero, al encarnar en Zuckmantel un papel femenino —el de Dunia— y salir en busca de una mujer mayor, muy parecida a una madre, con la que tuvo el romance más satisfactorio de toda su vida, y de contera, en *Preparativos* se hizo amante de la hermana. Buen chico.

La crítica siempre ha sabido que *Preparativos* se inspiró en la aventura de Zuckmantel, pero no sabe cómo interpretar la presencia de la madre en el relato, pues no tiene nada que hacer ahí. Es por eso que se habla de *Preparativos* como de un “tímido” homenaje a la mujer madura de Zuckmantel, cuando en realidad la historia no tiene absolutamente nada de tímida. Pero es precisamente la madre la que le da sentido a la historia, pues, sin ella, *Preparativos* sería una historia bobalicona, la repetición de la repetidora. La madre es el personaje que conecta la “ficción” con la “literatura” y transforma en obra de arte la “realidad”, una madre que ni siquiera tiene nombre, pero que nos revela el verdadero objeto de deseo: una mujer amante, que sea madre y hermana a la vez. Este tipo de personajes, como la madre, que nadie sabe de dónde salen, son comunes en la obra de Kafka y convierten una narración sencilla en un acertijo indescifrable, como es el caso del amigo de San Petersburgo de *La condena* o el pintor de brocha gorda de *El proceso*. Estos personajes surgen del subsuelo —el texto secreto— y aparecen como fantasmas en el texto escrito, dándole a Kafka la posibilidad de practicar el arte del birlibirloque, pues basta cambiar de nivel en la narración para sacar o esconder un personaje a voluntad. Ese es el truco preferido del mago Franz Kafka.

Preparativos de boda en el campo fue escrita entre el verano de 1906 y la primavera de 1907, y en junio de este año, Kafka le leyó a Brod el primer capítulo. *Preparativos* ha sido

considerada por los críticos una obra menor, pero Kafka, que la tenía en gran estima, nos dejó tres versiones de ella. En una carta a Brod, fechada en Praga el 17 de diciembre de 1910, que acompañaba el manuscrito, escribió Kafka: "El adjunto fragmento de la novela corta lo copié anteayer y lo dejo así. Ya es antiguo y seguramente no estará falto de errores, pero cumple muy bien la intención inicial de la historia".

Capítulo veinte

UNA TEMPORADA EN EL PARAÍSO

Para Kafka la vida era una aventura literaria y, como don Quijote, salió a vivir las aventuras leídas para, una vez vividas, volverlas a escribir. Don Quijote Kafka quería vivir sus propias aventuras, que no eran las de Amadís de Gaula ni las de Palmerín de Inglaterra ni de otros famosos caballeros que desfacían entuertos, no, él quería vivir las aventuras matrimoniales, que eran sus preferidas, pues al vivirlas *de acuerdo a la literatura*, las exorcizaba. De todas las aventuras matrimoniales a la que más gusto le sacó fue a la de los preparativos de boda en el campo de Dulcinea Dunia con el infame Lujine, que tuvo un final feliz con el rompimiento del compromiso matrimonial en el tribunal de la pensión, compromiso que reprodujo en un sanatorio y del que dio cuenta en los *Preparativos de boda en el campo*. Kafka plantea y resuelve así, *de la misma manera quijotesca, con rigor y humor, con duda y fe, la peligrosa pregunta que Cervantes tuvo la audacia de hacer y que después de él ha continuado siendo para toda la literatura una eterna fuente de problemas. ¿Cuál es el lugar de los libros en la realidad? ¿En qué su existencia es importante para la vida? ¿Son absolutamente verdaderos o de una manera muy relativa, y si lo son cómo demuestran su verdad?*⁶¹

La primera salida de don Quijote Kafka fue a principios de julio en 1905, cuando Kafka se dirigió al campo, a un sanatorio en la región de Zuckmantel, para vivir la historia de Dulcinea Dunia a su manera. Luego de esta aventura, que le inspiró los *Preparativos*, quedó vacío y su escritura se paralizó durante varios años. Estaba desesperado porque no podía escribir y, a instancias de Brod, en 1910, empezó a llevar un diario para canalizar esa ansiedad que amenazaba con destruirlo. Fue una excelente idea la del diario, aunque sus resultados no se vieron de forma inmediata. El 15 de diciembre de este año, escribió:

«La verdad es que soy como de piedra, soy como mi propio mausoleo; no queda ni un resquicio para la duda ni para la fe, para el amor o para la repulsión, para el valor o para el miedo, en lo concreto o en lo general; vive únicamente una vaga esperanza, pero no mejor que las inscripciones de los mausoleos. Casi ninguna de las palabras que escribo armoniza con la otra, oigo restregarse entre sí las consonantes con un ruido de hojalata, y las vocales unen a ellas su canto como negros de barraca de feria. Mis dudas se levantan en círculo alrededor de cada palabra, las veo antes que la palabra, pero, ¡qué digo!, la palabra no la veo en absoluto, la invento. Y ésta no sería la peor de las desgracias, porque entonces me bastaría con inventar palabras capaces de barrer en alguna dirección el olor a cadáver, para que éste no nos diera directamente en la cara a mí y al lector. Cuando me pongo ante mi escritorio, no me siento más a gusto que uno que cae en pleno tráfico de la Place de l'Opera y se rompe las dos piernas»⁶².

⁶¹ Marthe Robert, *Lo viejo y lo nuevo*, Monte Avila Editores, 1992, pg. 11

⁶² *Diarios*, p. 52

Estaba grave Kafka. Y durante casi dos años más estuvo en ese estado de suspensión, de ingravidez, sin poder tocar piso, hasta que se le ocurrió que necesitaba un contacto más estrecho con sus maestros, y se decidió, por fin, a hacer algo que tenía como un mandato obligatorio, y que venía aplazando desde muchos años atrás: viajar a Weimar, el templo sagrado de la literatura alemana, para llevar una ofrenda a sus maestros Goethe y Schiller, a los que venía leyendo con fervor desde hacía un año, preparándose para el viaje. Necesitaba ser Goethe, necesitaba ser Schiller, respirar el aire que ellos respiraron, caminar por las mismas calles, ver los mismos árboles que vieran ellos antaño, entrar en contacto con los objetos que habían hecho parte de sus vidas. En síntesis, necesitaba ser ellos, como cuando tartamudeaba a lo Kleist, o soñaba con ser un piel roja a lo Flaubert.

El modelo de vida preferido de Kafka era Flaubert; si examináramos detenidamente las vidas de estos dos hombres, encontraríamos muchas coincidencias. Brod recuerda que cuando Kafka leía a Flaubert, lo hacía "con lágrimas en los ojos", "parecía Flaubert resucitado". A los diecinueve años, Flaubert cree que cuando termine sus estudios de leyes saldrá de su país y será turco en Turquía, o mulero en España o camellero en Egipto. Lo mismo Kafka, que cree que cuando termine sus estudios de leyes se irá a países exóticos donde podrá ver desde la ventana de su oficina campos de caña de azúcar o cementerios mahometanos. Kafka pensaba como Flaubert: *«algún día me iré a vivir muy lejos de aquí, y jamás volverán a tener noticias de mí»*. Entonces como a Flaubert le gustaba afirmar que tenía *sangre de piel roja* en sus venas, Kafka compuso este poema que aparece en su primer libro *Contemplación*:

El deseo de ser piel roja (1909-1910)

Ah, si uno pudiera ser un piel roja, siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas, porque no hacen falta espuelas, hasta arrojar las riendas, porque no hacen falta las riendas, sin apenas ver ante sí que el campo es una pradera rasa, habrían desaparecido las crines y la cabeza del caballo.

Kafka, pues, se decide a salir de nuevo, con plena conciencia, como don Quijote, para obedecer a la vocación de imitador que su tarea misma ha despertado en él⁶³. Y fue así como, una hermosa tarde de verano, don Quijote Kafka, un hombre alto y, según él mismo, el hombre más flaco que había conocido en su vida, salió con su fiel escudero Max Brod, un hombre bajito, gordito y giboso, glotón y charlatán, camino a Weimar, haciendo estación en Leipzig el jueves 28, de donde salieron a las cinco de la tarde del viernes 29 con rumbo a Weimar, ciudad a la que llegaron en la noche.

Luego de instalarse en el hotel, hacia la media noche, visitan la casa de Goethe para impregnarse del espíritu del lugar. La reconocen de inmediato; color ocre del conjunto; tocan la fachada, como si tocaran la literatura misma; Kafka cuenta las ventanas, catorce,

⁶³ ROBERT. Marthe. Op. Cit., .p. 22

que dan a la calle, ligeramente alargadas insertadas en el ocre; comenta la oscuridad de las ventanas de los cuartos deshabitados; observa detenidamente todo lo que está al alcance de sus ojos, pero no encuentra una descripción que pueda dar idea del conjunto. Regresan al hotel.

El día siguiente, domingo 30, visitan en la mañana la casa de Schiller, donde los recibe una mujer contrahecha que, con pocas palabras, fundamentalmente por el tono, excusa la existencia de tantas reliquias. Kafka piensa que es la casa ideal para un escritor. Luego pasan a la casa de Goethe, de la que se hace al principio una imagen triste, que recuerda a abuelos muertos. Kafka contempla el jardín que no ha parado de crecer desde la muerte del escritor, y se detiene en el haya que oscurece el estudio. Todo parece invitar a la melancolía. Estaban todavía sentados al pie de la escalera, cuando pasó ella por delante con su hermana pequeña. Ella es la hija del administrador del museo, saboreen el nombre: Grete, se llama Grete. ¡Grete viviendo en la casa de Goethe! Eso era un milagro, una señal, eso era poesía y verdad, música de las esferas para Kafka, ahí, delante de él, estaba la encarnación de la mismísima Gretchen, el primer amor de Goethe, y Kafka-Fausto, Kafka-Goethe, se lanzó tras la caza de esa pieza mayor, una hermosa adolescente de dieciséis años. Y algunos biógrafos no entienden porqué Kafka se enloqueció con esta aparición, pues dicen que Kafka no era así, que él no era un perseguidor de jovencitas, que fue un mal momento que vivió a causa de la soledad en que se encontraba por aquella época, que se trató de un incidente sin importancia, una anécdota frívola. ¡Je, je, je!

Luego de esa primera vez en la escalera, vuelve a verla en la habitación de Juno; y de nuevo, al mirar afuera desde la habitación que da al jardín. A menudo cree volver a oír sus pasos y su voz. Sólo tiene ojos y oídos para ella. Se acerca y le ofrece dos claveles a través de la barandilla del balcón. En el jardín ella está junto a un rosal, Kafka se acerca, conversan y se entera de que esa tarde irán todos de excursión a Tiefurt. Kafka se presenta y le permiten ir con ellos. En el paseo toman fotografías; Kafka de puro nerviosismo se pone a jugar a la pelota con una niña. Despedida delante de la casa. Por la noche, mientras pasea por las calles, se la encuentra tres veces, «de forma absurda». La primera vez, los dos amigos la acompañan un poco y Grete lo autoriza a pasar por el jardín después de la seis, hora en que se cierra la casa a los turistas. Brod comenta que desde ese momento entraron a ser parte de la «familia» de Goethe. Aunque ella dijo que tenía que ir a casa, luego las encuentran conversando de manera hostil con un joven. Ellas, pilladas en la mentira, se van corriendo, pero poco después se las vuelven a encontrar casi de frente en la Goetheplatz cuando salían, al parecer muy asustadas, de otra calle. Ellos se dan la vuelta por delicadeza.

El lunes, 1 de julio, Kafka no logra ver en todo el día a la muchacha, aunque pasa a buscarla por la calle donde ella asiste a unos cursos de costura. Ese día, Franz visitó la casa del parque en el Stern, una casa anexa que servía de lugar de reposo y de trabajo a Goethe. Kafka, tirado en la hierba, algo que le encantaba hacer en los parques de Praga, dibujó la cabaña rodeándola de fuego. Luego se durmió. En el jardín un loro grita: «¡Grete!». Este

loro, que evoca el recuerdo de la joven amada en la casa de Goethe, será también el loro de Flaubert. Porque, ¿quién, después de haber leído *Un corazón sencillo*, al ver un loro no recuerda la locura de Félicité?

Martes 2. En casa de Goethe desde la primera hora: lo invitan a ver las fotos que tomaron el domingo. Él anda «al acecho de una ocasión para hablarle», pero la costura la reclama. Él volverá esa misma tarde para ver las fotos de nuevo. Esta vez, a espaldas de su padre, ella «me sonríe absurda e inútilmente». Franz está triste. De pronto se le ocurre la idea de mandar ampliar las fotografías a partir de los negativos del conserje: un buen pretexto para imponer su presencia y verla otra vez. Kafka le dice a Brod que le gustaría pasar años en ese lugar, y escribe en el diario que cuando piensa que pronto tendrá que abandonar la ciudad, siente una opresión en la garganta.

El 3 de julio, día de su vigésimo noveno cumpleaños, sesión de fotos en el jardín. Ella no aparece, le dan permiso a Kafka para pasar a buscarla luego. Más tarde se reinicia la sesión de fotos de la que se conserva una foto de Kafka y Grete en un banco en el jardín. Brod entretiene al padre con unas clases de fotografía para que Kafka pueda hablar a solas con Grete, y concertan una cita para el día siguiente.

Jueves 4. Nada más levantarse, corre hasta la casa de Goethe y recibe la confirmación de la cita prometida con un «sí en voz alta»; cuando Kafka vuelve a preguntarle: «¿También si llueve?», «Sí», contesta ella, pero no asiste y Kafka regresa deshecho a su habitación, en donde encuentra a Brod vestido en la cama. «Los dos sufrimos. Si se pudiera arrojar el dolor por la ventana», escribe Kafka. Esa noche van a cenar con el conocido publicista Kurt Hiller a quien acompaña su madre. Kafka se levanta abruptamente de la mesa y sale corriendo, sin importarle las conveniencias, pues cree haberla visto. Fue una ilusión. «Luego todos a la casa de Goethe. La saludé.»

Viernes 5. Después de haber ido en vano hasta la casa de Goethe, Kafka se consuela en los Archivos Goethe-Schiller. Recoge las fotos, seis, de las cuales sólo enseña tres, las peores, con la esperanza de que el padre proponga una nueva sesión de fotos, pero ni asomo de intención. La busca en el salón de costura y la aborda. Kafka le entrega la caja de bombones «envuelta con el corazoncito y la cadena», y la acompaña un trecho. Una nueva cita, que Kafka sabe no puede cumplir, pero la acepta. Él sabe que ella no lo quiere, pero al menos lo respeta un poco.

Sábado 6 de julio de 1912: La escena del adiós.

Una hora paseando con Grete. Vestido rosa, mi corazoncito. Nerviosa por el gran baile de esa noche. No tengo ningún vínculo con ella. Conversación llena de interrupciones, reiniciada una y otra vez. Tan pronto empezamos a andar muy de prisa como refrenamos el paso. Esfuerzo por ocultar como sea que no hay absolutamente nada que nos una. ¿Qué es lo que nos lleva a

pasear por el parque? ¿Sólo mi obstinación? — Al caer la tarde, en casa de Schlaf. Antes paso a ver a Grete. Está delante de la puerta de la cocina, un poco abierta, vestida con el tan cacareado vestido de baile, que no es ni mucho menos tan bonito como el que lleva normalmente. Los ojos irritados de haber llorado, obviamente por culpa de su pareja de baile, que ya le ha dado otros muchos disgustos. Me despido para siempre. Ella no lo sabe, pero si lo supiera le daría lo mismo. Ni siquiera podemos despedirnos como es debido, porque entra una mujer que trae rosas. — En las calles salen de todas partes señores y señoras ataviados para el baile⁶⁴.

Fin del romance, o casi, porque todavía se escribirán unas postales y Grete le enviará unas fotos. Además, Kafka inmortalizará a esta jovencita en *La metamorfosis* en el papel de la hermana de Gregorio. Esto introduce una variante incestuosa a la historia, que explica muchas cosas del comportamiento de los dos hermanos, entre quienes se interpuso la Dama de las pieles de Sacher-Masoch que, como se verá, es un doble de Felice. Pero nos estamos adelantando a la historia. Si nos hemos detenido en detalle en esta aventura de Weimar, es porque será decisiva más adelante, y dejará profunda huella en la vida y obra de Kafka.

El domingo 7 de julio los dos amigos se separan, Brod regresa al trabajo en Praga y Kafka, que aún dispone de tres semanas más de vacaciones, se dirige al sanatorio de Jungborn — fuente de la juventud — en el macizo del Harz. Kafka disfrutaba al máximo estos sitios, donde se sentía más sano, más fuerte, y se volvió un fanático del naturismo y discípulo devoto de los naturistas, cuyo consejo buscó y siguió hasta el día de su temprana muerte, acelerada probablemente por este fanatismo que lo llevó a vivir una vida estrictamente vegetariana, y a dormir con las ventanas abiertas, hacer gimnasia desnudo y vestir ropas ligeras incluso en invierno. Especialmente peligrosa para su salud fue su ciega aceptación de las prevenciones de los líderes naturistas contra los médicos, las medicinas, las vacunas y las inyecciones, aunque en esto también tenía la causa propia de la muerte de sus hermanos en la temprana infancia, que lo llevó a decir que los médicos merecían ser fusilados.

Kafka comparaba a los vegetarianos con los cristianos primitivos para señalar la persecución y burla de que eran objeto, un símil muy interesante sobre todo porque el responsable directo de su vegetarianismo, y principal contradictor, fue su padre. Herman trató de educar a su hijo mediante una serie de mandatos intimidantes y arbitrarios que dieron casi siempre como resultado lo opuesto a lo buscado, a pesar de que disponía de recursos oratorios sumamente eficientes como el insulto, la amenaza, la ironía, la risa perversa y la autolamentación. Como el padre no respetaba las reglas que él mismo imponía, Kafka estaba convencido de que el mundo se dividía en tres partes, como escribió en su *Carta al padre*: “en la primera vivía yo, el esclavo, bajo unas leyes creadas exclusivamente para mí y a las que, por añadidura, sin saber por qué, nunca podía

⁶⁴ KAFKA. Franz. *Diarios de viaje*. Barcelona, Random House Mondadori, 2006, p.639

obedecer del todo; luego, en un segundo mundo, a una distancia infinita del mío, vivías tú, ocupado en el gobierno, en dar órdenes y en enfurecerte cuando no eran cumplidas, y finalmente había un tercer mundo donde vivía el resto de la gente, felices y libres de órdenes y de obediencia”.

El momento preferido, y casi único, que aprovechaba al máximo el padre para educar a su hijo en las buenas maneras, era la hora de las comidas. Había que comerse todo lo que estaba en la mesa, y de prisa; no estaba permitido opinar sobre la calidad de la comida, pero él a menudo la encontraba indigerible, llamándola “carroña”, pues “la vaca” (la cocinera) la había echado a perder. Mordisquear los huesos estaba prohibido y no se podía sorber el vinagre, ni dejar caer migas al piso, cosas que él siempre hacía. Una vez sentados a la mesa, sólo era posible dedicarse a comer, pero Herman se limpiaba y se cortaba las uñas, sacaba punta a los lápices y se limpiaba los oídos con palillos. Lo más importante era cortar en forma pareja el pan; pero él lo hacía con un cuchillo que chorreaba salsa, sin que eso tuviera la menor importancia. Cuando la familia creció, y el niño Franz era ya el doctor Kafka, Herman cambió de tercio para dedicársela a Elli —la víctima perfecta, pues era enormemente tímida e indecisa, débil de carácter y de voz tenue—, a la que veía gorda y criticaba delante de toda la familia “en casi todas las comidas”, diciéndole cosas como: “tiene que sentarse a dos metros de la mesa, la gran bola de grasa”. Franz observaba en silencio a su padre mientras éste, “sin dar la más mínima muestra de gracia o buen humor, imitaba de manera exagerada la forma en que ella se sentaba”, algo que a Franz le “resultaba de lo más *detestable*”.

Kafka se hizo vegetariano —¿venganza?—, a sabiendas de que su padre nunca lo entendería, como buen hijo de carnicero que era. Hay quienes tratan de explicar esta inclinación de Kafka por los vegetales a partir de la visión infantil de animales descuartizados colgando de ganchos; otros opinan que fue el recuerdo de Jacob, el feroz abuelo carnicero, el responsable de su aversión a la carne; y otros creen que se hizo vegetariano por consejo de los naturistas. Pero lo cierto del caso es que Kafka utilizó su vegetarianismo como un medio para torturar a su padre, porque no sólo se hizo vegetariano, sino que se inscribió en la liga de los trituradores, cuya técnica consiste en masticar y masticar, mínimo muchas veces, cualquier bocado por insignificante que sea. Cuando el padre se ocupaba de despachar con vigoroso apetito todo tipo de carnes y embutidos, Kafka aparecía con un plato en el que había por toda comida, digamos, una zanahoria, una porción de coliflor, dos o tres hojas de lechuga, un par de nueces, un higo —que pelaba de distintas maneras— y de postre el jugo de un limón, algunas veces incluía piña o banano, dos frutas exóticas que le encantaban, menú que Herman miraba de reojo, sin atreverse a vociferar en yidish, como en los buenos viejos tiempos: “¡te cortaré en pedazos como un pescado!”. Kafka, que disfrutaba como nadie ese banquete de sentimientos, continuaba impassible cual rumiante, obligando al padre a taparse el rostro con el periódico para no ver el odioso espectáculo que el hijo ofrecía a sus ojos.

A veces, Kafka era más sutil, pero no menos malintencionado, como cuando le prestó a Herman la traducción checa de la *Autobiografía* de Benjamín Franklin, para bajarle un poquito los humos, a él que se sentía tan orgulloso de sus logros, que pensaba había ascendido muy alto, y Kafka quería prestarle un espejo para que se viera en su verdadera dimensión; quería que su padre se sintiera como la mayoría de los lectores de Franklin, quien no se olvida de ninguno de sus logros, pero lo cuenta todo como si las cosas fueran fáciles para satisfacer su propia vanidad y de paso humillar a los mediocres. Es por eso que las memorias de Franklin, que algunos maestros gustan de recomendar a los alumnos para que tengan un modelo a seguir, pueden resultar contraproducentes.

Regresemos al sanatorio, donde el lunes 8 de julio, Kafka se instala en una cabaña de nombre «Ruth». «Todo muy práctico», escribe en el diario. «Cuatro tragaluces, cuatro ventanas, una puerta. Bastante silencio. Sólo se oye jugar fútbol a lo lejos, los pájaros cantan fuerte, delante de mi puerta hay unos cuantos individuos tumbados en el suelo en silencio. Todos sin bañador menos yo.⁶⁵» A Kafka lo llaman en el sanatorio «el Hombre del bañador», pues aunque se integra al grupo de los naturistas y participa de sus actividades — ducha, gimnasia, ejercicios en grupo —, nunca se desviste del todo. Tres días más tarde, el 11 de julio, aparece en escena el Dr. Schiller, ¡Friedrich Schiller!, y todo cambia, como era de esperarse. Podemos imaginar el gesto de incredulidad y grata sorpresa de Kafka cuando escuchó por primera vez el nombre de este funcionario del ayuntamiento de Breslau, de cuarenta y tres años de edad y hablar entrecortado. De inmediato se hace su amigo, lo llama «mi Dr. Schiller», suscitando los celos de sus ofendidos amigos que no entienden cómo el Doctor Kafka, un hombre tan culto y discreto, los cambió por su Dr. Schiller, un hombre ateo que opina sin discreción sobre religión entre este grupo de fanáticos, entre los que hay quienes le dan una interpretación vegetariana a la Biblia, y se cuidan de exponerse demasiado a la luz de la luna porque es perjudicial. Pero Kafka está pleno y, el día siguiente al encuentro, sale con su amigo y — ¡oh, milagro! —, se quita el bañador en el prado al caer la tarde: «Pasear, estirarse, frotarse, pegarse y rascarse. Desnudo del todo. Sin vergüenza»⁶⁶. El 15 de julio lee el *Schiller* de Kühnemann, y luego posa desnudo para el doctor Schiller, que es pintor aficionado. «Experiencia exhibicionista. La página de Flaubert sobre la prostitución»⁶⁷, escribe en el diario.

Al día siguiente, salen de excursión a Harzburg los huéspedes del sanatorio, pero Kafka prefiere irse con el doctor Schiller y un maestro peluquero de Berlín a un concurso de tiro en Stapelburg. Cuando regresa de noche a la cabaña encuentra todo revolcado. «Todo como castigo por no haber ido a Harzburg.» Pero a Kafka lo tiene sin cuidado la opinión de sus «viejos amigos», él no está dispuesto a renunciar a la compañía de Friedrich Schiller por un puñado de fanáticos religiosos, así sean naturistas, y la mañana siguiente sale con el doctor Schiller para el bosque a leerle en voz alta — como le gustaba leer a Flaubert — el primer capítulo de *La educación sentimental*. Por la tarde pasea con él, y le escucha historias

⁶⁵ Ibid, p. 643

⁶⁶ Ibid, p. 646

⁶⁷ Ibid, p. 648

de su novia, y por la noche los amigos regresan a un baile en Stapelburg. Después de dar vueltas inútilmente, Kafka le dirige la palabra a una chica. Es una campesina de blusa blanca y manchas cobrizas indiscriminadamente repartidas por toda la cara, huérfana, que pronto ingresará en un convento, pues ha tenido ciertas experiencias que no puede contar. Caminan de aquí para allá a la luz de la luna por delante de la sala de baile, y unas amiguitas de entre seis y doce años del día anterior, lo persiguen a él y a su 'novia'.

Sin duda alguna, Kafka, tan aficionado a los anagramas y a los juegos de palabras como el que más, no dejó de notar que el nombre de la campesina, Auguste, era similar a Gustave, el nombre de Flaubert, con quien Kafka se identificaba plenamente, no sólo en lo literario, sino también en lo personal. «Me han predicho muchas cosas —escribió Gustave a los diecinueve años de edad—: 1° que aprenderé a bailar; 2° que me casaré. Ya veremos, no lo creo.⁶⁸» No se casó, y nunca aprendió a bailar; el mismo caso de Kafka, quien viendo la incongruencia de la situación le cedió su 'novia flaubertiana' al doctor Schiller, al que ya había intentado ganar ese día en la mañana para la causa de Flaubert con la lectura del primer capítulo de *La Educación*. Buena decisión, porque la joven se animó con su nueva pareja, mostrando lo mucho que le gustaba bailar.

⁶⁸ Citado por BARNES. Julian. *El loro de Flaubert*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1994

Capítulo veintiuno

KAFKA Y FELICE

En Jungborn, Kafka trabajó en la novela *América —El desaparecido—*, un libro inspirado en *La educación sentimental* de Flaubert, su libro de cabecera por esos días, pero el trabajo no avanzaba, pues «se embrolla desde la primera frase». Esto cambiará radicalmente a partir de la tarde del 13 de agosto de 1912, cuando fue a casa de los Brod para revisar con la ayuda de su amigo Max los manuscritos de *Contemplación*, su primer libro. Kafka había quedado de llegar a las ocho y, como de costumbre, llegó una hora más tarde, probablemente con una mano en el corazón, como solía hacer en tales ocasiones para decir: “soy inocente”. Esa tarde de perros, que no había parado de llover, Kafka no estaba preparado en absoluto para encontrar una visita y, cuando vio allí, sentada en el comedor con ropa de estar por casa a la señorita Felice Bauer, una judía de Berlín pariente lejana de los Brod, que iba camino a Budapest para asistir a una boda, se puso un poco de mal talante, aunque, contradictoriamente, la visita no le causó sorpresa alguna. Kafka avanzó hacia ella, y le tendió la mano por encima de la gran mesa a la desconocida antes de ser presentado, pese a que Felice apenas se había levantado, y, probablemente, no tenía ninguna gana de tenderle la mano.

Minutos después conversaban animadamente, desentendiéndose Kafka por completo de los manuscritos que lo habían llevado allí, y durante la cena se pasaron las fotos que Kafka y Brod habían tomado el mes anterior en Weimar, durante las vacaciones. Felice tomó muy en serio lo de mirar las fotos y sólo levantaba la vista cuando Otto, el hermano de Brod, daba una explicación o Kafka le pasaba una nueva foto. Con objeto de poder comentar las fotos, Felice dejó de comer, y cuando Brod hizo una observación sobre la comida, dijo ella que nada le resultaba tan odioso como las personas que no paran de comer, una clara alusión a la glotonería de Brod, que muestra un rasgo de la personalidad de Felice, la franqueza, que le permitía dar su opinión sobre cualquier cosa sin muchas arandelas.

En un momento, la conversación dio un giro y se empezó a hablar sobre palizas y hermanos y hermanas, y Felice contó que cuando era pequeña sus hermanos y sus primos le pegaban de lo lindo, y que contra esto ella se había sentido inerme. Se pasó la mano por el brazo izquierdo, el cual, según ella, en aquellos tiempos se hallaba cubierto de cardenales. No tenía, sin embargo, aire quejumbroso, y a Kafka le era imposible, aunque sin tener muy claro por qué, imaginar cómo había podido nunca nadie osar pegarle, aunque Felice sólo fuera entonces una niña, lo que nos habla del concepto que esa noche Kafka se formó de Felice, de una mujer fuerte y decidida, como ciertamente era.

Más tarde, de pasada, mientras miraba o leía algo, Felice hizo la observación que había aprendido hebreo. Esto dejó atónito a Kafka, pero le hubiera gustado no verlo mencionar tan ostensiblemente de pasada, de modo que luego, cuando no supo traducir *Tel Aviv*, experimentó un secreto regocijo. Pero al mismo tiempo salió a relucir también que ella era

sionista, y eso le pareció estupendo. Pero sin duda, lo que más impresionó a Kafka de la muchacha berlinesa, fue que dijo que le gustaba copiar manuscritos, que, de hecho, en Berlín copiaba manuscritos para alguien, y pidió a Brod que le enviara los suyos. Fue tal el asombro de Kafka, que dio un golpe sobre la mesa.

Kafka había llevado esa tarde, casualmente, un ejemplar de Palestina y, por supuesto, surgió el tema del viaje a Palestina, y entonces los recién conocidos se dieron la mano para sellar la promesa de viajar juntos el año siguiente a Palestina. Mientras sonaba el piano, Kafka, que estaba sentado detrás de Felice, de lado, fantaseaba observándola cruzar las piernas y darse coqueta repetidos toquitos a su peinado. Una variante de esta escena la traerá Kafka al capítulo de *El proceso* en el que Josef K. y Fräulein Bürstner conversan en la habitación de esta señorita. Lo único que le desagradó a Kafka de Felice esa noche durante la velada fue un comentario que hizo cuando el señor director, padre de Brod, trajo un libro con ilustraciones para mostrarle a Goethe en calzoncillos. Felice dijo: «Sigue siendo un rey, en calzoncillos», y el desagrado que Kafka sintió por esta observación, le hizo sentir casi una opresión en la garganta.

El padre de Brod y Kafka acompañaron a Felice al hotel, y nada más llegar a la calle, Kafka cayó en uno de sus frecuentes estados crepusculares en los que, según él, *no se da clara cuenta de nada excepto de su propia inutilidad*. En el camino, se dedicaron a perder el tiempo infamemente haciendo comparaciones entre el tráfico de Praga y el de Berlín. Al entrar en el hotel, Kafka, distraído como iba, se metió en el mismo compartimento de la puerta giratoria en el que iba Felice y por poco la pisa. Luego se quedaron los tres de pie unos instantes delante del camarero junto al ascensor en el que ella iba a desaparecer enseguida, y cuya puerta estaba ya abierta. Acto seguido se dijeron el último adiós y Kafka, del modo más torpe imaginable, mencionó otra vez lo del viaje a Palestina y tuvo la impresión en ese momento de que había hablado demasiadas veces del *viajecito* en el transcurso de toda la tarde, viaje que probablemente nadie excepto él había tomado en serio.

Al día siguiente, el 14 de agosto, se sintió «*bajo los efectos de la muchacha*», y al otro día, el 15, escribe en el diario: «*He pensado mucho en — ¡qué embarazo para escribir un nombre! — F. B.*». Luego, el 20 de agosto, una semana después del encuentro, escribe en el diario:

La señorita Felice Bauer. El 13 de agosto, cuando llegué a casa de Brod, estaba sentada a la mesa con ellos y sin embargo la tomé por una criada. Tampoco sentí curiosidad alguna por saber quién era, pero enseguida me sentí cómodo con ella. Rostro huesudo, vacío, que lleva su vacío al descubierto. Cuello despejado. Blusa que le caía de cualquier manera. Parecía vestida muy de estar por casa, aunque, como después se demostró, no era así. (La distancio un poco por haberme aproximado demasiado a su persona. [...] Nariz casi quebrada. Rubia, cabello algo tieso y sin encanto, barbilla robusta. Al sentarme, la miré por primera vez más detenidamente; en el momento de quedar sentado, ya tenía un juicio inquebrantable. Como se... [se interrumpe]

«Un juicio inquebrantable», «una convicción inamovible», etc., esta frase ha sido citada miles de veces de muchas formas, porque se ha creído ver en ellas la decisión de Kafka de hacer de Felice su víctima. Deleuze y Canetti, entre otros, afirman que Felice era la mujer que Kafka estaba buscando y que, al encontrarla, sin ningún escrúpulo, la utilizó; se habla incluso de vampirismo, Kafka-Drácula, etc., y aunque todo esto parezca exagerado es mucho más exagerada la realidad porque para Kafka, Felice era la víctima perfecta, la mujer ideal para continuar los preparativos de boda que años atrás había iniciado con la aventura de Zuckmantel. Después de meditar durante cinco semanas el primer movimiento para atraparla en su juego, el 20 de septiembre, Kafka le escribe a Felice presentándose de nuevo y recordándole su promesa de viajar con él a Palestina:

Praga, 20 de septiembre de 1912

Señorita:

Ante el caso muy probable de que no pudiera usted acordarse de mí lo más mínimo, me presento de nuevo: me llamo Franz Kafka, y soy el que le saludó a usted por primera vez una tarde en casa del señor director Brod, en Praga, luego le estuvo pasando por encima de la mesa, una tras otra, fotografías de un viaje al país de Talía, y cuya mano, que en este momento está pulsando las teclas, acabó por coger la suya, con la cual confirmó usted la promesa de estar dispuesta a acompañarle el próximo año en un viaje a Palestina.

Si sigue usted queriendo hacer este viaje —en aquella ocasión dijo no ser veleidosa y, en efecto, yo no advertí en usted que lo fuera ni un ápice— será no ya conveniente, sino absolutamente necesario que procedamos desde ahora mismo a procurar ponernos de acuerdo en lo concerniente a este viaje. Pues nos hará falta aprovechar al máximo nuestro tiempo de vacaciones disponible, siempre demasiado corto para un viaje a Palestina, y ello únicamente lo lograremos si nos hemos preparado lo mejor posible y nos hallamos acordes sobre todos los preparativos.

Sólo que he de confesar una cosa, pese a lo mal que de por sí suena, y lo mal que casa, por añadidura, con lo que va dicho, y es que soy poco puntual con mi correspondencia. La cosa sería aún peor de lo que es, si no tuviera la máquina de escribir; pues caso de que mis humores no propiciaran la redacción de una carta, al fin y al cabo siempre están ahí las puntas de los dedos para escribir. Como contrapartida, jamás espero que las cartas me lleguen puntuales; incluso cuando día tras día aguardo con ansia la llegada de una carta, nunca me llamo a engaño si no viene, y cuando al fin llega, con frecuencia me llevo un susto. Al colocar otro papel en la máquina reparo en que quizá me haya presentado como mucho más complicado de lo que soy. Si es que he cometido tal error, me estaría absolutamente bien empleado, pues ¿por qué

ponerme a escribir esta carta después de mi sexta hora de oficina y con una máquina con la que no estoy muy acostumbrado?

Y sin embargo, sin embargo —el único inconveniente de escribir a máquina es que pierde uno el hilo de una manera— aun cuando cupiere poner reparos, quiero decir reparos de orden práctico, en lo tocante a llevarme a lo largo de un viaje en calidad de acompañante, guía, lastre, tirano o lo que de mí pueda buenamente resultar, lo cierto es que contra mí como corresponsal —y de esto se trataría exclusivamente por el momento— nada decisivo podría objetarse de antemano, pudiendo muy bien, por tanto, intentarlo conmigo,

Suyo affmo. Dr. Franz Kafka

Praga. Poric 7⁶⁹.

Se inicia así una relación que durará cinco tormentosos años, en los que habrá dos compromisos matrimoniales y más de quinientas cartas escritas por Kafka, la mitad de éstas escritas durante los siete meses que dejaron de verse después de ese primer encuentro en casa de Brod. Dos días después de esa primera carta, la noche del 22 al 23, Kafka escribe *La condena*, su primera obra maestra, en la que relata por anticipado el resultado de la correspondencia que apenas iniciaba con Felice Bauer, prefigurando un destino cuando sólo era una posibilidad, pues como dijo Kafka, «cuando se escribe auténticamente lo escrito sucederá verdaderamente».

A partir de esa noche, Kafka ya no será el mismo de antes y es por eso que se dice que aquella noche fue la noche de Kafka, la noche que nació el Kafka que todos reconocen, la noche en la que se inicia uno de los períodos más fecundos de este escritor —el período Felice-, del que proceden *La condena*, *El desaparecido*, *La metamorfosis* y *El proceso*, cuatro obras maestras que «cambiaron notablemente el rostro de la Literatura en lengua alemana, quizá el de la Literatura universal»⁷⁰, y que críticos y biógrafos están de acuerdo en que Kafka le debe a Felice, su musa y secreta protagonista, la enigmática F. B.

⁶⁹ KAFKA. Franz. *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*. Madrid, Alianza Editorial, 1978, pp. 43-44

⁷⁰ STACH. Reiner. *Op. Cit.*, p. 124

Capítulo veintidos

AMOR AL PRIMER MORDISCO

Nos podemos preguntar a estas alturas de la historia ¿qué encontró o vio Kafka en Felice esa noche en casa de Brod?, ¿por qué Kafka, no más verla, mientras se sentaba a la mesa, llegó a una convicción inamovible? Estas preguntas, que muchos han tratado de responder dada la importancia de este encuentro, considerado uno de los momentos estelares de la literatura, no han tenido hasta ahora una explicación satisfactoria y, para su propio consuelo, algunos biógrafos decidieron que las respuestas son imposibles de encontrar, al no existir una razón para la elección de ese oscuro objeto del deseo, sólo que, en este caso, la elección no fue fruto del amor o del deseo, sino del cálculo, y tiene por lo tanto explicación lógica.

El enigma resulta aún más atractivo si se tiene en cuenta que, Felice y Kafka, eran personas muy distintas, casi opuestas. Felice era práctica, enérgica, una mujer de negocios, cualidades que hubiera querido Herman Kafka en su hijo Franz, pero de las que éste carecía por completo. Felice no era tampoco una mujer atractiva, al contrario, tenía unos dientes irregulares, «todos empastados», llenos de oro y de «porcelana de un gris amarillento», unos dientes ante los que Kafka, «espantado», se veía «obligado a bajar la mirada», e incluso llegará a preguntarle a Felice si no se avergüenza de su boca, «del brillo infernal de sus dientes de oro». ¿Qué fue lo que vio, pues, Kafka en ella?, ¿por qué enamoró a Felice si le parecía tan fea muchacha?

Además, su «adorada mujer de negocios» no estaba intelectualmente a su altura, ni siquiera consideraba a Kafka un escritor, y cuando éste le pedía una opinión sobre sus libros, ella callaba o hacía comentarios sobre otros autores, lo que enfurecía a Kafka como nada ni nadie lo hacía enfurecer. En una de sus cartas, Felice habla de la «inclinación» de Franz por la literatura, a lo que Kafka le contesta irritado de inmediato: «Nada de una inclinación por la literatura, queridísima Felice, nada de inclinación, sino absolutamente yo mismo». Felice, pues, no llegó a sospechar la dimensión de la literatura que ella misma alimentaba, ni a saber siquiera hasta qué punto estaba íntimamente ligada a esa literatura, lo que hace más difícil de entender a los biógrafos las razones de Kafka para escoger a Felice de manera tan súbita, rotunda y decidida, y mantenerse firme en su elección de aquella noche, sin vacilar ni un instante.

Pero todo tiene explicación en este caso. Recordemos que Kafka entra a la casa de Brod y se encuentra con la sorpresa de una persona extraña sentada a la mesa, se siente molesto, pero acepta su presencia como un hecho, y se dirige a ella extendiéndole la mano sin que los hubieran presentado. Cuando escucha su nombre, no lo puede creer, lo repite mentalmente: "Felice Bauer". Imposible para Kafka no pensar en la protagonista de uno de los cuentos más hermosos y famosos de Flaubert, la criada Félicité, un nombre que hacía a Felice una mujer muy, pero muy interesante, a los ojos de Kafka.

Kafka dice que al ver a Felice la confundió con una criada, pero no fue antes, sino después de escuchar su nombre, nombre que evoca el de la criada de Flaubert. ¿Dejaría pasar la oportunidad de tener esta 'criada' a su servicio? Si lo hiciera, no sería Franz Kafka, *nuestro* Franz Kafka. Pero había más: Felice lucía una blusa blanca como Auguste en Stapelburg, detalle que mantendrá presente Kafka hasta el punto de hacer de esa blusa blanca un fetiche; además, el apellido de Felice, «Bauer» —campesino—, la acercaba aún más a Auguste, su «novia» campesina, y así la relación Felice-Flaubert se reforzaba y entraba en contacto con el Dr. Schiller.

La situación era más significativa aún, porque Félicité tenía un loro, que necesariamente tenía que remitir al loro de la cabaña de Goethe que chillaba «Grete», y al asociar los dos loros, asociaba las dos mujeres, Felice-Grete, recuperando de golpe su «corazoncito» a través de Felice, que se transformaba en una condensación de las dos mujeres, Felice-Auguste, Felice-Grete. Todo esto en cuestión de décimas de segundo. Así, pues, mientras se sentaba, Kafka la contempló por primera vez de cerca, y cuando estuvo sentado ya había llegado a una convicción inamovible, como escribió una semana después en el *Diario*.

Felice, además, iba camino a Budapest para asistir a una boda en casa de una hermana, situación que él mismo estaba viviendo por esos días —«sufriendo» sería una palabra más adecuada—, pues su hermana Valli, la que más se parecía físicamente a él, preparaba la suya propia. Para colmo de los colmos, de regreso, Felice iba a detenerse en Breslau, donde vivía el doctor Schiller. ¿Qué tal enviarle flores a Felice con el doctor Schiller?, se preguntó Kafka, según una anotación en el *Diario*. Era una manera de ponerlos en contacto, de volver a compartir con él la Bauer —campesina—, como lo hicieron en la pista de baile en Stapelburg. Felice-Schiller. Y cuando Felice dijo que le gustaba copiar manuscritos, y le pidió a Brod que le enviara manuscritos a Berlín, Kafka no soportó más la excitación y con el puño golpeó la mesa. Y no era para menos: Felice era una pieza única, de colección, que conjugaba a Dostoievski, Goethe, Schiller y Flaubert. Las posibilidades de que volviera a encontrar a otra como ella eran mínimas. Felice era un signo del destino, y la recibe como una evidencia. Y, claro, no la dejó escapar.

Deleuze tiene una fina interpretación de lo que pasó esa noche en casa de Brod porque él dice, que al mostrarle Kafka a Felice las fotos de Weimar le estaba tendiendo una trampa, para «iniciar un nuevo recorrido donde las cosas van a volverse más serias»⁷¹. Eso fue lo que pasó, pero no más serias que en Weimar, sino más serias que en Zuckmantel, donde hubo preparativos de boda de mentiras en el campo; ahora era de verdad, esa mujer que estaba ahí, delante de él, iba a ser su prometida. Esa fue su decisión esa noche. De ahí nace *La condena*, en la que el matrimonio se muestra como una traición a la literatura pues, así como las virtudes no se resisten entre ellas, ésta es celosa y no admite rivales. Sí, esa noche las cosas se pusieron más serias, sobre todo para Felice quien creyó que todo era verdad, que había conseguido marido, sin sospechar que todo era un juego, que el matrimonio con

⁷¹ Citado por Daniel Desmarquesten: *Kafka y las muchachas*, de Editorial EDAF, S.A., pag. 93

él era imposible, algo muy claro para Kafka, como muestra *La condena*, prueba y justificación a la vez de su engaño⁷².

⁷² En la redacción de *La condena*, Kafka tuvo un lapsus: en vez de Frieda Brandenfeld escribió Frieda Brandenhof, como si la idea del Askanischer Hof estuviera ya latente en el inicio mismo de la historia.

Capítulo veintitres

LA CONDENA O LA IMPOSIBILIDAD DEL MATRIMONIO

El 23 de septiembre de 1912 escribe Kafka en el Diario:

"Esta narración, *La condena*, la he escrito de un tirón, durante la noche del 22 al 23, entre las diez de la noche y las seis de la mañana. Apenas si podía sacar las piernas de debajo de la mesa, entumecidas por haber permanecido sentado tanto tiempo. La tensión y la alegría terribles con que la historia se iba desplegando ante mí, y cómo me iba abriendo paso entre las aguas. [...] Cómo todas las cosas pueden decirse, cómo para todas, para las más extrañas ocurrencias, hay preparado un gran fuego en el que se consumen y renacen. [...] La entrada temblorosa de las hermanas en el aposento. Lectura en voz alta. La confirmada convicción de que, con mi novela, me encuentro en las vergonzosas depresiones que tiene el arte de escribir. Sólo así se puede escribir, sólo con esta cohesión, con esta apertura total del cuerpo y alma. [...] Mientras escribía, acarreo de muchos sentimientos, por ejemplo la alegría de que voy a tener algo hermoso para la *Arkadia* de Max; naturalmente, recordé a Freud en un pasaje; en otro, *La Giganta*, de Werfel; también por supuesto, mi narración *El Mundo Urbano*".

Kafka en *La condena* nos relata una historia en apariencia simple: Georg Bendemann, un joven comerciante, está escribiendo una carta en la que le anuncia a un amigo que vive en San Petersburgo su próximo matrimonio con la señorita Frieda Brandenfeld, hija de una familia acomodada, y le sugiere un reencuentro con tal motivo. Al terminar la carta, Georg se dirige al cuarto de su padre y le anuncia que ya ha escrito la carta a su amigo en la que le informa del próximo matrimonio. En un principio, el padre finge no recordar al amigo que hace ya cerca de tres años que no los visita, pero luego de que Georg ha conducido a su padre a la cama y lo ha cubierto, éste se levanta y arroja con violencia la manta al suelo y le dice que a ese amigo lo conoce muy bien, pues es el hijo que siempre quiso tener. Y agrega:

"Por eso mismo lo has engañado, año tras año. ¡Por qué si no! ¿Crees que no he llorado por él? Por eso te encierras en tu escritorio, nadie puede pasar, el Jefe está ocupado... sólo para escribir falsas cartas a Rusia. Pero por suerte nadie tiene que enseñarle a un padre a adivinar lo que piensa su hijo. ¡Creíste que me habías engañado, que estaba tan hundido que podías sentar tu trasero sobre mí! ¡Y como yo no puedo ya moverme, el gran hijo decide casarse!".

"Georg se aterrorizó ante la espantosa imagen evocada por su padre. El recuerdo del amigo de San Petersburgo, a quien su padre parecía conocer tan bien de repente, se posesionó de su imaginación como nunca. Lo veía perdido en la basta Rusia. Lo veía ante la puerta de su negocio vacío y saqueado; entre la ruina de los mostradores, en medio de la mercadería consumida por el fuego, lo veía claramente. ¡Por qué tenía que haberse ido tan lejos!".

El padre acusa a Georg de haber abandonado y traicionado a su amigo por la Frieda Brandenfeld, esa "gansa asquerosa", que sólo tuvo que levantarse las faldas así y así para que él se entregara completamente, mancillara la memoria de la madre, defraudara al amigo y quisiera enterrar al padre en la cama. El padre le dice a Georg que hacía tiempo esperaba la consulta de esa mañana y acepta que en el fondo todo no ha sido más que una farsa, pues el amigo está enterado de todo desde hace mucho tiempo, ya que él es el representante del amigo y lo mantiene al tanto del juego de Georg.

"¡No sabes la gracia que me causaste hoy, cuando viniste a preguntarme si debías anunciar a tu amigo que estás comprometido!... ¡Él ya sabe todo! ¡Estúpido infantil! ¡Ya sabe todo! ¿Cómo te olvidaste de quitarme papel y pluma? Yo le escribí y le conté hasta el más mínimo detalle, por eso no viene desde hace tantos años, porque sabe todo lo que pasa mil veces mejor que tú; mientras con la diestra abre mis cartas, con la siniestra rompe las tuyas sin leerlas".

Georg, en un principio, hace muecas de incredulidad; luego, trata de burlarse del padre; y, finalmente, lo acusa de estarlo acechando constantemente. Pero Georg está perdido, y cuando el padre lo condena a morir ahogado, se desliza escaleras abajo como un gato, llega al puente y se precipita al río. "En ese momento una interminable fila de automóviles transitaba por el puente", escribe Kafka finalizando el relato en medio de una fuerte eyaculación.

En *La condena* se pueden distinguir claramente dos niveles: un nivel literario, compuesto principalmente por *Crimen y castigo* y *Los Bandidos* —sincronizados como un mecanismo de relojería—, que dan la estructura y el argumento de la obra, que oscila como un péndulo entre Dostoievski y Schiller; y un nivel real, el elemento biográfico del relato, que aporta los personajes y le da sentido a la historia. Estos dos niveles están tan finamente entrelazados que al lector le resulta imposible diferenciarlos a partir del relato, si carece del referente literario. La lectura de la obra de Kafka se hace especialmente difícil porque pasa de un nivel a otro a conveniencia y con mucho humor, para desconcierto del lector, que nunca sabe en qué nivel se encuentra, si en la ficción o en la realidad.

La condena es una parodia de la carta que la madre le escribe a Raskolnikov anunciándole el compromiso matrimonial de su hermana Dunia y el próximo reencuentro de la familia con tal motivo en San Petersburgo, después de tres años de separación. Esto establece de entrada una estrecha relación entre *La condena* —donde se narra la historia del compromiso matrimonial— y *El proceso* donde se parodia el rompimiento de dicho compromiso. Así, pues, el sentido de *La condena* es claro: el irreconciliable antagonismo entre el matrimonio —Georg— y la literatura —Raskolnikov—, y prefigura muy bien lo que serán las relaciones de Kafka y Felice, sobre todo la imposibilidad de su matrimonio. Resulta extraordinario que la historia de Dunia y Lujine le sirva a Kafka de libreto para el novelón que fueron sus relaciones con Felice —como le sirvieron antaño en Zuckmantel—,

algo que no deja de ser una monstruosidad, pues ella nunca llegó a sospechar que su relación con Kafka no era más que un juego.

Kafka lee a sus hermanas la historia tan pronto la terminó; al día siguiente la leyó con gran emoción en casa de Oskar Baum a varios amigos, lectura de la cual dejó el siguiente testimonio: "Hacia el final pasaba mi mano por delante de la cara verdaderamente sin control. Tenía lágrimas en los ojos. La indubitabilidad de la historia quedó confirmada"⁷³. Dos semanas más tarde, la leyó a Max Brod, luego de ofrecerla para la publicación en su anuario *Arkadia*. Semanas después, Kafka hizo una lectura pública de *La condena* en un hotel, durante una tarde de autores praguenses, invitado por Willy Haas a nombre de la *Sociedad Herder*. Todo ésto en evidente contradicción con su habitual resistencia a mostrar sus escritos⁷⁴.

A pesar de la *indubitabilidad* de la historia, un mes después, en una carta del 24 de octubre de 1912, Kafka le cuenta a Felice que "Aparecerá, publicado por Rowohlt en Leibzig, lo más tarde esta primavera, un almanaque de Poesía que edita Max. Contendrá un cuento mío *La condena*, con la siguiente dedicatoria: "A la señorita Felice B."⁷⁵ Y agrega más adelante: "Por lo demás, y en la medida que yo pueda darme cuenta, el cuento, en su sustancia, no tiene ninguna relación con usted, salvo porque aparece fugazmente una muchacha llamada Frieda Brandenfeld, o sea, tal como me di cuenta después, que tiene en común con usted las iniciales del nombre. La única relación consiste más bien en que este pequeño relato intenta, de lejos, ser digno de usted. Y eso es también lo que pretende expresar la dedicatoria".

Quince días antes de pedirle que se casen, Kafka le escribe a Felice para indagarle sobre *La condena*, pero al tiempo, deja muy claro que Georg y Frieda son Kafka y Felice, en una carta de antología:

Kafka a Felice, Praga, 2 de junio de 1913

¿Llegas a descubrir algún sentido en *La condena*, quiero decir algún sentido homogéneo, coherente, que el lector pueda seguir? Yo no lo encuentro, y tampoco puedo explicarlo. Sin embargo, hay en la obra muchas cosas extrañas. ¡Fíjate por ejemplo en los nombres! La obra fue escrita en un momento en el que ya te conocía y el mundo había crecido para mí gracias a tu presencia, pero en el que todavía no te había escrito. Y mira por dónde, Georg tiene tantas letras como Franz, Bendemann está formado por Bende y Mann, Bende tiene tantas letras como Kafka y también las

⁷³ *Diarios*, p. 285 [25 de septiembre de 1912]

⁷⁴ Este entusiasmo con que Kafka acogió *La condena* contrasta con el desconcierto de la crítica frente a la historia, pues el relato parecía autorizar mil claves igualmente plausibles sin darle validez a ninguna. El texto de *La condena* ha servido incluso de pretexto para ingeniosas especulaciones como aquella que explica la obra como un código secreto por medio del cual Kafka astutamente revela, exhibe y satisface sus fantasías homosexuales.

⁷⁵ Al final, la dedicatoria fue: "Para F.B.", iniciales con las que casi siempre Kafka nombraba a Felice.

dos vocales ocupan el mismo lugar. En cuanto a Mann [hombre], seguramente aparece por compasión, para fortalecer al pobre Bende en sus luchas. Frieda tiene tantas letras como Felice, y también la misma inicial. Por otra parte existe un parentesco entre Paz [Friede] y Felicidad [Felice]. Gracias al nombre Feld [campo], el apellido Brandenfeld entra en relación con Bauer [campesino], además de poseer la misma inicial. Y todavía hay algunas cosas más del mismo estilo. Claro que todo esto son aspectos de los que me he dado cuenta *a posteriori*⁷⁶.

Kafka falta a la verdad cuando dice haber escrito *La condena* antes de iniciar la correspondencia con Felice, pues, como sabemos, primero fue la correspondencia y dos días después la obra. Además, resulta difícil creer, por decir lo menos, que Kafka haya escrito estos nombres sin plena conciencia, que se haya dado cuenta *a posteriori*. Es claro entonces que la intención de Kafka es hacerle ver a Felice que *La condena* era *su* historia y que, por lo tanto, el matrimonio entre ellos era un imposible. Pero Felice no estaba hecha para sutilezas y cuando dos semanas después, el 16 de junio, Kafka, en una carta en la cual acumula todos los obstáculos posibles contra el matrimonio, le pregunta si está dispuesta a ser su esposa, Felice, perversa o inocente, responde que sí, y Kafka tiene que emprender la retirada.

⁷⁶ KAFKA. Franz. Cartas a Felice, pp. 388-89

Capítulo veinticuatro
EL FUGITIVO

El historiador de la revolución rusa Edward H. Carr en su biografía de Dostoievski dice que “La concepción de una obra maestra es un proceso difícil de analizar”, y que en el caso de *Crimen y castigo* “sólo podemos trazar las etapas externas de la gestación, y con una precisión menor de lo deseable”⁷⁷. En cambio de *El proceso*, alma gemela de *Crimen y castigo*, podemos seguir y analizar los momentos cruciales de su concepción y gestación, con una exactitud semejante a la de la concepción del caballero Tristram Shandy, gracias a las huellas que Kafka nos dejó de ese proceso en sus *Diarios* y correspondencia. Digamos, antes de entrar en materia, que son muchas las entradas de los *Diarios* relacionadas con la génesis de *El proceso* que nos permiten conocer tanto las intenciones de Kafka como la forma en que fue evolucionando la obra. Kafka no era un escritor de arrebatos, de inspiración feliz, sino un paciente artesano, que trabajaba y trabajaba el texto de Dostoievski para darle forma a los personajes de la novela.

Kafka empieza a darle vueltas a *El proceso*, con una idea que se vislumbra en la entrada del *Diario* del 21 de julio de 1913, un mes después de que Felice aceptara su petición de mano. Kafka pensaba que la historia de los “preparativos de boda” estaba llegando a su fin, y que era hora de empezar a trabajar en la obra que de allí saldría. Pero se equivocaba, pues la historia apenas se iniciaba, al dar un giro inesperado que ni siquiera él podía predecir y menos calcular. Esta primera entrada relacionada con *El proceso* se inicia con un apunte sobre Dostoievski, quien aparece en las páginas de los *Diarios* por primera vez y en las que seguirá apareciendo con frecuencia hasta que Kafka abandona la novela, y nunca más vuelve a aparecer. El apunte es una extensa reflexión sobre las consecuencias de su posible boda con Felice —los pro y los contra—, y aparece “un viejo solterón” —“un tal Josef Kiemann”—, ascendiente directo de nuestro Josef K.; y se inician los fragmentos sobre el estudiante —léase Raskolnikov—, por los que desfilan una serie de personajes buscando su lugar en la novela. En resumen, ese 21 de julio, en el *Diario* aparecen Dostoievski, Kafka, Felice y el fantasma del matrimonio, Josef K. —un viejo solterón—, y Raskolnikov, es decir, una constelación de estrellas protagonistas de *El proceso*, como si Kafka estuviera haciendo el *casting* de la obra.

Unas tres semanas después, el 12 de agosto, víspera del primer aniversario de su encuentro en casa de Brod, Kafka le escribe a Felice una carta que piensa que quizás será la última. Para Kafka las fechas eran muy importantes, y le gustaba empezar los proyectos los días de aniversario y terminarlos las vísperas. Era la hora de terminar sus relaciones con Felice, y seguir con la novela. Pero al día siguiente llegan tres cartas, y Kafka decide prolongar la agonía de sus relaciones, enviando a su vez dos cartas el día 14, una al padre de Felice explicándole porque no se puede casar con su hija, y otra a Felice en la que, con humor, comenta las palabras que un grafólogo le dijo a ella al examinar la letra de Kafka —y que Felice transcribe para animarlo—, según las cuales él era “muy decidido” en su

⁷⁷ CARR. EDWARD H. *Dostoievski*. Barcelona, Editorial Laia, 1972, pág. 133

manera de actuar; “extremadamente sensual”, “de corazón bondadoso” y “con interés por el arte”. Esto último constituía para Kafka “la afirmación más falsa de entre todo este conjunto de falsedades”, pues “yo no tengo interés alguno por la literatura, lo que ocurre es que consisto en literatura, no soy ninguna otra cosa ni puedo serlo”. Y para aclarar el punto, le cuenta una historia que recién ha leído perteneciente a una “Historia de la fe en el diablo”:

“Un clérigo poseía una voz tan dulce y bella, que el escucharla proporcionaba el mayor de los placeres. Un día tras haber escuchado esa delicia, exclamó un sacerdote: esa no es la voz de un hombre, sino la voz del Diablo. En presencia de todos los admiradores conjuró al demonio para que saliera, quien, en efecto, salió, tras lo cual el cadáver (pues era el diablo, y no el alma, quien había animado a aquel cuerpo humano) se derrumbó sobre el suelo y empezó a heder.” Similar, totalmente similar es la relación que existe entre la literatura y yo, sólo que mi literatura no es tan dulce como la voz de aquel monje. — Claro que para averiguar tal cosa a partir de mi letra se necesitaría ser un grafólogo consumado⁷⁸.

En la carta que le escribe al padre de Felice ese mismo día — documento que no se ha conservado —, Kafka habla de la *insoportabilidad* de su empleo, algo que al parecer el señor Bauer no considera excesivamente grave o necesario comentar, y no responde la carta que Kafka le envía. Entonces, Kafka sospecha que él, al igual que su hija, cree que el matrimonio es posible, y decide escribirle otra carta, una más para sacarlo de su error y ganarlo para su causa de la imposibilidad del matrimonio. Primero, hace un esbozo en el *Diario*, en el que aclara *de forma precisa y breve*: “Mi empleo me resulta insoportable porque contradice mi único anhelo y mi única vocación, que es la literatura. Dado que no soy nada más que literatura y no puedo ni quiero ser nada más que eso, mi empleo no podrá atraerme nunca, aunque si puede destrozarme completamente”. Explica por qué no puede vivir de sus trabajos literarios, y se describe como un hombre encerrado en sí mismo, taciturno, insatisfecho y nada sociable, hasta el punto que no es capaz de comunicarse ni con sus familiares más cercanos por la sencilla razón que no tiene “la menor cosa que decirles”. “Todo lo que no es literatura me aburre y lo odio, pues me molesta o estorba, aunque sólo sea en mi imaginación. De ahí que carezca de todo sentido de la vida familiar, como no sea el de la observación. Sensación de parentesco no tengo ninguna, y cualquier visita me parece un castigo dirigido expresamente contra mí. Un matrimonio no podría cambiarme, de igual forma que mi empleo no puede cambiarme⁷⁹.”

Al día siguiente, 22 de agosto, Kafka le escribe a Felice que no se haga ilusiones, que las únicas cadenas que lo pueden atar no son las del matrimonio, sino las de la literatura: “Lo que te aguarda no es la vida de esa feliz pareja a la que ves pasar por delante de tus ojos en Westerland, no es la animada charla a la que se entregan dos seres que marchan cogidos del brazo, es una *vida claustral al lado de un hombre malhumorado, triste, taciturno, insatisfecho,*

⁷⁸ *Cartas a Felice*, p. 439

⁷⁹ KAFKA. Franz. *Diarios*. Barcelona, Random House Mondadori. [21 de agosto de 1913, pp. 306-7]

enfermizo, el cual —cosa que te parecerá un desvarío— se halla encadenado por cadenas invisibles a una invisible literatura; un hombre que grita cuando alguien se le acerca porque, como él afirma, le toca las cadenas”⁸⁰. Finalmente, le dice que, como su padre se demora en la respuesta, ha escrito el borrador de una carta para hacerle comprender cuál es la situación. “No la he terminado, tampoco pienso enviársela, no fue sino un desahogo que ni siquiera ha sido capaz de aliviarme”⁸¹.”

Una semana después, le envía la carta al padre de Felice para decirle cosas que considera “un absoluto deber” decirle y donde le pide que tenga en cuenta “solamente este importantísimo punto: la totalidad de mi ser se orienta hacia el hecho literario, hasta cumplir los 30 años he venido manteniendo rigurosamente dicha orientación; si la abandonara dejaría de vivir. Todo cuanto soy y no soy se deriva de este hecho. Soy taciturno, insociable, hosco, egoísta, hipocondríaco y auténticamente enfermizo. En el fondo no lamento nada de esto, es el reflejo terrenal de una necesidad superior”⁸². Además, dice carecer por completo “del sentido de la convivencia familiar”, lo que apenas si le permite intercambiar palabras de saludo con sus padres y le impide hablar en absoluto con sus hermanas casadas y sus cuñados, “sin por eso estar enfadado con ellos”. Le pregunta al padre, si Felice podría vivir con un hombre semejante, si podría soportar una vida monacal, vivir completamente separada de sus padres y familiares, y todo en aras de una literatura a sus ojos —y puede que incluso también a los suyos— sumamente cuestionable. “¿En aras de tal cosa habría de vivir sola en una ciudad extraña, en el seno de una unión matrimonial que tal vez fuera más bien amor y amistad que auténtico matrimonio?” Aclara que sus palabras no son más “que una ínfima parte de lo que quería decir”, y termina con la frase, “Ahora somos tres, ¡juzgue usted!”.

Pero Felice no entrega la carta; ella, simplemente, se quiere casar y está dispuesta a hacerle cumplir la palabra, creyendo lograr lo imposible. Felice nunca entendió que su relación con Kafka, sobre todo el compromiso matrimonial, era un juego, un juego de cartas al servicio de su literatura, un juego secreto y perverso, cuyas reglas y claves sólo Kafka conocía, pero que también ella pudo conocer, si tan sólo hubiera leído con cuidado *La condena*. Eso explica porqué Kafka le pidió a Felice que le diera a conocer a su padre *La condena*; él sabía que el sentido del relato era claro —contrario a lo que había sostenido con anterioridad— y que el padre no dejaría de advertirlo. Con esta petición, también estaba enviando un mensaje a Felice, que leyera de nuevo *su pequeña historia* con atención, y sacara las conclusiones del caso. Pero, definitivamente, Felice estaba decidida a casarse, y no iba a reconsiderar su decisión, a pesar de los esfuerzos de Kafka por romper de común acuerdo el compromiso. Sin otra opción, el 13 de septiembre Kafka huye a Riva, interrumpiendo toda comunicación con ella.

⁸⁰ Cartas a Felice, p. 445

⁸¹ *Idem*.

⁸² *Ibid*, p.452

Capítulo veinticinco
GÉNESIS DE EL PROCESO

Dice Reiner Stach que “cinco catástrofes morales amenazaban a la familia burguesa de la era Guillermina: la abierta infidelidad conyugal, el embarazo prematrimonial de una hija, los conflictos con el Derecho Penal, la homosexualidad vivida y el suicidio. Cada uno de esos acontecimientos podía *por sí solo* destruir la reputación de una familia y hacerla descender en la jerarquía social”. Y aunque en las familias judías estas debacles sociales fueran menos frecuentes que en las no judías, a la familia Bauer la alcanzaron de hecho *cuatro* de las cinco catástrofes burguesas⁸³. Una cosa tremenda: las plagas de Egipto vs la familia Bauer. A Carl, el padre de Felice, se le ocurrió la idea de abandonar la familia e instalarse con su amante en el Oeste de Berlín; Ferdinand, el único hermano varón y consentido de la familia, tuvo que huir a América, días antes de su boda con una rica heredera, porque su suegro descubrió que el yerno le robaba en el almacén; la hermana menor de Felice, Erna, estaba en embarazo... y ahora, para acabar de ajustar, su novio Franz, salía huyendo, y eso sí que no lo iba a permitir Felice, esa mala racha tenía que acabar.

Vimos cómo Kafka cortó toda comunicación con Felice, cuando huyendo del compromiso matrimonial se fue para Riva. Entonces Felice, que no atinaba media, tuvo la fatal idea de enviar a una emisaria para que mediara en sus relaciones con él. Kafka, que hasta entonces no tenía noticias de la señorita emisaria, pues Felice nunca la había mencionado en sus cartas, se la imaginaba “una señorita ya mayor, con aire maternal, y que — sin saber exactamente por qué— sería alta y robusta”. A una muchacha como esa, pensó, “se le podría realmente confesar todo”, pero en su lugar, apareció “una chica dulce, joven, y desde luego, algo singular”⁸⁴. Esa noche, la señorita emisaria llevaba una estola de piel, como la dama del retrato que tenía Gregorio en su cuarto, y cuando Kafka avanzó hacia ella estaba en ascuas. Pero cuando, al presentarse, escuchó de sus propios labios el nombre de ella, Grete, sí, Grete, ya no pudo más que farfullar “lamentables fragmentos” durante toda la entrevista.

En el encuentro Grete le habla de las dolencias dentales de Felice a Kafka, sin saber que éste consideraba las enfermedades de los dientes como “uno de los defectos más repulsivos que puede haber”. Pero Kafka no se molestó con estas infidencias, sino que, por el contrario, semanas después, en una de las cartas que le escribió a Grete, Kafka vuelve sobre el tema de los dientes de Felice en una descripción poco romántica que hace de su novia: “El semblante de F. cambia mucho, al aire libre tiene, por lo general, una gran lozanía, de puertas adentro ofrece a veces un aspecto cansado, envejecido, con un cutis basto y lleno de manchas. Sus dientes están todavía en peor estado, todos lo que se dice todos se encuentran empastados”⁸⁵.

⁸³ STACH, REINER, o.p, pag.216

⁸⁴ Carta a Grete en *Cartas a Felice*, p. 469 [10 de noviembre de 1913]

⁸⁵ *Ibid*, p. 510 [4 de marzo de 1914]

En cambio, a la “querida señorita Grete”, cuyo nombre, antes de conocerla a ella, “no sabía apreciar en todo su valor”⁸⁶, Kafka la llama “hija de la primavera” y la considera “la mejor, la más encantadora y la más noble criatura que hay”⁸⁷. Cuando Grete le envía su retrato, Kafka comenta que “Entre todas las cosas encantadoras y bonitas que ha enviado usted, lo más encantador y bonito es su fotografía”⁸⁸. Kafka no ahorra palabras con el fin de conquistar a Grete, y llega a ponerse incluso —cosa muy rara en él— incondicionalmente a su disposición, como cuando antes de viajar a Berlín le escribe: “¿no tendría (supongo habrá recibido mi carta de ayer) algún encargo que hacerme, el cual, se trate de lo que se trate, yo lo realizaría contentísimo y poniendo en ello mi mayor (aunque no excesivamente grande) habilidad? ¿Tal vez una visita a sus padres, a su hermano, a cualquier otra persona? Pero no solamente eso, sino todo lo que sea, todo”⁸⁹.

Este cortejo directo y sin preámbulos ha dado lugar a todo tipo de especulaciones, se ha llegado incluso a decir que Grete tuvo un hijo de Kafka, que murió a los siete años de edad, sin que éste se enterara de su existencia. No parece muy probable esa anécdota, pero da cuenta de lo que llegaron a ser las relaciones de esta pareja, sobre todo si se tiene en cuenta que Brod, el amigo más cercano de Kafka, se la creyó. Pero lo cierto del caso es que este cortejo a Grete era tan calculado como el que le hiciera a Felice, incluso más diabólico, si se quiere, según se desprende de una reveladora entrada del *Diario* escrita un mes después de que se encontrara con Kafka a finales de octubre en *El corcel Negro*:

27.XI [1913] [...]

— —

“¡Alguien está llamando al timbre!”, dijo Elsa y levantó el dedo.

— —

Un cuarto pequeño. Elsa y Gertrud están sentadas junto a la ventana con sus labores. Comienza a oscurecer.

Elsa: Alguien está llamando al timbre.

Ambas escuchan con atención.

Gertrud: ¿Realmente han llamado al timbre? Yo no he oído nada. Oigo cada vez menos.

Elsa: Ha sido muy suave. (Va al vestíbulo a abrir.)

En el vestíbulo hay un breve intercambio de palabras. Luego, la voz de Elsa: Por aquí, por favor. Tenga cuidado de no tropezar. Vaya usted delante, por favor, en el cuarto sólo está mi hermana.

— —

Las hermanas Gelsenbauer, Elsa y Gertrud, tenían tres cuartos en alquiler, uno estaba alquilado a una profesora de piano, el segundo a un tratante de ganado⁹⁰

⁸⁶ *Ibid*, p. 561 [21 de abril de 1914]

⁸⁷ *Ibid*, p. 527 [20 de marzo (probablemente 21) de 1914]

⁸⁸ *Ibid*, p. 571 [3 de mayo de 1914]

⁸⁹ *Ibid*, p. 544 [7 de abril de 1914].

⁹⁰ *Ibid*, p. 320

Estos tres apuntes permiten suponer que la idea de *El proceso*, tal y como lo conocemos, se la sugirió a Kafka la aparición de Grete Bloch, quien amplió el horizonte de las relaciones de Kafka y Felice, dándole a Kafka un marco mayor para sus maquinaciones y artificios. En el primero aparece Elsa, nombre que Kafka conserva en *El proceso* para la novia de K. [Uno de los capítulos de la novela se titula "A casa de Elsa".] Luego aparecen las dos hermanas víctimas de Raskolnikov: **Elsa**, que representa a **Isabel**, nombre que oculta el de Elsa, la novia de K., Felice, y **Gertrud**, nombre que oculta el de Grete, y es a la vez una condensación de **Gertrud** Ressler, la patrona alemana amiga de Svidrigailov, y Alena, la anciana usurera, que ya no escucha la campanilla. El visitante que toca el timbre es, por supuesto, el estudiante asesino. El apellido Gelsen**bauer** que aparece en el apunte final nos confirma la identidad de estas dos 'hermanas' en la realidad: Felice Bauer y Grete. Además, como estas hermanas *tenían tres cuartos en alquiler*, podemos suponer que ellas serán las habitantes de la pensión Grubach de *El proceso*, cuyo germen es este apunte.

Aquella noche del 27, Kafka estaba inspirado y no hay otro apunte como estos que refleje tan bien el proceso de creación kafkiana. Ahí está la idea de la que saldrá *El proceso* y el momento y la forma como la semilla brotó. Kafka empieza con una frase que no ocupa ni una línea en la que aparece Elsa. Se detiene. Podemos imaginar a Kafka pensativo, mientras sostiene la pluma en la mano. A continuación, traza una pequeña línea divisoria y reinicia la escritura. Esta vez aparecen Elsa y Gertrud, las hermanas, haciendo sus labores al atardecer en un cuarto pequeño. En ese instante la novela dio un giro y cambió de rumbo, acababa de entrar en escena Grete, que no estaba en los planes iniciales, para quedarse definitivamente. A partir de ahí, la novela empezó a tomar forma.

Capítulo veintiséis

El tribunal en el hotel

Por supuesto, el cortejo que Kafka hacía a Grete no fue impedimento, sino complemento, para que Kafka volviera a pedirle la mano a Felice, sin dejar de advertirle a Grete que “Mi noviazgo o mi matrimonio no modificará para nada nuestra relación, en la que, al menos para mí, hay posibilidades hermosas y absolutamente imprescindibles”⁹¹. Grete empieza a inquietarse, presiente que ha caído en una trampa, que hace parte de un juego extraño y sin sentido, y le pide a Kafka que le devuelva las cartas que le ha enviado. Éste le pregunta por qué no las quiere dejar en su poder, y Grete contesta con la misma petición o que por lo menos las quemé antes de casarse, pero Kafka no la toma en serio, pues le parece que no es más “que una mera opinión provisional suya”, y agrega que todavía no se ha casado y que lo único decisivo al respecto será la opinión que tenga Grete en ese momento. Más adelante, en esta misma carta, en respuesta a una inquietud de Grete, Kafka le responde con una pregunta que en la distancia suena ominosa: “¿Qué otro que no sea un verdugo podría albergar otros deseos respecto a su cabeza que los de acariciarla?”

Entretanto, aparece en el *Berliner Tageblatt* el anuncio del compromiso matrimonial, que a Kafka, según le escribe en una carta a Felice, le parece “hasta un poco inquietante” porque le suena “como si dijera que F. K., el domingo de Pentecostés, ejecutará un número de patinaje artístico en un teatro de variedades.” A Grete también le comenta que, en Berlín, en casa de la familia Bauer, se verá obligado a ejecutar con sus dos piernas y sus dos manos, “el numerito del día de recepción”, él solo, sin su ayuda —de Grete—, y menos con la ayuda de Felice que “estará ocupada con *su* numerito”. La madre y la hermana de Kafka también harán su numerito en esta parodia matrimonial, en la que Kafka está empeñado en no perder detalle. Y así como la madre y la hermana de Raskolnikov viajan a San Petersburgo para hacer los preparativos de boda, la madre y la hermana soltera de Kafka, Ottilia, viajan a finales de mayo a Berlín para preparar la ceremonia de petición de mano:

27. V. 1914

Mi madre y mi hermana en Berlín.

Días después, Kafka comenta en el *Diario* la ceremonia del compromiso en Berlín, en los siguientes términos:

6.VI 1914.

De regreso de Berlín. Estuve atado como un criminal. Si me hubiesen puesto en un rincón con cadenas de verdad, y apostado gendarmes delante de mí, y sólo de esa forma me hubieran dejado de observar, no habría sido peor. Y aquello era mi compromiso de boda, y todos se esforzaban por devolverme a la vida, y, como no

⁹¹ *Ibid*, p. 550 [14 de abril de 1914]

lo conseguían, por soportarme tal como soy. La que menos, desde luego, Felice, y de forma enteramente justificada, pues ella era la que más sufría. Lo que para los demás era una simple apariencia, para ella era una amenaza⁹².

Ese mismo día, el 6 de junio, Kafka le escribe a Grete que "Realmente no sé cómo puedo tomar sobre mí la responsabilidad de casarme siendo como soy". Grete empieza a dudar de la seriedad del compromiso, cada vez se convence más de que esta historia sólo es un juego, que Kafka no se quiere casar de verdad, y decide poner en alerta a Felice, a quien ya no se siente capaz de mirar a los ojos, pues sabe que la ha traicionado. Grete se sincera con Felice, aunque no sabemos hasta qué punto, y le muestra algunas de las cartas que Kafka le ha escrito con pasajes subrayados con lápiz rojo, de lo cual le da noticias a Kafka en una carta del 3 de julio en la que reconoce haberse equivocado al tratar de que las relaciones de Kafka y Felice funcionaran. Kafka le responde que por fin lo ha entendido: "Podría decirse que al fin la he convencido", "y está usted empezando a ver en mí no el novio sino el peligro de F.". Felice también lo entendió así y citó a Kafka a una reunión en el hotel Askanischer Hof de Berlín, para que hiciera los descargos del caso en presencia de familiares y amigos, y allí mismo se rompió el compromiso. De dicha reunión Kafka nos dejó también un testimonio en el *Diario*:

23. VII 1914.

El tribunal en el hotel. La ida en el coche de caballos. La cara de Felice. Se alisa el pelo con las manos, se limpia la nariz con la mano, bostezo. De pronto reacciona, dice cosas bien pensadas, largo tiempo guardadas, hostiles. La vuelta con la señorita Bloch. [...] En casa de sus padres. Unas cuantas lágrimas de su madre. Recito la lección. Su padre lo comprende correctamente desde todos los puntos de vista. Ha venido expresamente por mí de Malmö, viajando de noche, está sentado en mangas de camisa. Me dan la razón, contra mí no cabe decir nada, o no mucho. Diabólico con toda inocencia. Aparente culpa de la señorita Bloch⁹³.

"La disolución de su compromiso, a la cual tendía Kafka con todo su ser —escribe Canetti—, aparentemente le fue impuesta desde fuera. Pero era como si él mismo hubiera escogido los miembros de ese tribunal; los había preparado como ningún otro acusado jamás". Y así fue porque el "Tribunal en el hotel", como lo llamó Kafka, era una parodia del "Tribunal en la pensión". Canetti se equivoca, sin embargo, cuando piensa que tanto el compromiso oficial del primero de junio en casa de la Familia Bauer como el "tribunal" en el Askanischer, seis semanas después, son "dos acontecimientos decisivos en la vida de Kafka, que éste, más que nadie, habría deseado que sucedieran de forma especialmente privada", pero "se desarrollaron dolorosamente con la máxima publicidad".

⁹² *Diarios*, p. 362

⁹³ *Ibid*, p. 383

La verdad es exactamente lo contrario porque estos acontecimientos sucedieron de acuerdo a un guión previo, que Kafka y su comparsa de testigos siguieron al pie de la letra. Hay que ver el entusiasmo con que Kafka asistió a representar el *numerito* del compromiso oficial —del que hay un apunte premonitorio— ante la presencia de familiares y amigos; el hombre estaba radiante, “quizá en mejor estado que nunca”, con una entereza envidiable, hasta el punto que, la víspera de su viaje a Berlín, se pregunta: “¿Cómo es posible?” ¿Será cierto que, una vez que uno ha aprendido por fin a escribir, ya nada puede fallar, nada se hunde, si bien sólo en escasas ocasiones irrumpe algo sobremanera elevado? ¿Será la inminencia de mi matrimonio con Felice? Es un estado especial, pero que, de todas formas, no me resulta completamente extraño en el recuerdo”⁹⁴.

Las afirmaciones de Kafka en el *Diario* sobre su compromiso de boda, de que estuvo atado como un criminal, y que si le hubiesen puesto en un rincón con cadenas de verdad no habría sido peor, deben leerse a beneficio de inventario, pues es difícil saber que hay en él de verdad y de fantasía, ya que como casi todo lo de Kafka es una fina aleación de ficción y realidad. Semanas atrás, Kafka menciona en el *Diario* “las cadenas de Dostoievski”, y el apunte del *Diario* inmediatamente anterior al del compromiso de boda, nos informa que Kafka leyó, quizás el día anterior, una carta de Dostoievski a su hermano sobre la vida en el penal, en la que podemos estar seguros que Dostoievski habla de las cadenas que llevaba en Siberia como un criminal. De nuevo Kafka el imitador o, para decirlo en otros términos: Kafka escribió el apunte sobre el compromiso matrimonial impregnado del espíritu de Dostoievski.

En cuanto al carácter público del tribunal en el hotel, este representó para Kafka su máximo triunfo al lograr un montaje perfecto, fiel copia del tribunal original en la pensión. Y es que si comparamos estos dos tribunales, nos daremos cuenta de coincidencias asombrosas. Lo primero es que no es común que un compromiso matrimonial se rompa de esa manera ante la presencia de familiares y amigos, como en un juicio público, y mucho menos en un hotel, como si se tratara de una convención de vendedores de seguros. Segundo, la ruptura se relaciona con el contenido de cartas escritas por los novios —Lujine y Kafka—, que exigía aclarar una situación. Y así como Raskolnikov invitó a Razumikin, su amigo que odiaba a Lujine, Kafka llevó a Ernst Weiss su amigo que odiaba a Felice, siguiendo la ‘novela’ de la vida real de Kafka los pasos de la novela de Dostoievski.

Las ‘coincidencias’ no paran ahí. Un mes después del tribunal en el hotel, Kafka escribe en el *Diario* que firmó un contrato de alquiler “por dos años o incluso por seis”, que el dueño del inmueble se niega a rescindir, situación exactamente igual a la de Pedro Petrovitch Lujine, a quien “lo que más le molestaba era la imposibilidad de hacer entrar en razón al propietario de la nueva casa que había alquilado en vista de su próximo enlace”, quien “reclamaba la totalidad del pago estipulado, a pesar de que Petrovitch le devolvía el cuarto casi totalmente restaurado”.

⁹⁴ *Ibid*, p. 361 [29 de mayo de 1914]

No sabemos si de esta se salvó Kafka,

“tampoco del almacén de muebles quisieron devolverle por nada del mundo, uno solo de los rublos que se había pagado a cuenta de los muebles comprados, que aún no habían sido servidos. “No puedo casarme por las buenas, sólo para recuperar los muebles”, refunfuñaba Pedro Petrovitch, rechinando los dientes”.

Es asombroso cómo la realidad imita a la ficción, va detrás, un hecho que recuerda las palabras de Kafka a Janouch cuando visitaron una exposición de Picasso en Praga: *el arte es un reloj que adelanta*. Y que el artista sincroniza, añadiríamos nosotros, dada la obsesión de Kafka por *sincronizar* la realidad y la ficción, lo que nos lleva a la más extraordinaria de las ‘coincidencias’.

La acción de *Crimen y castigo* empieza “En una calurosa tarde de principios de julio...”, que Kafka por conveniencia supuso era el 3 de julio, día de su cumpleaños, para sincronizar su vida con la novela, y empezar así las historias *desde el principio y al tiempo*. Al iniciar Kafka *El proceso* el día del cumpleaños de Josef K., su doble, logra ubicar las dos obras en el mismo espacio y en el mismo tiempo, es decir, en el mismo mundo físico, de modo que sus personajes puedan interactuar tranquilamente sin temor a anacronismos o cosas por el estilo. Kafka echa cuentas y hace cálculos: si *Crimen y castigo* empieza el 3 de julio, y el tribunal de la pensión ocurre el noveno día de la novela, entonces el tribunal de la pensión ocurre el 12 de julio. ¿Adivinan que día ocurre el Tribunal en el hotel? Exacto. ¡Qué tal! Como dice Canetti, Kafka había preparado este tribunal “*como ningún otro acusado jamás*”.

Kafka vivía obsesionado con las fechas y aniversarios, a la manera de los cabalistas, fíjense si no: Kafka escribió *La condena* un 22 de septiembre, que era el día del cumpleaños de Elli, la mayor de sus hermanas; tres días después, el 25 de septiembre, día del cumpleaños de Valli, la segunda de sus hermanas, empezó *El fogonero*, primer capítulo de *El desaparecido*, una novela que Kafka había pensado inicialmente como la historia de dos hermanos, soñada días atrás, según consta en el Diario, el 11 de septiembre, día del cumpleaños de Georg, el hermano de Kafka muerto cuando tenía pocos meses de nacido.

Algunos biógrafos, que no reparan en estas minucias, se preguntan por el día exacto en que Kafka empezó la escritura de *El proceso*, pues la expresión que trae en el *Diario* el 15 de agosto —“llevo escribiendo desde hace un par de días” —, que se considera la primera alusión a la escritura de *El proceso*, no les parece lo suficientemente precisa para dar como fecha el 13 de agosto, por lo que, prudentes, para no irse a equivocar, dicen que Kafka debió iniciar la escritura de la novela alrededor del 12 de agosto. Pero como el 13 de agosto de 1914 era la fecha del segundo aniversario del primer encuentro de Kafka y Felice, encuentro que da lugar a las relaciones que serán el tema de la novela, resulta imposible pensar en otro día, y en este caso un par de días son *literalmente* dos días. Es más, se puede

incluso precisar la hora exacta en que Kafka empezó a escribir *El proceso*: las nueve, que fue la hora en que llegó a casa de Brod ese 13 de agosto en que conoció a Felice, la misma hora en la que llegaron los verdugos por K., la víspera de su trigésimo primer aniversario.

Claro que existe la posibilidad de que todo este asunto de fechas y aniversarios no sea más que meras casualidades, que si la acción de *El proceso* empieza un martes, que fue el día de la semana que se conocieron Kafka y Felice en casa de Brod, no es más que otra de tantas casualidades, pero esta hipótesis de las casualidades es altamente improbable y no explica nada, no tiene valor teórico ni práctico, y por lo tanto no hay argumentos válidos para sostenerla. En cambio, si suponemos que todo esto obedece a un plan, la hipótesis de la *sincronización kafkiana* resulta probable y además explica muchas cosas. Eso dice la razón. Lo otro es creer en milagros, pero los que no creemos en milagros, excepto cuando nos conviene, pensamos que este cuadro de aniversarios (fig. 14) muestra lo imaginativo, calculador y perverso que era Kafka, un demonio de nuestro tiempo, un verdadero demonio. Precisamente, en el apunte que trae en el *Diario* sobre el tribunal en el hotel, Kafka se llamó a sí mismo “diabólico con toda inocencia”. Quizás por eso, Gertrude Thierberger, amiga de Kafka, hablaba de *lo inocente que él era*.

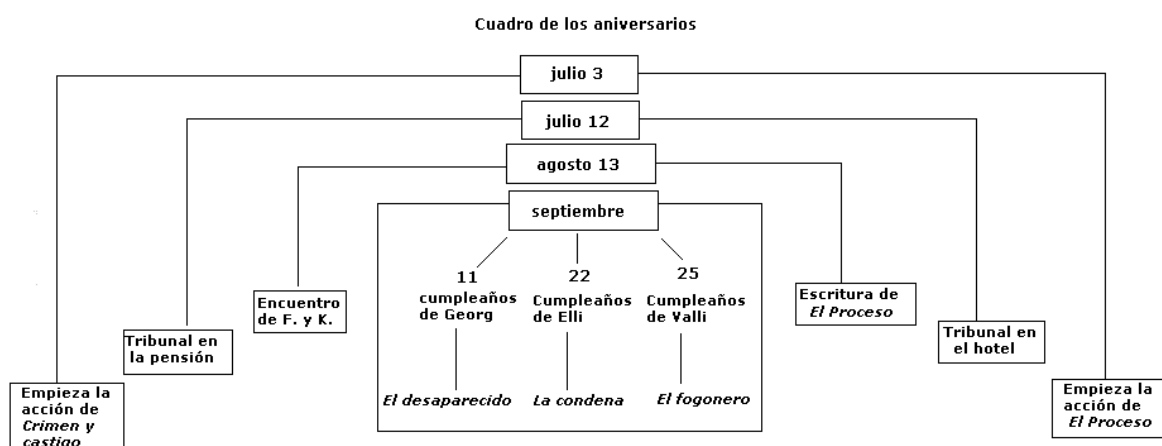


Figura 14

El 15 de septiembre de 1912, Kafka inicia la entrada del *Diario* con la siguiente frase: “Compromiso matrimonial de mi hermana Valli”⁹⁵. Después viene un apunte incestuoso: “Amor entre hermano y hermana — la repetición del amor entre madre y padre”. Y a continuación: “El presentimiento del único biógrafo”. Esta frase adquiere un significado especial si pensamos que, exactamente una semana después, Kafka escribe *La condena*, iniciando así la saga de sus relaciones con Felice. “El presentimiento del único biógrafo” muestra hasta que punto Kafka era consciente de la originalidad de su obra, de su *biografía*, que lo convierte en un escritor único.

⁹⁵ Diarios, pag. 280

El proceso es una novela autobiográfica excepcional, en la cual la realidad hace de puente entre la ficción y la literatura. Con el tribunal en el hotel, Kafka logró culminar en la vida real la aventura que era el tema principal de la obra: los fallidos Preparativos de boda en el campo, de los que dicho tribunal era una nueva vuelta de tuerca, esta vez definitiva. Kafka había logrado su objetivo, que la vida imitara al arte, la ficción hecha realidad. No es extraño entonces que un mes después del tribunal, en el transcurso de la segunda semana de agosto, Kafka iniciara la redacción de *El proceso*, un proyecto largamente soñado —desde *Preparativos de boda en el campo*— en el que la ficción hecha realidad se convierte en literatura.

TERCERA PARTE

EL CRIMEN DE K.

Capítulo veintisiete
EL MISTERIOSO PROCESO

Este largo cruce por el desierto de la crítica literaria, por fin, ha llegado a la tierra prometida de *El proceso*, donde se narra la historia de Josef K., un empleado bancario que vivía en la pensión de la señora Grubach, donde también habitaban otras dos inquilinas: Fräulein Bürstner y Fräulein Montag. Una mañana Josef K. fue detenido en su habitación sin haber hecho nada malo; probablemente alguien lo había calumniado, sugiere el autor, pero los guardianes no sabían la causa de su detención, ni quién era la persona que lo acusaba. Tampoco tenían idea si existía o no un proceso contra él. Una vez que le notificaron que estaba detenido en nombre de una justicia cuyas autoridades tampoco conocían, le pidieron que fuera a trabajar y continuara su vida cotidiana como siempre. En el transcurso de la semana, lo citaron a una audiencia en un tribunal que funcionaba en el desván de un edificio de inquilinatos habitado por gente pobre, donde los jueces leían libros obscenos. En el interrogatorio, el juez confundió a K. con un pintor de brocha gorda, cuando de hecho era un alto funcionario de un importante banco. Para peor, consiguió un abogado defensor que, en lugar de aclarar el asunto, lo enredaba cada vez más, sin que nunca se llegara a saber qué era lo que estaba pasando. Desesperado, Josef K. visitó a un pintor de paisajes repetidos, casi un pordiosero, encargado de pintar los retratos de los jueces, que era quien mejor conocía esa justicia, para tener noticias del tribunal, pero salió más confundido de lo que entró. Al final de un proceso, que duró exactamente un año, dos verdugos —no se sabe si con pinta de tenores o de actores de circo pobre— fueron por Josef K. a la casa, quien los esperaba vestido de negro. Los verdugos lo condujeron entonces a una cantera en las afueras de la ciudad donde, sobre una piedra, lo apuñalaron hasta dejarlo muerto. “¡Como un perro!”, dijo K., y “era como si la vergüenza debiera sobrevivirle”. Fin.

El proceso no tuvo buena acogida porque tomó desprevenidos a los primeros lectores, que no estaban preparados para recibir una obra que se decía novela, pero que no se parecía en nada a una novela o, mejor, a lo que se pensaba *debería* ser una novela. A las pocas páginas de iniciada la lectura, los lectores se encontraban recorriendo solitarios a tientas un laberinto absurdo salido de *un cosmos estético que no parecía ni sueño ni realidad, ni alegoría ni símbolo*, como escribió Kurt Tucholsky a Max Brod, cuando se dirigió a él con el ruego de que le diera una redentora explicación, pues *aquí no sabes nada*, ni siquiera si la obra iba en serio, si se trataba de una broma o de una novela⁹⁶. Y si eso pensaba Tucholsky, uno de los primeros y más inteligentes lectores de Kafka, por el que éste sentía gran aprecio, qué se podía esperar del gran público lector, que seguramente la halló indigesta, y no era para menos.

A finales de la segunda guerra mundial, la percepción que se tenía de la obra cambió. Tras las experiencias del nazismo, el comunismo y otros regímenes totalitarios similares, que la

⁹⁶ Reiner Stach, pag 587

novela parecía anticipar a manera de premonición, el absurdo literario resultó ser en realidad trasunto fiel de un mundo monstruosamente absurdo, que recién se revelaba, con lo que *El proceso* pasó de obra absurda a ser la alegoría perfecta del siglo XX, y se convirtió en objeto de culto. Sin embargo, a pesar del prestigio de que gozaba la novela entre críticos y escritores, nadie logró encontrar una interpretación coherente, lógica, de la obra, sino que, por el contrario, siempre se llegaba a interpretaciones contradictorias o divergentes que la novela parecía autorizar por igual, lo que hizo sospechar que la obra encerraba un enigma oculto que podía y debía ser descifrado con ayuda de un código especial, una clave secreta, provocando “una especie de delirio de interpretación”, que condujo a décadas de disputas entre los especialistas, que convirtieron la obra de Kafka “en campo de pruebas de procedimientos cada vez más novedosos y rígidos: psicoanalíticos, religiosos, sociológicos inmanentes...”⁹⁷. Pero el enigma persistió, indiferente al “circo Kafka”, como lo llamó Hannah Arendt.

Durante más de cuarenta años, la novela permaneció en el más absoluto misterio, hasta cuando aparecieron publicadas a principios de los años sesenta las *Cartas a Felice* y se supo que la enigmática F.B. de los *Diarios*, *La condena* y *El proceso* era Felice Bauer, una berlinesa hasta ese momento desconocida que había sido novia de Kafka durante cinco años y su prometida en dos ocasiones. La presencia de Felice Bauer en *El proceso* complicaba más el enigma, pues ¿qué hacía la novia de Kafka en la novela? En esas apareció el libro de Canetti sobre las cartas a Felice, *El otro proceso de Kafka*, en el que planteaba la hipótesis que *El proceso* estaba relacionado con el proceso que se le había seguido a Kafka en el hotel Askaniischer Hof, que Kafka llamaba “el tribunal en el hotel”, en el cual se rompió el compromiso matrimonial de Kafka y Felice. Canetti se apoyó en la correspondencia y en los *Diarios* para sostener su hipótesis, pero muy poco en el texto mismo de la obra, que persiste indiferente a cualquier interpretación, como lo reconoció el mismo Canetti, para quien su meditación en torno a *El proceso*, constituía una injerencia “que no quitaba a la novela absolutamente nada de su siempre creciente misterio”⁹⁸.

Y es que la hipótesis de Canetti no solucionaba, ya que si *El proceso* estaba relacionado con un lío de faldas —*cherchez la femme*—, como sostenía Canetti, el asunto era tan misterioso como la novela misma, pues no se entendía cómo era posible que tratándose del rompimiento de un compromiso matrimonial, las palabras “novia” y “matrimonio”, u otras similares o relacionadas, no aparecían por ninguna parte, excepto como chiste, al ser Franz el único que tiene una novia con la que se va a casar, pero no Franz Kafka, sino Franz el de la novela, uno de los dos guardianes encargados de la detención de Josef K., volviendo el enigma un verdadero galimatías. Este enredo y otros muchos, como el de los manuscritos que ya conocemos, llevaron a Reiner Stach a proferir una sentencia lapidaria: “El proceso de Kafka es un monstruo. Nada es aquí normal, nada es sencillo. Ya se

⁹⁷ Ibid, p. 588

⁹⁸ CANETTI. Elías. *El otro proceso de Kafka*. Barcelona, Muchnik Editores, p.112

dedique uno al origen, al manuscrito, a la forma, al contenido o a la interpretación de la novela, el hallazgo siempre es el mismo. Tinieblas, allá donde se mire”⁹⁹.

Lo más desalentador de estas investigaciones es que a pesar de que los resultados son deplorables —tinieblas, allá donde se mire—, al parecer, ya se ha dicho todo lo que se podía decir sobre *El proceso*. Esa es la opinión de George Steiner, especialista en la obra, quien en la Introducción a la edición de *El proceso* de 1995 de Schocken Books, conmemorativa de los cincuenta años de la edición de 1945 que lanzó a Kafka a la fama, escribe en el primer párrafo, de escasas dos líneas, que sobre *El proceso* no se puede decir ya nada nuevo¹⁰⁰, aduciendo tres razones para ello: Primero, son incontables las personas que saben de qué trata la novela, incluso sin haberla leído; la palabra “kafkiano” existe en más de cien lenguas para designar lo absurdo de nuestros tiempos. Segundo, esta obra ha sido estudiada párrafo tras párrafo, por miles de eruditos hasta en sus más ínfimos detalles, lo que hace altamente improbable que se hayan pasado por alto elementos de importancia. Por último, como la obra de Kafka está inscrita en la tradición talmúdica, el conocimiento acumulado por dicha tradición durante siglos es aplicable a la novela. (*Eppur, si muove*)

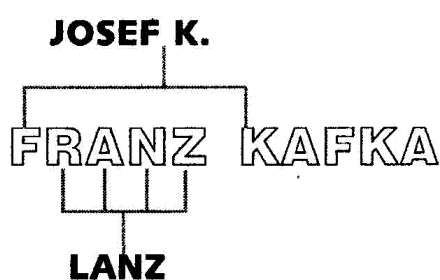
Hermosa paradoja: No se sabe absolutamente nada, y ya se dijo absolutamente todo. Nada mejor para poner a funcionar las células grises y decir con entonado acento: “¡Elemental, mi querido Watson!”.

⁹⁹ STACH. Reiner. *Kafka, Los años de las decisiones*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2003, p. 578

¹⁰⁰ The thought that there is anything fresh to be said about Kafkas’s *The Trial* is implausible. For three reasons.

Capítulo veintiocho
LA KERKAPORTA

Como vimos, la presencia de Felice Bauer en *El proceso* es tan misteriosa como el proceso mismo, y lejos de aclarar las cosas, las enredó más. Según Josef K., “la señorita Bürstner no tenía ninguna relación con El proceso”, pero entonces ¿qué hace F. B. en la novela? Como de costumbre, Josef K. miente, pues, como sabemos, la hipótesis de Canetti apunta en la dirección correcta, aunque no se haya podido probar. Pero el análisis de *Preparativos de boda en el campo* indica que la farsa de Kafka con Felice buscaba poner en el escenario de la vida una historia de *Crimen y castigo*, en este caso “el tribunal de la pensión”, que se hizo realidad en “el tribunal del hotel”. Una vez que la ficción se hizo realidad, esa realidad se convirtió en literatura —en *El proceso*—, de donde se concluye que *El proceso*, necesariamente, según el *modus operandi* de Kafka, tiene que ver con “el tribunal en el hotel” y, además, con “el tribunal de la pensión”, pues Kafka utiliza la historia de ficción que representa en la realidad para escribir la obra que narra esa realidad, siguiendo el viejo truco de los tres pasos: ficción-realidad-literatura.



Los fonemas «r» y «l» son equivalentes.

Fig. 15

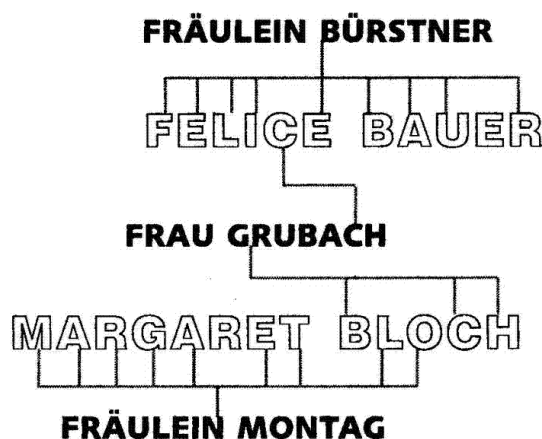


Fig.16

Para empezar con la historia secreta de *El proceso* hay que demostrar primero que Fräulein Bürstner y Fräulein Montag efectivamente son Felice y Grete, lo que no presenta ninguna dificultad porque la novela tiene una puerta trasera, una *kerkaporta*, que es el análisis de los nombres de los personajes de la pensión Grubach, el cual nos permite entrar a las habitaciones privadas de la novela al revelar la identidad de estos personajes en la realidad, y las relaciones que tienen entre sí, como muestran las figuras 14 y 15. No hay pues lugar a dudas de que Josef K., Fräulein Bürstner y Fräulein Montag son Franz Kafka, Felice Bauer y Grete Bloch, con el dato adicional, sorprendente, que la patrona de la pensión Frau Grubach es también Felice; y su sobrino, el capitán Lanz, doble de Franz, es decir, Kafka.

En realidad, esto no es nada nuevo porque desde el apunte de las hermanas Gelsenbauer escrito en el Diario el 27 de noviembre de 1913, un mes después del primer encuentro de Kafka y Grete, quedó claro que la intención inicial de Kafka era que la acción de la novela transcurriera en una pensión —¿dónde si no?—, pues al fin y al cabo se trataba de narrar el tribunal en el hotel —copia del tribunal de la pensión—, que era la historia de Kafka, Felice y Grete, como muestra contundentemente el análisis de los nombres; además, como si fuera poco, Kafka da otras señas cuando dice que uno de los cuartos de la pensión inicial estaba alquilado a una profesora de piano, que en *El proceso* será una profesora de francés, la señorita Montag, la amiga de B. Todo esto apunta a Grete Bloch, que era profesora¹⁰¹, tocaba el piano, había nacido un lunes —Montag, en alemán— y era la amiga de Felice B.

FICCIÓN	Josef K. Capitán Lanz	Fräulein Burstner Frau Grubach	Fräulein Montag
REALIDAD			
	Franz Kafka (1883-1924)	Felice Bauer (1887-1960)	Grete Bloch (1892-1944)

Lo de *profesora de francés* está sin duda relacionado con la pregunta que Kafka le hace a Grete, en una carta del 8 de mayo de 1914, donde le pregunta: “A propósito, ¿lee usted francés?” Y como Grete no responde, en la siguiente carta, cuatro días después, Kafka insiste: “Repito: ¿lee usted francés?”. Este interés de Kafka por el francés de Grete es importante porque significa que dos meses antes del Tribunal en el hotel, y a tres meses de empezar la redacción de *El proceso*, Kafka ya estaba trabajando en el plan de la obra, caracterizando sus personajes. Lo impresionante en este caso es que Kafka empezó a trazar el plan de una obra basada en una anécdota real que aún no había sucedido, como si no tuviera dudas de la realidad, en un futuro próximo, del tribunal en el Askanischer Hof, un hecho que muestra el talante excepcional de Kafka y de cómo en esta historia todo fue calculado de principio a fin.

¹⁰¹ Kafka la llamaba “profesora”, pero en realidad era una instructora que enseñaba a manejar los aparatos que comercializaba la empresa en la que trabajaba.

Capítulo veintinueve
LA MÁQUINA LITERARIA

Conociendo los antecedentes de *El proceso*, uno esperaría otra historia, la historia de una pareja o de un *ménage à trois*, o de una familia singular, o cualquier otra historia que tuviese alguna relación con la tragicomedia de Kafka, Felice y Grete, por remota que fuera, como en el caso de *Preparativos de boda en el campo y la aventura de Zuckmantel*, que aunque no son exactamente la misma historia, tienen elementos comunes que las emparentan. Pero, en lugar de eso, Kafka salió con una historia extrañísima, imposible de comparar con alguna otra, y de no ser por los Diarios y la correspondencia, hubiéramos permanecido en la oscuridad absoluta, sin la más mínima posibilidad de descifrar el misterioso proceso, así se hubiera descubierto el palimpsesto, pues, sin el elemento real, la historia habría permanecido poco más o menos como se la conoció desde el principio. Sé de muchos que hubieran preferido que nada de esto se hubiera sabido porque, dicen, que al revelarse el misterio se pierde el encanto, pero sé de otros que, como a los gatos, los mata la curiosidad. Además, el placer que produce una obra maestra crece cuando vemos cómo fue hecha y comprendemos qué se propuso lograr el artista y cómo lo consiguió, sobre todo cuando se trata de una obra de arte tan compleja.

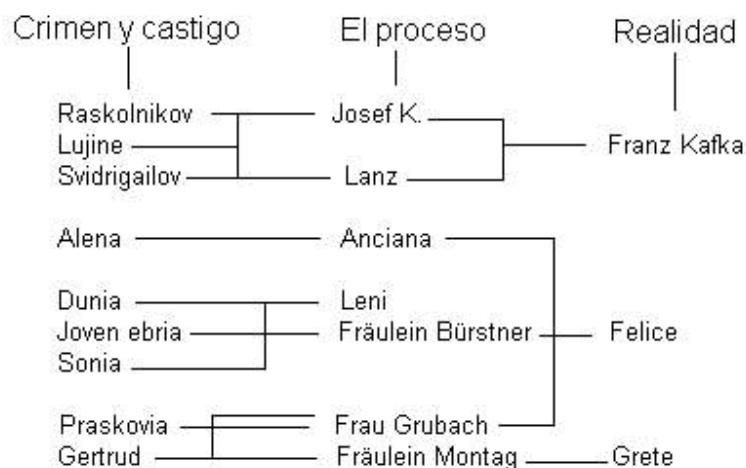
Para desentrañar esta historia es necesario saber cómo está hecha, lo que exige descubrir primero el palimpsesto para poder ver cuáles fueron las escenas que Kafka tomó de *Crimen y castigo*, y cómo las ensambló. Pero, esto es más fácil decirlo que hacerlo porque Kafka en *El proceso* mimetizó con una habilidad tan extraordinaria el texto de Dostoievski en el suyo propio que, a simple vista, parece un texto homogéneo, sin las fisuras propias de un *collage*. Lo cierto es que, una vez hecho el inventario de las escenas de *Crimen y castigo* en *El proceso*, se pueden establecer las equivalencias entre los personajes de Kafka y Dostoievski sin dificultad alguna, porque Kafka, de manera lógica, escogió preferentemente los encuentros, entrevistas y reuniones de los personajes de Dostoievski para armar su propia historia, de modo que al representar sus personajes dichas escenas, su identidad dostoievskiana quedaba *ipso facto* asignada. Por ejemplo: los encuentros de Raskolnikov y Sonia en la habitación de ésta, donde el asesino le confiesa su crimen a la prostituta, sirven a Kafka para armar el encuentro de Josef K. y Fräulein Bürstner, en la habitación de ésta, donde K. le confiesa a la señorita la detención de esa mañana, de modo que Josef K. es Raskolnikov y Fräulein Bürstner es Sonia¹⁰². De esta manera, se obtiene el *Who's Who* de la novela, que debió ser parte principal del plan general de la obra.

Al dotar Kafka a sus personajes de una personalidad dostoievskiana logra que la narración fluya en dos historias paralelas, una de ellas secreta, que viven los personajes de Dostoievski, algunos de los cuales tienen además una contraparte real, los de la pensión Grubach, que Kafka utiliza para narrar —y ocultar— su aventura con Felice y Grete. Estas dos historias, diferentes, pero complementarias, hacen que *El proceso* tenga dos niveles de

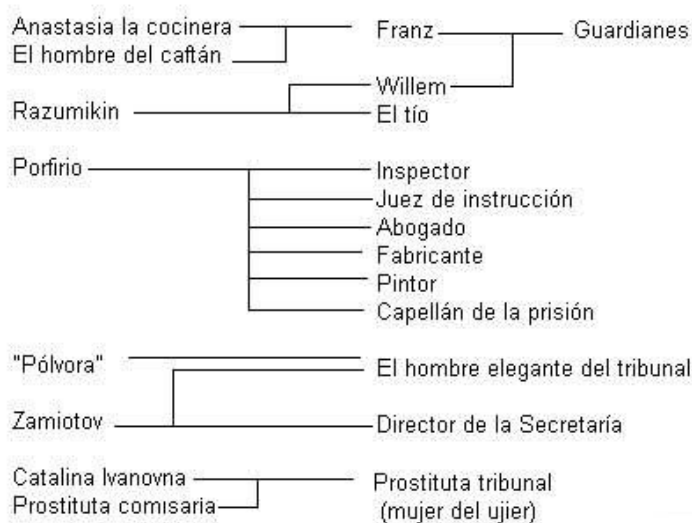
¹⁰² En el apéndice III se hace un paralelo entre los dos textos para que se vea como caracteriza Kafka a sus personajes.

lectura: uno público, al que se accede leyendo el libro —como cualquier otro libro—; y otro nivel, secreto, que requiere clave de acceso, en el que narra su biografía íntima. Kafka al establecer la correspondencia entre los personajes de los distintos planos en que se mueve la novela, puso en marcha una compleja red de relaciones, y a cada paso que da un personaje de *El proceso*, se ponen en movimiento uno o varios personajes de *Crimen y castigo*, desembocando en un episodio “biográfico” de los personajes reales, que puede ser ficticio, pero que representa un punto de vista de Kafka sobre las mujeres o una rememoración de sus relaciones, incluyendo lo ocurrido en el Askanischer Hof. *El proceso*, gracias a *Crimen y castigo*, es una máquina literaria que sincroniza varias historias a la vez —los distintos planos—, las cuales interactúan entre sí multiplicando las historias y sus posibles interpretaciones. La figura 18 es una representación ‘mecánica’ de *El proceso*.

Pensión Grubach



El tribunal



La atmósfera inquietante y enigmática de esta obra surge de la forma como está construida. Para el lector, los personajes parecen sumergidos en un mundo de ensueño regido por leyes incomprensibles que se ven obligados a obedecer, como si sus vidas fueran conducidas por hilos invisibles de origen desconocido. Como en realidad sucede, sólo que el lector lo ignora, él no sabe que esos personajes son simples comediantes que no tienen vida propia, movidos por fuerzas de las que no tienen conciencia, pues la verdadera historia, la que le da sentido a estos personajes que se mueven como sombras fantasmales en la superficie de la novela, permanece oculta en un subsuelo literario donde es representada por los personajes de Dostoievski con Kafka en el papel de director de actores. Es por eso que en *El proceso* nada parece tener sentido, sensación que se ve reforzada por la técnica onírica con la que Kafka reelabora el material que le suministra Dostoievski.

La maquina literaria de El proceso

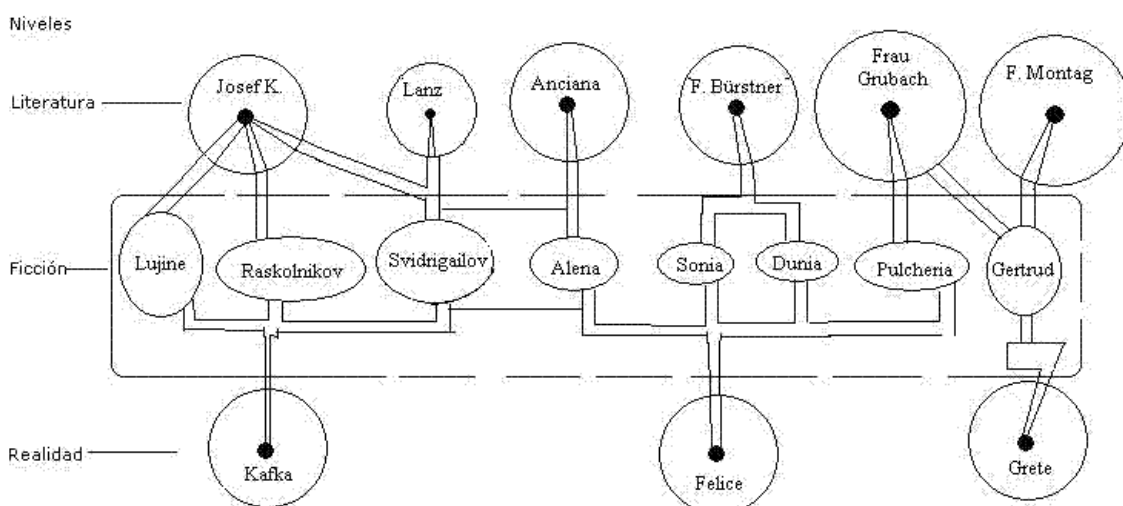


Fig. 19

Kafka sentía una necesidad imperiosa de escribir sobre su vida personal más íntima, pero era a la vez un hombre afecto al secretismo como pocos e incapaz de exponer su corazón al desnudo ante la mirada curiosa de los lectores. La manera como resolvió el dilema honra su genialidad: utilizó, cual cazador furtivo, *Crimen y castigo* para que fueran los ocultos personajes de Dostoievski los que contaran su biografía íntima, y dejó a sus propios personajes la tarea de representar una obra magnífica, cautivante y misteriosa, que no impidiera a los lectores más agudos sentir la historia latente, ya que Kafka amaba más el juego que el secreto. Para Kafka era muy fácil ocultar herméticamente la historia íntima que encierra la novela; hubiera bastado con no utilizar de manera literal el texto de *Crimen y castigo* para que las huellas de Dostoievski desaparecieran, y con ellas la conexión entre la ficción y la realidad. Pero Kafka hizo lo contrario, y por eso esta literatura críptica ofrece

generosa las claves para descifrarla. Al fin y al cabo, la historia secreta exigía para su disfrute —pleno y póstumo—, que los lectores reconocieran a las víctimas, al verdugo y los hechos que entrecruzaron sus vidas.

Capítulo treinta

LA SEÑORITA FOLLADORA

Cuando Brod, agobiado por la carga que representaba para él mantener a su amante Emmy en Berlín y a su esposa en Praga, le pidió consejo a Kafka, éste le propuso una solución sencilla: que trasladase a Emmy a Praga para que vivieran bajo un mismo techo, y pudieran tener un feliz y permanente *menage à trois*. Por supuesto, Brod tomó a broma esa “solución” que era un exabrupto, *ma non tanto* porque años atrás, Kafka había convencido a Felice de que, tan pronto se casaran, se llevaran a vivir con ellos a Grete, a quien le advierte que “no le damos permiso para negarse”. “Llevaremos una hermosa vida —le escribe—, y usted, claro que para ponerme a prueba, habrá de coger mi mano entre las suyas, y yo, para mostrarle mi gratitud, podré tener la suya entre las mías¹⁰³.” Kafka ya había logrado algo por el estilo cuando convenció a las dos mujeres de que se encontraran un fin de semana en Gmünd, aunque, según le confiesa a Grete “lo único que ignoro es si tal cosa les está permitida a unos novios”¹⁰⁴. Para la época, un encuentro como este podría escandalizar a los gazmoños, pero que una pareja invitara a su luna de miel a una amiga “para que sea testigo de su felicidad”, en cualquier época podría parecer excesivo a más de un libertino.

No se sabe si esa fantasía acompañó a Kafka desde siempre, pero es seguro que pensó en llevarla a cabo, al menos literariamente, cuando conoció a la señorita Grete Bloch, porque, justo cuatro semanas después de su primer encuentro con ella, trae en el Diario el apunte sobre las hermanas Gelsenbauer, Elsa y Gertrud —Felice y Grete—, en el que se ve claramente la intención de Kafka de instalar estas mujeres en una pensión con un tratante de ganado, que fue el primer oficio que Kafka imaginó para quien sería su *alter ego* Josef K. Lo interesante aquí es que Kafka le hace la propuesta a Felice y Grete seis meses después del apunte, lo que quiere decir que el matrimonio a trío era parte del plan de la novela, y eso significa que Kafka nunca tuvo la intención de casarse con Felice, y mucho menos con las dos mujeres. En la misma carta en la que le propone que lo acompañe en la luna de miel, Kafka le pregunta a Grete si sabe francés, porque quiere que la profesora de piano inicial —recordemos que Grete tocaba piano— se transforme en profesora de francés, quizás como un homenaje a la señorita Bailly, su profesora de francés en la niñez, que lo inició en la sexualidad.

Tal y como se desarrollaron las cosas, la propuesta del matrimonio a trío le sirvió a Kafka para un doble propósito, pues, por un lado, abonó el terreno de la rivalidad, la desconfianza y los celos, para sembrar la cizaña entre las mujeres, y lograr así la ruptura del compromiso matrimonial. Pero también logró —vía correspondencia— que la realidad se ajustara al plan de la novela, dándole a la fantasía un soporte real, y a la novela carácter autobiográfico. Kafka se ocupa de estos asuntos —el rompimiento del compromiso y su fantasía erótica— en los primeros capítulos de *El proceso*, que transcurren por completo en

¹⁰³ Carta a Grete en *Cartas a Felice*, p. 575 [8 de mayo de 1914]

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 551[15 de abril de 1914]

la pensión Grubach, después de los cuales la novela toma un nuevo rumbo y los personajes de la pensión —la patrona y sus inquilinos— no vuelven a intervenir en la obra, excepción hecha del protagonista y una fugaz aparición de Fräulein Bürstner en el capítulo final¹⁰⁵.

El capítulo primero de *El proceso* consta de cuatro partes: la ‘detención’, en la que los guardianes Franz y Willem le informan a K. que está detenido y lo retienen en su habitación; el ‘interrogatorio’, en el que se narra la entrevista de K. y el inspector en el cuarto de la señorita Bürstner; la escena del vestíbulo, en la que K. observa con ironía a la robusta patrona; y la secuencia de la calle, donde K. y los tres empleados del banco toman un vehículo en dirección al trabajo, bajo la mirada atenta del hombre de la perilla roja. La primera y la cuarta parte son literarias en la medida en que Kafka recrea en ellas pasajes de la novela de Dostoievski; la tercera tiene como base un apunte del diario en el que narra una de sus peores fantasías con Felice; y la segunda, de todas la más compleja, tiene tanto de biográfico como de literario, y en ella Kafka dramatiza el tribunal en el hotel Askanischer Hof, por lo que la podemos considerar el núcleo del capítulo y una de las más importantes de la novela.

El apunte del Diario del 23 de julio de 1914, en el que Kafka describe el tribunal en el hotel, nos muestra una Felice nerviosa, inquieta, que en silencio “**se alisa el pelo con las manos**, se limpia la nariz con la mano, bosteza”, y que “de pronto reacciona, dice cosas bien pensadas, largo tiempo guardadas, hostiles”. Este comportamiento de Felice en el Askanischer Hof, Josef K. lo imita —de la misma manera que imitaba Kafka las películas de cine mudo delante de sus hermanas— en el interrogatorio que le hizo el inspector cuando “le entró cierta agitación, fue de un lado a otro, lo que nadie le impidió, se subió los puños de la camisa, se tocó el pecho, **se alisó el cabello**, pasó junto a los tres señores, y dijo: *Eso sí es absurdo*”, frase que sin duda escucharon todos los testigos en el tragicómico tribunal del hotel, y una de las que más hizo reír a Kafka y a sus amigos, cuando el escritor hizo un día una lectura de este capítulo.

Lo curioso de la fantasía erótica de Kafka es que éste se tomó todas las molestias para llevar a la pensión Grubach a su virtual esposa, a su novia y a su amante —Frau Grubach, Fräulein Bürstner y Fräulein Montag—, no para hacer el amor sino la guerra, porque la “luna de miel” donde íbamos a ser testigos de la “felicidad” de Felice y Kafka, como le escribió éste a Grete, resultó ser una temporada en el infierno, ya que en la pensión, vaya usted a saber por qué, Kafka se despachó a gusto con las señoritas, a las que maltrató de pensamiento, palabra y obra.

No hay que ir muy lejos para ver cómo maltrató Kafka a Felice; basta con examinar el nombre con el que ella aparece en la novela: “Fräulein Bürstner”, que en buen romance

¹⁰⁵ El otro proceso, que abarca toda la novela, es un análisis de las relaciones existentes entre el poder, la culpa y la ley en el que Kafka generaliza las relaciones concretas del caso Raskolnikov, lo que transforma una obra “figurativa” como es *Crimen y castigo* en la novela abstracta que es *El proceso*.

significa la “señorita cepilladora” o folladora, que para el cuento da lo mismo. Es increíble, pero los biógrafos no se detienen en este punto, sino que siguen de largo cuando se ocupan de las relaciones de esta pareja, quizás por respeto a la memoria del escritor al que quieren dar la categoría de santo, como si el arte y la virtud, para no hablar de las buenas maneras, fueran la misma cosa en un mundo de malos poetas muy buenos hijos. Pero yo digo que esa no es forma de hablar de una señorita, y me pregunto ¿qué quería decir exactamente Kafka al llamar a Felice “Fräulein Bürstner”? Nada amable, me parece. ¿Que era una mujer ardiente? No creo. ¿Una ninfómana? Tampoco. ¿Una Mesalina? O simplemente una “gansa asquerosa” —*widerliche Ganz*— como la llamó en *La condena*, cuando sus relaciones apenas iban a empezar y no tenía motivo alguno para injuriarla.

Pero no necesitamos devanarnos los sesos para saber qué significa “Fräulein Bürstner” en el contexto de la obra, pues tenemos otros testimonios que nos hablan del juicio que le mereció Felice a Kafka en *El proceso*. Es el caso de la señora Grubach, la patrona, que dice a K. que no quiere calumniar a la señorita Bürstner, “una muchacha buena, querida, amable, ordenada, puntual, trabajadora”, cosas que la señora Grubach aprecia mucho en ella, “pero una cosa es cierta, debería ser más orgullosa, más reservada. La he visto ya en este mes dos veces por calles apartadas acompañada por un señor distinto cada vez. Me resulta muy penoso, y Dios es testigo de que no se lo cuento más que a usted, señor K., pero no podré dejar de hablar también con la propia señorita acerca de ello. Por otra parte, no es lo único que me la hace sospechosa”.

Josef K. furioso le dice a Frau Grubach que está «completamente equivocada», y le advierte que no diga nada a Fräulein Bürstner, «está usted del todo en un error; conozco muy bien a la señorita y nada hay de cierto en lo que usted ha dicho». ¿Quién tiene la razón? ¿Es Fräulein Bürstner, sí o no, una callejera? Josef K. dice conocer muy bien a la señorita Bürstner, pero en la mañana de ese día nos enteramos de que con ella “K. no había intercambiado más que palabras de saludo”, y esa noche K. quiso llamar a la señorita Bürstner por el nombre de pila, “pero no lo sabía”. Con esta información, Kafka desvirtúa las palabras de K. al mostrar que él no conoce tan bien a la señorita Bürstner como dice, quedando la señorita Bürstner a merced del juicio de la señora Grubach, que sí parece conocerla muy bien, gracias a los buenos oficios de Kafka, aunque en rigor, el texto no permite dilucidar este asunto con total claridad dado el carácter entrometido y chismoso de la señora Grubach y la maledicencia de Kafka.

Otra cosa es cuando descendemos al mundo del subsuelo donde estos personajes se encuentran libres del velo de la interpretación, desnudos, como los trajo al mundo Dostoievski. Allí, Fräulein Bürstner es Sonia, la prostituta que con su ridículo sombrero y su chal cubriendo sus estrechos hombros, camina en busca de clientes las sórdidas calles del bajo mundo de San Petersburgo. Ya no se trata de un chisme, una sospecha o una opinión, sino de un hecho: Fräulein Bürstner es una prostituta, ese fue el papel que Kafka le asignó, lo que plantea interrogantes, el principal, por supuesto, ¿por qué Kafka hizo eso? ¿Se trata de algo *estrictamente* literario? ¿Fantasía o venganza? ¿Acaso el testimonio de

Frau Grubach se basa en una anécdota real? ¿Le ponía Felice los cuernos a Kafka? Esta y muchas cosas más son posibles, aunque poco probables, y no debemos olvidar que Kafka eligió a Felice como su víctima desde el momento en que la vio por primera vez, sin otra razón que sus propias fantasías y temores. De todos modos, no deja de ser una extravagancia que Kafka llamara a Felice “folladora” sobre todo porque en esa relación hubo mucho ruido y pocas nueces.

Kafka le dedicó los dos primeros capítulos de la novela a Felice y le reservó el tercero, “La amiga de B.”, a Grete Bloch. Como se sabe, Grete Bloch apareció como emisaria de Felice para mediar en sus relaciones con Kafka, que estaban rotas. En *El proceso* Fräulein Montag aparece como emisaria de Fräulein Bürstner para mediar en sus relaciones con Josef K., que estaban rotas. El símil es tan directo, que no deja lugar a dudas sobre la intención biográfica de Kafka al escribir el capítulo. Sin embargo, ha habido una tendencia por parte de la crítica a subestimarlos, hasta el punto que la edición crítica alemana lo envió al apéndice, siendo como es un capítulo de capital importancia para entender las intenciones de Kafka al escribir la obra.

Esas intenciones se ven claramente al analizar los elementos que Kafka tomó de *Crimen y castigo* para construir el capítulo “La amiga de B.”: la entrevista de Svidrigailov y Raskolnikov en la buhardilla de éste; el tribunal en la pensión en el que se rompe el compromiso de Dunia y Lujine; y la cena fúnebre que Catalina Ivanovna organizó para honrar la memoria de su difunto marido Marmeladov. Todos estos elementos están íntimamente relacionados y apuntan en la misma dirección: la ruptura del compromiso matrimonial. La entrevista, porque en ella Svidrigailov le pide a Raskolnikov que le ayude a concertar una cita con su hermana Dunia para convencerla de que el matrimonio con Lujine no le conviene, es decir, la entrevista tiene como objetivo impedir el matrimonio, a lo que efectivamente contribuye, pues esta entrevista influyó muy negativamente en el ánimo de Lujine cuando se enteró de ella por boca de Raskolnikov, y precipitó la ruptura de Dunia y Lujine; el tribunal en la pensión, ni se diga, pues fue ahí donde se dio el rompimiento; y la cena fúnebre para honrar la memoria del difunto marido implica necesariamente la desaparición del cónyuge, la disolución definitiva del matrimonio. Además, en la cena fúnebre se hizo público el tribunal de la pensión. Queda claro entonces, a través de las escenas ocultas con las que Kafka construyó el capítulo, que su intención no era otra que “enterrar” el compromiso matrimonial con Felice en medio de burlas sazonadas con macabro humor negro.

El capítulo “La amiga de B.” se inicia con los esfuerzos y gestiones de Josef K. para obtener una entrevista con la señorita Bürstner, similares a los de Svidrigailov, quien visita a Raskolnikov en su buhardilla porque espera que éste le ayude a concertar una cita con Dunia. Como le explica a Raskolnikov, la joven está prevenida contra él, y sin ayuda le costaría mucho trabajo ser recibido por ella. Raskolnikov le dice que se engaña al contar con él, pero Svidrigailov insiste porque quiere explicarle que Lujine no va a ser un bienhechor para ella, y que de ese matrimonio sólo se derivarán consecuencias

desagradables. Además, quiere suplicarle perdón por todos los disgustos que le ha causado y ofrecerle diez mil rublos para facilitar su ruptura con Lujine. De ahí que este capítulo empiece con Josef K. en el papel de Svidrigailov y Fräulein Bürstner en el papel de Dunia, introduciendo el discreto encanto del incesto.

Pero Fräulein Bürstner —al igual que Dunia— no tiene ningún interés en conceder la entrevista que le solicita Josef K., y por eso acepta el ofrecimiento de la señorita Montag de servir como emisaria ante K. para explicarle lo inconveniente de dicha entrevista. Este encuentro de K. con la señorita Montag está construido, como el resto de la novela, con base en la fusión de elementos de ficción y realidad, en este caso del encuentro de Lujine y Sonia previo a la cena fúnebre, del que toma varios detalles, y del encuentro de Kafka y Grete en *El Corcel Negro*, de cuyo diálogo perdido en el tiempo se perciben ecos en esta parte de la obra. Al parecer Grete, que hacía poco conocía a Felice, se ofreció para servir de embajadora en Praga ante Kafka con el fin de reconciliar a los novios, convencida de que, con eso, no sólo le hacía un favor a Felice, sino a Kafka, sobre todo a Kafka, pues creía que la entrevista era muy importante para él, ya que necesitaba a Felice, o por lo menos es lo que decía él en las cartas. Pero, Kafka, en ese entonces probablemente ya no tenía el menor asomo de intención de reconciliarse con Felice. Las relaciones con ella eran cosa del pasado, y tampoco hubiera necesitado ninguna reunión en caso de que hubiera querido la reconciliación con F. B., que *era una insignificante señorita mecanógrafa, que no se le resistiría mucho tiempo*, palabras de corte Lujinesco que recuerdan los pensamientos de este personaje al salir del tribunal de la pensión, tras la ruptura del compromiso matrimonial.

La entrevista de K. y Fräulein Montag se llevó a cabo en el comedor, donde *la mesa estaba ya servida para muchas personas, porque los domingos casi todos los inquilinos comían allí*. Hasta donde sabemos los inquilinos sólo eran tres, pero con este apunte, Kafka nos indica que estamos en la cena fúnebre al parodiar las palabras que Lujine exclamó al ver la mesa puesta: “¡Qué preparativos! ¡Y cuánto vino! Hay una gran cantidad de invitados. ¡El diablo sabrá por qué!”¹⁰⁶. Aparte de permitir unos cuantos chistecitos, la cena fúnebre era importante porque en ella el tribunal de la pensión se hizo público. Como se sabe, Lujine se entrevistó con Sonia para tenderle una trampa que le permitiera, en la cena fúnebre, hacerla pasar como ladrona. Pero Lujine fue descubierto y quedó muy mal parado, sin que, por otra parte, los invitados entendieran las razones de Lujine para ensañarse con la pobre muchacha. Entonces, Raskolnikov tomó la palabra y contó lo sucedido en el tribunal de la pensión para explicar por qué Lujine había urdido semejante infamia. Después de la intervención de Raskolnikov, quedó claro que Lujine buscaba con su calumnia desprestigiar a Sonia como una prostituta ladrona, y así desprestigiar de paso a Raskolnikov que la protegía ante su familia y sus conocidos, creyendo poder reconciliarse de manera tan retorcida con su ex prometida, pero el tiro le salió por la culata. Esta parte de la historia Kafka la utilizó con mucho placer en el capítulo “Primera investigación” en el que K. cuenta lo sucedido la mañana de la detención en la sala de audiencias del tribunal para, una vez más, burlarse de Felice.

¹⁰⁶ DOSTOIEVSKI. Fedor, op.cit. p. 439

Esta escena en el tribunal —parodia de la cena fúnebre— en la que K. afirma que con la farsa de la detención —parodia del tribunal en el hotel— lo único que se buscaba era “perjudicar su reputación pública”, es el centro de gravedad de la obra porque ahí coinciden las dos historias que le dieron origen a la novela, la literaria —el tribunal de la pensión— y la biográfica —el tribunal en el hotel—. De esta manera, Kafka da otra vuelta de tuerca a la novela, que se enrolla y refleja sobre sí misma, logrando que las escenas se superpongan a la manera de una cinta de Möebius de muchas caras y una sola superficie, haciendo de *El proceso* una obra particularmente densa, laberíntica y recurrente.

La cena fúnebre es uno de los momentos cumbres de *Crimen y castigo*, así como lo es la secuencia del interrogatorio que se deriva de ella en la novela de Kafka, quien saca el máximo provecho de las escenas hilarantes y dramáticas que logra Dostoievski a través de ese personaje inolvidable de Catalina Ivanovna, que lleva de la carcajada sonora a los sentimientos de piedad. El ambiente surrealista que rodea al tribunal proviene de la cena fúnebre, cena que Kafka mantendrá en *crescendo* hasta el final del capítulo. Estas escenas de Dostoievski tienen la fuerza y la violencia de la pesadilla y son las que le confieren la fuerza y la violencia surrealista a las escenas de Kafka en esta parte de la novela.

Kafka fue implacable con Grete Bloch al caracterizar a la señorita Montag, su doble en la novela, como Gertrud Ressler, una mujer de pasado tenebroso, alemana como ella y aliada de Svidrigailov —el capitán Lanz—, que Kafka adorna además con la cojera del sastre Kapernumov, en recuerdo de un defecto físico de la propia Grete. Fräulein Montag también es Sonia en su entrevista con K., es decir doble de Fräulein Bürstner, al fin y al cabo el apellido de Grete también empieza por B., esto, por otro lado, explica en parte el curioso hecho que en toda la novela no haya un solo diálogo de mujeres, como si estas se turnaran para entrar en escena o, mejor, como si todos los papeles femeninos fueran interpretados por la misma mujer.

Años después de haber leído “El otro proceso de Kafka” me enteré en un libro de Milan Kundera que Alexandre Vialatte, un germanófilo francés, escritor, periodista y primer traductor de Kafka al francés, escribió en 1947 “La historia secreta de *El proceso*” —veinte años antes que Canetti—, en la que aparece el tribunal del Askanischer Hof. Vialatte entró en contacto con Brod, que era el albacea de Kafka, para la publicación de su traducción de *El proceso* en 1933, se hicieron amigos, y a través de él conoció las circunstancias que rodearon el rompimiento del compromiso matrimonial de Kafka y Felice y su relación con la novela. Pero esto quiere decir, a su vez, que la relación del tribunal en el hotel y la novela fue un secreto a voces, una infidencia que Kafka hizo a Brod y a su círculo de amigos que sabían muy bien a quien correspondían las iniciales F.B., que rieron hasta las lágrimas cuando Kafka les leyó el primer capítulo de la novela, donde seguramente sacó a relucir sus dotes de imitador en el pasaje en el que Josef K. remeda los gestos nerviosos e inquietos de Felice en el tribunal, payasada que debió llevar al climax de la hilaridad a Kafka y sus amigos en esa lectura semipública de *El proceso*. Todo esto tan

en contradicción con lo que sabemos de Kafka, que uno se siente tentado a pensar que, en alguna parte, debe haber un malentendido. Pero, ¿dónde?

De nada de esto se enteraron las señoritas Felice y Grete, que no tenían idea de lo que significó el tribunal, especialmente Grete que se sentía culpable de lo sucedido en el hotel y creía que Kafka la odiaba por ello, según se desprende de una carta que éste le escribió, el 15 de octubre de 1914, en plena escritura de *El proceso*:

Extraña coincidencia, señorita Grete, la de que reciba su carta precisamente hoy. No voy a decir en qué consiste la coincidencia, sólo me atañe a mí y a los pensamientos que me pasaron por la mente esta noche al acostarme a eso de las 3 de la madrugada.

Su carta me sorprende mucho. No me sorprende el que me escriba. ¿Por qué habría usted de no escribirme? Cierto que, según dice, yo a usted la odio. Pero eso no es verdad. Aunque la odiara a usted todo el mundo, yo no la odio, y no sólo porque no tengo derecho alguno a hacerlo. Cierto que en el Askanischer Hof se erigió usted en juez frente a mí —fue horrible para usted, para mí, para todos— pero sólo fue así en apariencia, en realidad era yo quien estaba en su lugar, lugar que hasta el momento no he abandonado.¹⁰⁷

Nada más cierto, pero eso no es todo: Kafka no sólo era el juez, sino también el único testigo que sabía que ese juicio no era más que una farsa montada de antemano sin el conocimiento —y menos el consentimiento— de ninguno de los asistentes al tribunal, que sólo representaron el papel que Kafka les asignó. Es verdad, no tenía por qué odiar a Grete, pues la pobre muchacha no sabía dónde estaba parada ni con quien se estaba metiendo, y sin embargo la trató como a enemiga.

No sé si Felice conoció “La historia secreta” de Vialatte —para la época Grete había muerto—, pero seguramente leyeron *El proceso*, sobre todo Felice que vivió lo suficiente para ser testigo de la creciente fama y del inmenso prestigio de Kafka y su obra en los años de posguerra, aunque no hay que ir tan lejos, pues lo más probable es que Felice y Grete, que siguieron siendo amigas durante muchos años después de que se desligaran de Kafka, compartieran su lectura, que mucho debió perturbarlas, provocando en ellas todo tipo de sentimientos en los que se confundían el asombro, la indignación, pero sobre todo el desengaño, al verse caracterizadas de manera tan pérfida y hostil por alguien en quien depositaron su confianza y al que consideraban su amigo. Dicen que Felice al final de sus días se desprendió por dinero de las cartas que Kafka le escribiera, unos hablan de la suma irrisoria de cinco mil dólares, y otros de un millón¹⁰⁸. Tengo para mí que Felice, “la adorada mujer de negocios”, como Kafka la llamaba, se vengó a su manera al dejar un

¹⁰⁷ *Diarios*, p. 402

¹⁰⁸ Lo cierto es que treinta años después de que Felice vendiera las cartas que Kafka le escribió, en 1987, fueron rematadas por Sotheby's en Nueva York por US\$550.000, una suma sólo superada en ese entonces por los manuscritos de *El proceso*.

testimonio a la posteridad que permitiera interpretar su relación con Kafka, sin el silencio cómplice de críticos y biógrafos.

Capítulo treinta y uno
LA VENUS DEL DELANTAL

En una de sus primeras cartas a Grete Bloch, Kafka le escribe que "Debo adelantar que en realidad a F. la conozco bajo la forma de 4 muchachas casi incompatibles entre sí, y casi igualmente queridas por mí. La primera fue la que conocí en Praga, la segunda fue la que me ha escrito cartas (ésta era una y múltiple en su ser al mismo tiempo), la tercera es aquella con la que estoy en Berlín, y la cuarta es la que trata con otras personas y de la que me llega noticias a través de sus cartas o por sus propias narraciones". Estas Felices —y otras— aparecen en *El proceso* bajo la forma de un conjunto abigarrado de mujeres casi igualmente odiadas por Kafka, la más de todas Frau Grubach, bestia negra de la novela y recontra-ideal femenino kafkiano, si es que esta última expresión no es una contradicción en los términos, ya que Kafka compadecía a las muchachas "por la transformación en mujeres a que debían sucumbir".

Kafka utilizó los personajes femeninos de *Crimen y castigo* en *El proceso* en consonancia con su papel en la novela de Dostoievski para mostrar distintas facetas de sus relaciones con Felice, como es el caso de Fräulein Bürstner, la señorita folladora, que representó el papel de Sonia la prostituta novia de Raskolnikov, para expresar con franqueza, aunque en secreto, la opinión que le merecía Felice. Frau Grubach revela otro aspecto, el peor de todos, porque así era como Kafka se imaginaba a Felice casada, según el análisis de los nombres y los muebles de la habitación de Frau Grubach, que eran los que Felice quería en su matrimonio con Kafka, a quien le parecían una pesadilla, según le confesó en una carta a su novia: "Muebles pesados que, una vez colocados, parecían inamovibles. Precisamente su solidez era lo que más apreciaba en ellos. En particular, el aparador me oprimía el pecho: un perfecto mausoleo, o un monumento a la memoria de un funcionario de Praga. Si durante nuestra visita —al almacén— hubiera sonado a lo lejos una campanilla doblando a muerto, no habría estado fuera de lugar".

Frau Grubach la casera de Josef K. en el subsuelo dostoievskiano es Praskovia Pavlovna la casera de Raskolnikov, parentesco que parece señalar a Frau Grubach como la persona de la que partió la primera acusación contra Josef K. La historia empieza cuando Raskolnikov llegó de la provincia a San Petersburgo a estudiar Derecho en la universidad y se hospedó en la casa de Praskovia, enamorándose de su hija Natalia, con la que se prometió en matrimonio, pasando así a formar parte de la familia, sin preocuparse más de la alimentación ni de la vivienda. Pero la joven murió de tifus y Raskolnikov no se dio por enterado, ignorando el dicho que dice "muerto el ahijado, acabado el compadrazgo". Praskovia empezó por retirarle el servicio de alimentación, pero el inquilino ni se iba ni le pagaba, y entonces lo denunció ante las autoridades protestando un pagaré que Raskolnikov le había firmado, ante la promesa de que nunca se haría efectivo.

El negocio no tenía mucha importancia, pero, por desgracia para los transgresores, el diablo sabe bien cómo hace sus cosas, y Raskolnikov recibió la citación de la comisaría

justo la mañana posterior a la noche del crimen, la cual atendió muy nervioso porque pensó que lo habían descubierto y que la citación era una trampa. En las oficinas, su extraño comportamiento llamó la atención de los funcionarios y se hizo sospechoso del asesinato de las dos mujeres. Raskolnikov salió de la comisaría completamente paranoico, convencido de que las pesquisas en su contra eran inminentes, y terminó enfermo en la cama, donde pasó varios días entre la inconsciencia y el delirio. Praskovia, que se sentía culpable de la enfermedad de su inquilino, retiró la demanda y procuró que tuviera la atención necesaria para su recuperación, pasando de vez en cuando por la buhardilla para ver cómo se encontraba.

La mañana que Raskolnikov volvió a la vida, "A través de la puerta entreabierta apareció la cabeza de la patrona. Raskolnikov se incorporó... Dándose cuenta de que Raskolnikov había vuelto en sí, la patrona, que observaba a través de la puerta, la cerró y desapareció"¹⁰⁹. En *El proceso* tenemos más o menos la misma escena la mañana de la detención: "Cuando K. regresó de nuevo al cuarto contiguo, se estaba abriendo precisamente la puerta de enfrente y la señora Grubach se disponía a entrar. Sólo se la vio un instante porque, apenas hubo reconocido a K., ella se turbó visiblemente, pidió perdón, desapareció y cerró la puerta con las mayores precauciones"¹¹⁰. El comportamiento similar de ambas patronas, aunado al hecho de que El proceso contra Raskolnikov tuviera como causa remota un fallido matrimonio, como en el caso de Josef K., hace muy probable que sea Frau Grubach quien denunció ante las autoridades a Josef K., como han sostenido algunos críticos.

Frau Grubach fue el primer personaje femenino de *El proceso* que Kafka concibió, cuyo origen se remonta exactamente al 15 de agosto de 1913, cuando salido de casillas por asuntos relacionados con el matrimonio o, mejor, con la ruptura del compromiso que lo tenían agobiado, escribió en el Diario la siguiente pieza dramática en la que describe, con sarcasmo, una escena de su imaginaria vida matrimonial con Felice:

El hombre de ojos oscuros y mirada severa que llevaba sobre el hombro el montón de abrigos viejos.

LEOPOLD S., un hombre alto y robusto, de movimientos desmañados, ropas demasiado holgadas, arrugadas, a cuadros blancos y negros, entra corriendo en la gran habitación por la puerta de la derecha, da una palmada y llama: "¡Felice! ¡Felice!". Sin esperar ni un instante el resultado de su llamada, corre hacia la puerta del centro, que abre gritando nuevamente "Felice".

FELICE S., aparece por la puerta de la izquierda, se detiene en el marco de la puerta, es una mujer de cuarenta años, que lleva un delantal de cocina: "Estoy aquí Leo. ¡Qué nervioso te has puesto en los últimos tiempos! "¿Qué es lo que quieres?"

¹⁰⁹ Dostoievski, Op. Cit. (3,II, pag.141)

¹¹⁰ *El proceso*, p. 83

LEOPOLD, se vuelve bruscamente, luego se detiene y se muerde los labios: "¡Vaya, por fín! ¡Ven aquí!" Va hacia el canapé.

FELICE, no se mueve: "¡Rápido! ¿Qué quieres? Tengo que volver a la cocina."

LEOPOLD, desde el canapé: "¡Deja la cocina! ¡Ven aquí!, tengo que decirte algo importante. Vale la pena. ¡Anda, ven!"

FELICE, se le aproxima lentamente, levantando las tiras del delantal: "¿Qué es esto tan importante? Si vas a tomarme el pelo, me enfado, de verdad." Se queda de pie frente a él.

LEOPOLD: "Anda, siéntate".

FELICE: "¿Y si no quiero?"

LEOPOLD: "Entonces no puedo decírtelo. He de tenerte cerca".

FELICE: "Bueno, ya me siento"¹¹¹.

Esta Felice era como Kafka imaginaba a su futura esposa..., y Leopold S. es Leopold von Sacher-Masoch, alias Gregor Samsa, como se verá tras un rodeo, que si bien no es necesario no es tampoco inútil porque ayuda a profundizar en la relación de esta encantadora pareja, y da luces sobre el universo estético de Kafka.

Como leí alguna vez, hay hechos cuya importancia puede medirse por lo mucho que se dice de ellos, y otros por el silencio absoluto que los rodea, como es el caso del influjo que ejerció la vida y obra de Leopold von Sacher-Masoch sobre la vida y obra de Kafka, que todos los biógrafos parecen ignorar y que ninguno menciona, siendo que estuvieron tan cerca geográfica, estética y espiritualmente. Pero los hechos son los hechos, y no existe ningún escritor tan cercano a Kafka como Sacher-Masoch, un escritor de dudosa reputación por sus apetencias sexuales, pero que encarnó como ninguno otro la identificación más profunda posible entre un autor y su propia obra, hasta el punto de convertirse en un personaje de ficción fruto de su propia fantasía para vivir con intensidad su obra, una propuesta de vivir en la literatura en la que desaparecen los límites de ficción y realidad, que Kafka hizo suya al heredarla de su maestro.

A temprana edad, debió Kafka familiarizarse con la vida y obra de Sacher-Masoch, un escritor muy vinculado en su vida personal con "la antigua Praga, histórica y universal", a la que dedicó su primer libro "como primer testimonio de amor a mi lugar de nacimiento espiritual". Sacher-Masoch, nacido en Lemberg en 1836, vivió en Praga entre 1848 y 1852, cuando su padre trabajó como prefecto de la policía de la ciudad, años en los que Leopold estudió en el mismo liceo y la misma universidad donde estudiara Kafka cincuenta años después. Es muy probable que Kafka, quien conocía como pocos las calles de la Ciudad Vieja de Praga, tuviera identificados los lugares donde residió la familia Sacher-Masoch, muy cerca de lugares donde él mismo vivió y trabajó, no sólo por la cercanía de Kafka con este escritor, como lo demuestra su obra, sino porque Sacher-Masoch debió ser sin duda todo un personaje entre los intelectuales de Praga, casi todos

¹¹¹ *Diarios*, p. 304

judíos, pues siempre fue defensor de las minorías, y simpatizante del pueblo judío y sus causas, además de ser un esclavo que escribió su obra en alemán, como casi todos ellos.

El caso de Sacher-Masoch es muy interesante, y su vida ha sido un permanente banquete para los psicoanalistas debido a sus conocidas aficiones amorosas, que ningún biógrafo olvida mencionar, y que dieron origen a las palabras “masoquista” y “masoquismo”: “jugar a hacerse la víctima, dejarse cazar, atar, hacerse infligir castigos, humillaciones e incluso dolores físicos por una mujer opulenta, cubierta de pieles y con un látigo en la mano; vestirse de criado, acumular fetiches y disfraces, publicar anuncios por palabras, formalizar ‘contratos’ con la mujer amada de turno, llegando incluso, si fuera preciso, a prostituirse”¹¹². En resumen, todo un poema, cuya causa primera algunos atribuyen a su padre, un policía culto e inteligente, otros a la madre, piadosa y supersticiosa, y otros más –incluido Masoch mismo– a la tía Zenobia.

Todo empezó con un juego de niños que llevó a Leopold a esconderse en el dormitorio de Zenobia, una condesa polaca muy hermosa, tía paterna lejana. De pronto, ella apareció con un joven apuesto, con quien tuvo relaciones sexuales sin sospechar que Leopold los observaba. En esas estaban cuando apareció el marido acompañado de varios amigos para que le sirvieran de testigos de la conducta de su esposa, y sin que mediara palabra, la condesa se bajó de la cama, látigo en mano, para castigar al insolente que se atrevía a interrumpirla en plena efervescencia amorosa. Los testigos y el joven amante desaparecieron como por arte de magia, y pese a las muestras de sumisión y humillación del marido, la mujer lo expulsó del dormitorio, no sin antes castigarlo hasta hacerlo sangrar. Luego, Leopold fue descubierto y recibió también un severo castigo, pero a pesar del dolor intenso que los golpes le producían, extrañamente, sentía un inmenso placer que, entre golpe y golpe, aumentaba, quedando así, para el resto de su vida, indisolublemente ligados dolor y placer.

A los treinta y dos años de edad, Leopold conoció en Merano a la baronesa Fanny von Pistor, una viuda de veinticinco años “de una belleza extraña, diabólica, de cabellos rojizos cuyo esplendor desafiaba toda descripción, con algo mágico y fascinante como la mirada de una serpiente”, en la que Leopold vio la posibilidad de revivir su fantasía siempre presente de la tía Zenobia. Aunque Fanny siempre estaba rodeada de una corte de admiradores sobre la cual reinaba, Leopold se impuso sobre sus adversarios, y al poco tiempo la pareja firmó un contrato en el que Leopold se comprometía a ser su esclavo en una ceremonia de iniciación en la que el poeta se arrodilló ante la baronesa para ser abofeteado y azotado con el cordón de la chaqueta de pieles de su ama. Días después, los amantes se hicieron fotografiar para tener un recuerdo: la baronesa con la chaqueta de pieles, tendida en una otomana, con el cordón a manera de látigo en la mano, y el escritor ya convertido en su esclavo, postrado a sus pies. Se dice que en el siglo XIX sólo una foto es comparable a esta: la de Lou Andréas Salomé, unciendo a su carro a Federico Nietzsche

¹¹² Deleuze, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch*. Ediciones Taurus, Madrid, 1974, pgs. 10-11

y al médico Paul Rée, y amenazándolos con un improvisado látigo consistente en una rama de lilas.

La pareja viaja a Baden, y, entusiasmada con la idea del contrato, sueña con viajar a Turquía donde ella podía presentarlo como su esclavo. Pero viajan a Italia, ella en primera clase y él en tercera disfrazado de criado polaco, no para preservar el honor de la dama, como afirma Sacher-Masoch, que a ella nada le importaba, sino para dar realismo al contrato, su fantasía, en el que “se compromete a ser esclavo de Madame Pistor y a ejecutar absolutamente todos sus deseos y órdenes, y esto durante seis meses”, a cambio de que ella “se comprometa a usar pieles lo más frecuentemente posible y sobre todo mientras ella sea cruel”. Pero el contrato no llegará a su término porque Leopold descubre decepcionado que su amada “no es sensible ni a la naturaleza ni a lo bello, para ella, la condición de la belleza es la limpieza”. Y un día, que sale a la calle vestido de librea a comprar aceite, se encuentra con unos amigos, dándose cuenta de lo ridículo de su posición, y da entonces por terminada su relación con la baronesa, quien, a estas alturas del paseo, se aburría con las excentricidades de su compañero.

Por eso en *La Venus de las pieles*, su obra más conocida y de la que proviene su eterna fama, inspirada en su relación con Fanny, tiene como uno de sus temas principales lo difícil que es encontrar a una mujer, que no sólo parezca cruel y voluptuosa sino que lo sea verdaderamente. De ahí que en la obra se endurezca el contrato hasta permitir la mutilación. No se trata ya de un juego de niños; el personaje renuncia de manera absoluta a su propio yo, convirtiéndose en un instrumento ciego que ejecuta todas las órdenes sin discutirlos. En la obra, Leopold está representado por el joven noble Federico Kusinski, y Fanny por la aristócrata Wanda Dunaiev, una Venus magnífica que resultó ser al final una hermana de la caridad. Pero lo más interesante de esta historia es que si bien la novela escandalizó a muchos, no faltaron quienes se entusiasmaran con ella, sobre todo mujeres que encontraban espléndida la existencia de hombres dispuestos a obedecer en todo, que se dejaran castigar y no tuvieran otra voluntad que la de su ama. De entre todas las mujeres que se le ofrecieron a Leopold para ser sus dueñas, la elegida fue Aurora Rümelin, una mujer de clase inferior, pero que tenía a su favor el haber sido maltratada desde su adolescencia por los hombres, género al que odiaba y despreciaba.

No fue una buena relación la que tuvo esta pareja, pero lo importante aquí es que haya decidido representar en la realidad a los personajes de la obra, para lo cual Aurora se cambió el nombre por el de Wanda, convirtiéndose así Sacher—Masoch en un personaje nacido de su propia fantasía. Esto impresionó tanto a Kafka, que desde muy joven decidió emprender el mismo camino o mejor, continuarlo, porque Leopold llegó hasta ahí, y de ahí partió Kafka, quien, para no dejar dudas de su profesión de fe, no sólo parodió *La Venus de las pieles* en *La metamorfosis*, sino que tomó el mismo nombre para que la identificación fuera completa. En su viaje por Italia, disfrazado de criado de Fanny von Pistor, Leopold tomó el nombre de Gregorio —Gregor—, que fue el nombre que tomó Federico Kusinski como esclavo de Wanda Dunaiev en *La Venus de las Pielas*, un nombre derivado de “Sacher-

Masoch”, al que Kafka le agregó el apellido “Samsa”, para que el nombre de su personaje “Gregor Samsa” se derivara por completo de “Sacher-Masoch”, y no quedaran dudas de sus intenciones, ni de la identidad de la dama del retrato vestida de pieles, que Gregorio ve cuando despierta en su cuarto la mañana de la transformación (fig. 19).

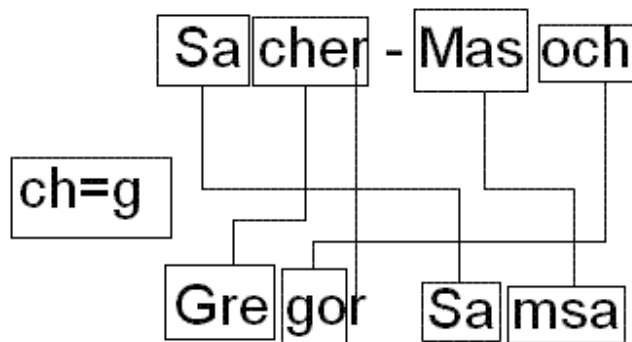


Fig. 19

La metamorfosis es una obra cumbre del masoquismo en la que Kafka conjuga *La Venus de las pieles* y *Crimen y castigo* para rendir un sentido homenaje a sus maestros Sacher-Masoch y Dostoievski¹¹³. En esta magnífica pieza de la literatura erótica, escrita en la cima de su entusiasmo por Felice y cuando atravesaba el período más intenso y fecundo de su vida literaria, Kafka vive un fantástico matrimonio con su musa que es parodia del contrato de *La Venus de las pieles* donde el esclavo Gregorio se transforma en un monstruoso insecto — de inspiración dostoievskiana — y Wanda Dunaiev está representada por el retrato de la Dama de las pieles que Gregorio pone en un lindo marco dorado y cuelga enfrente de su cama. Pero esa orgía ultrasensualista no tiene nada que ver con el matrimonio, en la prosaica y dura realidad, donde la opulenta Venus es una mujer de cuarenta años, que en vez de un látigo y un abrigo de pieles, lleva un delantal de cocina, cuyas tiras levanta al caminar, personaje que, en *El proceso*, será la señora Grubach, ante cuya presencia K. solía dirigir “la vista a la cinta de su delantal, que se hundía de forma inútilmente profunda en su imponente cuerpo”.

¹¹³ En el capítulo “El flagelador” asistimos con K. a una escena sadomasoquista en la que un “dominador”, ataviado con un “traje de cuero oscuro que dejaba al descubierto el cuello hasta el pecho y los brazos totalmente desnudos”, látigo en mano, castiga a los guardianes Franz y Willem, quedando a la imaginación del lector el látex, las cadenas y el sexo.. .

Capítulo treinta y dos

UNA BLUSA PARA UN CRIMEN

Alguien debió de haber calumniado a Josef K., porque, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana. La cocinera de la señora Grubach, su patrona, que cada día le traía el desayuno hacia las ocho, no vino esta vez. Eso no había ocurrido nunca. K. espero todavía un instante; desde su almohada vio a la anciana que vivía enfrente de él y que lo observaba con una curiosidad totalmente desacostumbrada en ella; pero luego, sorprendido y hambriento a la vez, tocó la campanilla.¹¹⁴

En estas primeras líneas de *El proceso* aparece una galería inaudita de personajes y elementos de *Crimen y castigo* —la cocinera, la patrona, el inquilino, la anciana y la campanilla, sin olvidar el desayuno que no es gratuito—, que de entrada nos dice de qué historia se trata, como en esa escena donde aparece una rubia arruinada de hermosas piernas caminando nerviosa a media noche en una calle solitaria de faroles mortecinos a la que siguen unos zapatos... que nos han contando cientos de veces en el cine y la televisión, pero que siempre vemos con curiosidad morbosa para saber cómo será esta vez, casi siempre igual, contrario a Kafka que escribe una historia miles y miles de veces leída, pero vuelta a contar de manera tan original que nadie ve a la víctima ni al asesino, no obstante tenerlos presentes en la primera escena en un plano-contraplano, con el que deberían empezar todas las películas de *El proceso*, y que hasta el presente se echa de menos. Sí, la anciana es otra de las “muchachas” bajo las cuales aparece Felice en la novela, esta vez en el papel de víctima.

En una primera lectura, el personaje de la anciana no parece tan importante y el lector tiende a creer que sólo se trata de una de esas vecinas chismosas que viven pendientes de los asuntos ajenos. Pero esta apreciación plantea una inquietud de orden estético, pues no se entendería que un escritor *cinematográfico* como Kafka desperdiciara la primera escena con un personaje innecesario o superfluo. Una lectura cuidadosa en cambio, hace de este personaje un verdadero enigma, pues si la anciana no tenía en absoluto la costumbre de observar a K., entonces ¿por qué precisamente esa mañana lo observaba con curiosidad desde antes de la detención? La única respuesta lógica es que sabía de antemano lo que iba a pasar, algo muy de su interés porque cuando K. pasó a la habitación de la señora Grubach, volvió a ver por la ventana “a la anciana, que, con curiosidad verdaderamente senil, se había acercado a la ventana que ahora quedaba enfrente, para continuar viéndolo todo”. Ese extraño y desmedido interés de la anciana en la detención de K., obliga a preguntarse qué papel juega en la historia, sobre todo porque aparece de nuevo hacia el final de la novela, esta vez “arrodillada ante una imagen de María”, cuando K. llega a la catedral a cumplir su cita con el italiano.

¹¹⁴ Ilustraciones de Marlon Vásquez Silva.

Por más que leamos y releamos el texto, este personaje no revela su secreto pues aquí nos encontramos exactamente con el mismo problema del enigma de los manuscritos, cuya solución no estaba en la obra misma, sino en *Crimen y castigo*, que es el texto que permite identificar los símbolos y su significado, sin el cual, la campanilla, por ejemplo, sólo es un objeto que le sirve a Josef K. para pedir el desayuno y nada más, pero que, a la luz de *Crimen y castigo*, es un símbolo fuerte y polivalente que significa crimen, culpa y confesión. De ahí nace “la leyenda de la campanilla”, que el abogado le explica a K., según la cual, para iniciar un proceso debe sonar una campanilla, que es precisamente lo que hace K. para que de inmediato lleguen los guardianes encargados de su detención: *la justicia ha sido atraída por la culpa*. Pero, para que la campanilla funcione como símbolo, se necesita también la presencia de la anciana, la víctima, pues sin ella no se evocaría con precisión la escena del crimen de Raskolnikov, y el símbolo perdería todo su valor. Así las cosas, la novela es una alegoría en la que el texto de Dostoievski sirve de código para narrar una historia en la que se comete un crimen, no necesariamente un asesinato, contra una mujer, que la anciana representa y que, como ya se dijo, no es otra que Felice.

Entre los enigmas del siglo XX ocupa un lugar destacado el crimen de K., crimen tan misterioso e incierto, que muchos incluso niegan su existencia, pues son más los que lo creen inocente que culpable, en contravía del veredicto de Kafka, una autoridad indiscutible en la materia, que siempre dijo que su personaje Josef K. era culpable. Pero ¿culpable de qué? Esa es la parte que el autor de *El proceso* se reserva al privarnos del recurso del narrador, sin que la novela tampoco dé pistas, excepto aquella ley de que *la justicia es atraída por la culpa*, pero ¿la culpa de qué?, volviendo a la pregunta inicial en un círculo vicioso. La forma como Kafka confesó el crimen de K., que es su propio crimen, es una de las construcciones más ingeniosas de la novela, y de una belleza plástica extraordinaria como corresponde al sueño de Raskolnikov que Kafka usó en esta parte de la novela, sueño que lo maravilló desde su juventud y que incluyó en *Descripción de una Lucha*, del que provienen algunas de sus ideas más brillantes que le permitieron dar inicio a la literatura fantástica del siglo XX.

Uno hubiera esperado que Kafka utilizara directamente al tribunal de la pensión para narrar el tribunal en el hotel, pero, en su lugar, tomó algunos elementos que rodearon ese día el tribunal, día en que pasaron muchas cosas de interés en esta historia, desde la mañana cuando Svidrigailov caminaba sin rumbo por los alrededores de la Plaza del Heno y escuchó casualmente el nombre de Raskolnikov, que en ese momento se encontraba a la entrada de la pensión conversando con Razumikín y Sonia, quien se despedía en de los dos jóvenes; Svidrigailov grabó en su mente la dirección de la casa de Raskolnikov para visitarlo esa misma tarde, como en efecto hizo, y entretanto siguió a Sonia para averiguar dónde vivía, con la sorpresa que habitaban la misma pensión con una habitación vacía de por medio, lo que le permitió en la noche escuchar tras la puerta la confesión que de su crimen hizo el estudiante a la prostituta. Esa tarde, antes de la visita de Svidrigailov, Raskolnikov salió de su buhardilla y en la calle un anciano le gritó “¡asesino!”, dejándolo

mudo de terror. Raskolnikov regresó a su habitación al borde del colapso, se desplomó en el sofá, y tuvo un sueño.

En el sueño ve a un anciano que le hace señas —el mismo que en la tarde le gritó “¡asesino!”—, y lo sigue hasta un edificio que le parece conocido pero que no logra recordar hasta que llega al cuarto piso y se da cuenta que está en “la casa”, y que esa puerta abierta de par en par, que tiene enfrente, es la del apartamento de Alena:

La antecámara estaba oscura y vacía... la habitación estaba inundada por la luz de la luna; el mobiliario estaba igual, no había cambiado nada: las sillas, el espejo, el sofá amarillo, los cuadros en sus marcos... en el rincón, entre el armario y la ventana, distinguió un manto de mujer, que parecía colgado en el muro. “¿Por qué está este manto aquí?”, pensó; antes no estaba... Se acercó suavemente, y adivinó que tras el manto había alguien escondido. Prudentemente, apartó el manto, y vio una silla: en ella estaba la vieja. Estaba doblada de tal modo, que no podía distinguir su rostro; pero era ella¹¹⁵.

Este sueño da las claves para descifrar el crimen de K. porque con él construyó Kafka el escenario de dicho crimen, como podemos ver, si tenemos presentes los siguientes elementos para la reconstrucción de los hechos, como suelen decir los detectives *ad portas* de desenmascarar al asesino:

1. La puerta estaba abierta
2. La antecámara estaba oscura
3. La habitación estaba iluminada por la luz de la luna
4. Todo estaba igual que el día del crimen: las sillas, el espejo, el sofá amarillo, los cuadros en sus marcos...
5. Todo estaba igual excepto por un manto de mujer que parecía colgado del muro a un lado de la ventana, que antes no estaba
6. Y, *last but not least*, detrás del manto se ocultaba la anciana.

Siempre se ha dicho que Kafka pensaba en imágenes, afirmación que parece corroborar el símil alegórico en el que Kafka reemplaza el manto de mujer tras el que se ocultaba la vieja por la blusa blanca de Felice, la blusa que ella llevaba el día que Kafka la vio por primera vez en casa de Brod, blusa con la que la recordó durante los siete meses que se dejaron de ver, y que en una carta le ruega no vaya a regalar a su hermana, como pensaba hacer. Esa blusa blanca fue la que K. vio colgada de la falleba de la ventana cuando entró a la habitación de Fräulein Bürstner para ser interrogado por el inspector, blusa que Canetti dice estaba en la escena del tribunal en representación de Felice, y que en la noche, cuando Josef K. regresó a la habitación de la señorita Bürstner, ya no estaba:

¹¹⁵ DOSTOIEVSKI. Fedor, op. cit, p.333

K. "se encaminó hacia la puerta abierta. La luna brillaba silenciosa en el oscuro cuarto. Por lo que se podía ver, todo estaba realmente en su sitio; tampoco la blusa colgaba ya de la falleba"¹¹⁶.

Todo estaba igual, excepto por la blusa, que tampoco estaba. Ese "tampoco" es genial, un guiño malicioso con el que Kafka remacha la lista —lacónica, pero completa—, que no admite explicaciones, sin peligro de ofender la inteligencia de los pacientes lectores. Sin embargo, para cerrar el caso es necesario extraer del símil las conclusiones lógicas que permiten resolver, de una vez y para siempre, el misterioso crimen de K. La primera y más importante, porque de ella se derivan las demás, es que **la habitación de la señorita Bürstner es el lugar del crimen**. De eso no hay duda posible: la descripción de Kafka coincide con la que hace Dostoievski de la habitación de Alena, donde todo estaba en su sitio, excepto por lo que sabemos. Eso quiere decir, que tras la blusa blanca se ocultaba Felice; ella estaba presente —o, mejor, representada— en el interrogatorio a Josef K., que fue como Kafka parodió en la novela el tribunal en el hotel, parodia burlesca que, en una primera aproximación, podemos considerar el crimen de K. La prueba es doble porque el interrogatorio-tribunal ocupa el lugar del crimen, es lo que sucede en esa habitación, y eso mismo —el interrogatorio— es lo que K. confiesa a la señorita Bürstner cuando ese día del tribunal regresa en la noche al lugar del crimen, sin sospechar que tras la puerta de la habitación contigua el capitán Lanz escucha sus palabras, como escuchó Svidrigailov tras la puerta de la habitación contigua la confesión que de su crimen hizo Raskolnikov a Sonia en su habitación la tarde del tribunal en la pensión.

Pero si el crimen de K. es el tribunal de la pensión, eso quiere decir que el crimen, el verdadero crimen es el tribunal en el hotel que dicho tribunal representa, y podemos concluir que *El proceso* es en ese sentido una confesión, la confesión de Kafka de que su relación con Felice fue una historia de engaños y mentiras, crimen del que Kafka nunca se arrepintió, por razones "estéticas", como veremos en el próximo —y ¡último!— capítulo. Por el momento, demos gracias a Dios por permitir que Kafka —así creyera que Dios no quería— se hiciera escritor, pues, como se sabe, hay una línea más delgada que la que separa el éxito del fracaso, y es la que existe entre el arte y el crimen, y con ese miedo terrible al matrimonio que degeneró en misoginia y esas fantasías de ser el asesino del hacha, Kafka bien pudo habernos legado, en vez del misterioso proceso, enigmas como "Franz el destripador" o "el estrangulador de Praga". ¡Alejado sea el maligno!

¹¹⁶ *El proceso*, Edición crítica castellana, pag. 93

Capítulo treinta y tres

FIN

El proceso y Crimen y castigo son, en apariencia, dos novelas muy distintas: en *El proceso* todo es un enigma, de principio a fin, en cambio, en *Crimen y castigo* no hay ningún misterio, todo se sabe desde el principio: quién es el asesino, las razones que tuvo para cometer el crimen, a cuyo ensayo asistimos primero, y a su ejecución después. Todo está claro en esta novela, no hay ningún enigma, excepto el alma humana. Pero sólo en apariencia son distintas, pues, en realidad, se trata de dos novelas siamesas, cuyo tema es la culpa y su relación con la ley. De eso es que tratan las palabras del guardián Willem cuando le explica a K. cuál es la ley que ellos representan: “Nuestra autoridad, hasta donde la conozco, y yo conozco solamente los grados más ínfimos, no buscan la culpa entre la población sino que es, como dice la Ley, atraída por la culpa, y tienen que enviarnos a nosotros, los guardianes. Esa es la Ley. ¿Dónde cabría un error?” “Esa Ley no la conozco”, dijo K. “Tanto peor para usted”, dijo el guardián. Pero aunque K. dice desconocer la ley, cuando llegó al edificio del Tribunal y vio que había cuatro escaleras “finalmente ascendió por la primera escalera y jugó mentalmente con un recuerdo de una frase del guardián Willem, que el tribunal era atraído por la culpa, de donde se deducía que el cuarto de investigación tenía que hallarse al final de la escalera que K. eligiera al azar”. Y claro, así fue.

La secuencia en la que K. se dirige de su casa al Tribunal para atender la citación que las autoridades le hicieron, es una copia fiel de la secuencia en la que Raskolnikov sale de su casa a la comisaría para atender la citación que las autoridades le hicieron. El edificio donde funcionaba la comisaría es el mismo edificio donde funcionaba el Tribunal, y lo ocurrido allí a nuestros dos héroes desde que entraron hasta que salieron, con desmayo incluido, fue prácticamente lo mismo. Incluso detalles que parecen típicamente kafkianos, Kafka los toma de Dostoievski, como cuando K. escoge la escalera al azar, que fue como hizo Raskolnikov al llegar al edificio: “Empezó a subir, al azar. No pensó en preguntar”. En cambio K., “Como no podía preguntar por la comisión investigadora se inventó un carpintero Lanz —el nombre se le ocurrió porque el capitán, sobrino de la señora Grubach, se llamaba así— y decidió preguntar entonces en todas las viviendas si vivía allí un carpintero Lanz, para así tener la posibilidad de mirar dentro de los cuartos”. En realidad, a K. se le ocurrió lo de ‘carpintero’ porque las oficinas del Tribunal se encuentran en el desván del quinto piso —la buhardilla de Raskolnikov—, situada en la *Stoliarny Perelouk* o calle de los carpinteros.

Las palabras de Willem se pueden ejemplificar muy bellamente con un episodio de *Crimen y castigo*, que muestra cómo *el tribunal es atraído por la culpa*, incluso antes de que el asesino cometa el crimen, cuando ni siquiera sabe que la idea del crimen ya está empollando en su mente. Como le sucedió a Raskolnikov cuando escribió un artículo para *La palabra periódica*, una revista universitaria, en la que afirma que “los hombres, por la ley de la Naturaleza, están divididos en dos categorías ‘de una manera general’: la categoría

inferior, los hombres ordinarios, que por así decirlo, componen un material que sirve para la reproducción de la especie; y los hombres propiamente dichos, es decir, que tienen el don o el talento de pronunciar en su ambiente ‘una palabra nueva’. Si en virtud de su idea, los hombres extraordinarios tienen que verter sangre, pasar por encima de un cadáver, pueden, en su fuero interior, en su conciencia, autorizarse a realizar ambas cosas, en interés de su idea, por supuesto”¹¹⁷.

Raskolnikov insiste en su artículo sobre esta idea:

“todos los..., digamos, por ejemplo, todos los legisladores e instructores de la Humanidad, desde los más antiguos, pasando por Licurgo, Solón y Mahoma, hasta los Napoleón, etc., todos sin excepción han sido criminales, por el hecho de que dar nuevas leyes significa violar las antiguas, las cuales eran observadas fielmente por la sociedad y transmitidas a las generaciones futuras; indudablemente, ellos no retrocedían ante el derramamiento de sangre, cuando esto podía resultarles útil (una sangre vertida inocente y valerosamente por la vieja Ley). Es también de notar que todos los bienhechores de la Humanidad han sido terriblemente sanguinarios”¹¹⁸.

Porfirio Petrovitch, el juez de instrucción, leyó con mucho interés el artículo y se dijo a sí mismo que su autor no iba a parar ahí, y que seguramente iba a tener noticias de él en los próximos días. Por eso, cuando descubrió el nombre de Raskolnikov entre los clientes de la vieja usurera asesinada, tuvo una corazonada y Raskolnikov se convirtió en su principal sospechoso. Raskolnikov, con su artículo, había logrado llamar la atención de las autoridades sobre su persona, *el tribunal había sido atraído por la culpa*, porque era a la culpa a la que le debía el artículo; la perfidia de la Naturaleza, ángel guardián de la culpa, le había jugado una mala pasada, la primera de muchas que le irán ocurriendo a lo largo de su proceso, las mismas que sufrirá en carne propia Josef K.

Raskolnikov no mató por dinero —ni siquiera miró el botín del crimen— ni por las razones altruistas que alegaba, como que al matar a la vieja liberaba a la humanidad de una alimaña que se alimentaba de la sangre de los demás. Raskolnikov cometió el crimen porque quería saber si era un ser superior o inferior, si era un Napoleón o un gusano tembloroso, si estaba más allá del bien y del mal, si podía enfrentar la Ley sin sentir culpa, si tenía licencia para matar. Pero Raskolnikov no era un innovador ni era un conquistador y mucho menos el portavoz de una nueva Ley o de “una palabra nueva”, y no tenía derecho a matar: él era un ser inferior que se resistía a admitir la categoría a la que pertenecía porque era un joven soberbio con más orgullo que talento. Él sabía que su experimento estaba condenado al fracaso, que él no era mejor que su víctima y, al cometer el crimen, se convirtió en una alimaña peor que la que asesinó. Por eso, cuando regresa en sueños al lugar del crimen, la vieja se burla de él, “la malvada vieja estaba sentada y se reía, se retorció en una risa silenciosa, haciendo esfuerzos para que él no la oyese. Le

¹¹⁷ DOSTOIEVSKI. Fedor. OP. Cit, P. 313

¹¹⁸ *Ibid*, P. 312

pareció entonces que la puerta de la habitación acababa de abrirse, y que también allí reían y hablaban en voz baja. La cólera se apoderó de él, y con toda sus fuerzas se puso a descargar hachazos sobre la cabeza de la vieja; pero a cada hachazo, las risas y los cuchicheos de la alcoba resonaban con más fuerza, mientras que la maldita vieja se retorció de risa”.

Raskolnikov logró entrar y salir de la escena del crimen sin ser visto, ayudado por una serie de circunstancias que lo favorecieron. Para colmo de la buena suerte, detuvieron a un pintor de brocha gorda, Nicolás, con una cadena de oro que dejó caer Raskolnikov en su huida, cuando se ocultó por unos instantes en un apartamento del segundo piso, en el que estaba trabajando Nicolás. El pintor quería sufrir, quería ser castigado y confesó como propio el crimen de Raskolnikov. Ante la justicia ordinaria, el caso estaba cerrado, y de haber creído Raskolnikov que estaba en su derecho al asesinar a la vieja, nunca lo hubieran detenido, pues no había ninguna prueba en su contra. Pero su extraño comportamiento — la culpa— llamó la atención de las autoridades y despertó las sospechas de los funcionarios de la justicia. Sobre todo de Porfirio, quien terminó convencido de que Raskolnikov era el culpable, según las pruebas que él mismo le proporcionó, pues, acorde con su categoría, quería sufrir, ser castigado, y en consecuencia, hizo lo que estaba a su alcance para ser inculgado.

Lo primero fue el artículo que escribió, con el que llamó la atención de Porfirio el juez de instrucción; después la visita a la comisaría y la discusión con los funcionarios; luego, el desmayo cuando escuchó que hablaban del crimen de las dos mujeres, llamando la atención en el lugar menos indicado, que de inmediato lo hizo sospechoso; como si esto fuera poco, le hizo la cínica confesión del crimen al secretario de la comisaría en la que contó incluso dónde había escondido los objetos robados; no satisfecho, regresó a la escena del crimen donde empezó a tocar frenéticamente la campanilla y a preguntar a los obreros que arreglaban la casa, por qué habían lavado la sangre. Finalmente, con la ida a la casa de Porfirio, se metió en la boca del lobo, lo que fue el principio del fin de su calvario, que terminó con su entrega y confesión ante las autoridades.

El caso de Raskolnikov confirma plenamente la Ley que dice que las autoridades no buscan la culpa entre la población, sino que se sienten atraídas por la culpa, como le dice el guardián a Josef K. ¿Se trata del mismo caso? Todo indica que sí. Josef K. se comporta y habla como culpable —*Así suelen hablar los culpables*, le dice el capellán de la prisión a K. en la catedral—; de hecho su comportamiento es el mismo de Raskolnikov, y no podía ser de otra forma ya que, Kafka, construye el calvario de Josef K. tomando como modelo el de Raskolnikov. Es por eso que K., igual que Raskolnikov, con cada paso que da se enreda más. Todo el tiempo K. busca ayuda cuando lo único que necesitaba para librarse del proceso era desentenderse de él, olvidarse de que existía, que era precisamente lo que la culpa le impedía hacer¹¹⁹. Por el contrario, la idea del proceso ya no lo abandonaba ni un

¹¹⁹ Eso es lo que significan las epigramáticas palabras que el sacerdote le dirige a K. al final en la catedral: «El tribunal no quiere nada de ti. Te acoge cuando vienes y te despide cuando te vas.»

instante, se había apoderado por completo de su vida, hasta que finalmente sucumbe, y una noche, en la actitud de quien espera invitados, sentado y vestido de negro, aguarda la llegada de sus verdugos.

¿Cómo es posible que dos novelas con tantos elementos comunes, en la que una es parodia de la otra, puedan ser tan distintas al punto que la crítica nunca vio la estrecha relación que existía entre ellas? La razón es que Kafka transforma *Crimen y castigo*, una novela figurativa con una historia sencilla, en *El proceso*, una obra a la vez abstracta y surrealista en la que la culpa se eleva a alturas metafísicas mediante un método de *generalización*, que lleva lo relativo o circunstancial a la condición de absoluto. La famosa Ley —la justicia es atraída por la culpa— tiene su origen en el caso muy particular de Raskolnikov, quien llamó la atención del juez Porfirio con su artículo en *La Palabra periódica*, cuando ni siquiera había cometido el crimen. Porfirio supuso que, tarde o temprano, iba a oír hablar de Raskolnikov, como en efecto sucedió, pero no necesariamente tuvo que ser así, pues si Raskolnikov hubiera esperado unos pocos días, la vida le hubiera sonreído con la herencia que Marfa le dejó a Dunia y, seguramente, se hubiera olvidado de su teoría al cambiar las amargas circunstancias que la engendraron. Pero, entonces, la historia de Raskolnikov no hubiera existido y el fatalismo de Kafka tampoco. Las cosas se dieron, y Kafka elevó al rango de necesario lo contingente y construyó su famosa y extraña ley en la que se invierten los términos: el detenido es culpable porque llamó la atención de la justicia, y no al revés.

De este método, los ejemplos abundan, y con cada uno se resuelve un pequeño enigma, como el de los tribunales que funcionan en buhardillas, que tanta tinta ha hecho correr. Al final de la novela, cuando Porfirio decide que ha llegado el momento de poner fin al juego del gato y el ratón, va a la habitación de Raskolnikov donde le demuestra que él es el asesino y le da dos días para que se entregue o, de lo contrario, lo hará detener. Este juicio, que el juez Porfirio le hace a Raskolnikov en su buhardilla, le da la idea a Kafka de instalar, *de manera definitiva*, las oficinas del tribunal en el desván del quinto piso de un edificio de inquilinatos. Del mismo modo, como Raskolnikov era un joven apuesto de hermosos ojos, Kafka extrapola en *El proceso* y afirma que *todos* los acusados son hermosos. En la explicación de Kafka a tan extraña afirmación, reluce su garra de talmudista:

«Cuando uno sabe ver, encuentra a menudo que los acusados son realmente hermosos. Se trata de todos modos de un fenómeno curioso, en cierto modo relacionado con las ciencias naturales. Naturalmente, como consecuencia de la acusación no se produce un cambio evidente y detectable en el aspecto de los acusados. No es como en otros asuntos judiciales; la mayoría sigue viviendo de la forma habitual y, si tienen un buen abogado que sepa ocuparse bien de ellos, el proceso no los perjudica notablemente. Sin embargo, los que tienen experiencia en ello, son capaces de reconocer a los acusados, uno por uno, en medio de la mayor de las multitudes. ¿Cómo?, preguntará usted. Mi respuesta no lo satisfará. Los acusados son precisamente los más hermosos. No puede ser la culpa lo que los hace

hermosos, puesto que — así tengo que hablar al menos como abogado — no todos son culpables; tampoco puede ser el castigo futuro el que los hace ya hermosos porque no todos son castigados; por consiguiente, sólo se puede deber, por lo tanto, al proceso que se ha iniciado contra ellos y que, de algún modo, se manifiesta en ellos. Entre los bellos, los hay aún más bellos. Pero bellos son todos, incluso Block, ese miserable gusano».

Una de las herramientas más poderosas del taller de Kafka es la literalidad. Con ella transforma el "gusano", la "alimaña", la "cucaracha", el "piojo estético", en que se ha convertido Raskolnikov, en un "insecto real". Kafka desmonta la metáfora que sostiene al "insecto moral", dejando sólo el "bicho", sin ningún calificativo, lo que lleva la metáfora a límites no explorados hasta entonces en el mundo de la literatura, y nace el insecto de *La metamorfosis*.

Kafka utilizó, pues, sistemáticamente procedimientos literarios que le permitieron explorar los límites de la realidad a partir del uso experimental del lenguaje, logrando de este modo una obra de primerísimo orden por la importancia y originalidad de sus aportes, no sólo en lo literario, sino en otros campos, como testimonian las distintas exégesis dedicadas a su obra, las cuales han dado lugar a numerosas críticas e interpretaciones, que era la intención de Kafka, como discípulo aventajado de los talmudistas. A esta multiplicidad de lecturas ha contribuido de manera positiva que *El proceso* sea una estructura con varios niveles de escritura, una hazaña extraordinaria que le permitió a Kafka narrar dos historias distintas a la vez, una de ellas secreta.

Josef K., como Raskolnikov, se cree un ser superior y desprecia a los funcionarios de la justicia, a los familiares, al abogado y demás, pero de manera especial a la señorita Bürstner, "una insignificante señorita mecanógrafa que no se le resistiría mucho tiempo", como seguramente pensó Kafka de Felice cuando al iniciar su correspondencia con ella, ésta se negó a responder. Pero Josef K. era un ser inferior, según la teoría, como se encargó de demostrarlo la "perfidia de la Naturaleza", que le hizo sufrir las mismas humillaciones que padeció Raskolnikov, sólo que K. era más controlado, reservado y malicioso que el exaltado joven, y sus caídas fueron menos dramáticas, pero no menos dañinas. Es verdad que, la teoría sobre los seres superiores e inferiores, que tanto perjuicio causó a Raskolnikov, no aparece de forma explícita en *El proceso*, pero está de principio a fin en la novela, pues, al fin y al cabo, esa teoría emparentada con el Superhombre de Nietzsche, es uno de los pilares sobre los que se sostiene la vida y la obra de Kafka, ya que fue de ahí de donde sacó Kafka la fuerza y la convicción necesarias para sostener su perversa relación con Felice que, en últimas, le permitió escribir la obra. La historia de Kafka y Felice oculta en el palimpsesto prueba que en esa relación no jugó el azar, sino que todo fue premeditado, fríamente calculado; no fue propiamente un amor a primera vista. De hecho, Kafka prácticamente obligó a Felice a que le respondiera sus primeras cartas utilizando el lejano parentesco que con ella tenía Brod, quien intercedió a su favor. Kafka necesitaba a

Felice para sacar el mundo prodigioso que tenía en la cabeza, él era un ser superior¹²⁰, un artista innovador, “un instrumento claramente elaborado en la mano de una fuerza superior que quería utilizarlo y lo utilizaba”¹²¹.

En plena redacción de *El proceso*, Kafka pide un permiso en la oficina de una semana, que luego prolonga una semana más, “para darle un empujón a la novela”, pero en vez de avanzar en ella, escribe *En la colonia penitenciaria* y el último capítulo de *El desaparecido*. La crítica no ha dejado de preguntarse el porqué de ese aparente *desvío*. Se dice que Kafka necesitaba descargar toda la violencia que *El proceso* porta, y a manera de sangría escribió *En la colonia penitenciaria*, una historia de crueldad inhumana en la que un viajero occidental llega a una isla del oriente para presenciar una ejecución de acuerdo a la vieja Ley, en una máquina de tortura diseñada por el Antiguo Comandante, cuya autoridad prácticamente ha desaparecido para dar paso a un nuevo orden, en el que la tortura desaparecerá. En el relato, Kafka describe con detalle la máquina asesina cuya función es escribir en la piel del condenado la orden que ha incumplido, que en este caso es “¡Honra a tus superiores!”. El oficial, que sigue siendo fiel al Antiguo Comandante, al no contar con el apoyo del viajero observador, comprende que esta será la última ejecución y reemplaza al condenado en la máquina para autoinmolarse vertiendo su sangre *valerosamente por la vieja Ley*.

La Vieja y la Nueva Ley, el Antiguo y el Nuevo Comandante, la sentencia “¡Honra a tus superiores!”, y la sangre vertida valerosamente por la Vieja Ley, nos enfrentan de nuevo con la dicotomía seres superiores-inferiores, de la que parte la tragedia de Raskolnikov, quien termina en Siberia, en la colonia penitenciaria, lo mismo que el propio Dostoiévski, lo que establece un vínculo, no por secreto menos directo, entre el relato y la novela. En cierto modo, *En la colonia penitenciaria* trae un mensaje de esperanza perturbador, pues promete una nueva sociedad sin tortura ni injusticia, pero también sin autoridad, donde los hombres serán iguales ante la Ley, contradiciendo esa ley de la Naturaleza que divide a los hombres en dos categorías: superiores e inferiores, a la primera de las cuales pertenecía Franz Kafka y a la segunda Josef K., marcado con la culpa de un crimen que cometió su autor, quien lo condena a morir.

Como vemos, la dicotomía entre seres superiores e inferiores no era asunto ajeno a la obra de Kafka, sino que, por el contrario, hacía parte esencial de ella. Esta dicotomía —dado el negrísimo humor de Kafka— aparece en *La metamorfosis* bajo una forma que podríamos llamar ‘crudamente raskolnikiana’: Napoleón-insecto. Como sabemos, el caso de Napoleón sedujo particularmente a Raskolnikov, quien con su experimento moral quería decidir si él era un Napoleón o un “animal tembloroso”. Pero Raskolnikov no era un Napoleón, sino “un piojo estético”: “¡Un Napoleón no se metería debajo de la cama de una vieja usurera!”. Kafka saca su personaje de *La metamorfosis* de las entrañas de Raskolnikov, pero no lo hace

¹²⁰ En 1911, Kafka escribe en el *Diario* que “sin duda en este momento soy el centro de Praga desde el punto de vista intelectual”, algo que no era verdad y que a continuación tachó, pero que nos indica lo que pensaba Kafka de sí mismo. [Citado por Reiner Stach, Op. Cit. pag. 46]

¹²¹ CF, nov. 1912, p.

su igual, pues si Raskolnikov sueña con ser Napoleón, Gregorio, según el retrato que cuelga de una de las paredes del comedor de la familia Samsa, es Napoleón: "En el lienzo de pared que daba justo frente a Gregorio, colgaba un retrato de éste, hecho durante su servicio militar, que lo representaba con su uniforme de teniente, la mano sobre la espada, sonriendo con despreocupación y un aire que parecía exigir respeto por su indumentaria y su actitud"¹²².

En un apunte del *Diario* del 17 de octubre de 1911, un año antes de empezar a escribir *La metamorfosis*, Kafka trae esta historia que le gustaba particularmente, en la que aparece la imagen de Napoleón teniente:

"Cuando pienso en esta anécdota: Napoleón cuenta en la mesa real de la corte de Erfurt: "Cuando yo era un simple teniente en el quinto regimiento..." (las altezas reales se miran, turbadas, Napoleón lo advierte y se corrige), "cuando yo tenía el honor de ser un simple teniente..." se me hinchan las arterias del cuello con el orgullo que, ligeramente simpatizante con el protagonista, me emociona artificialmente"¹²³.

Aquí vale traer a cuento una simpática anécdota sucedida cuando el insecto Gregorio y Napoleón se encontraron en *El día del juicio* (*Der jüngste Tag*), que fue el nombre que se le dio a la colección en la que aparecieron publicados, muy cerca el uno del otro, *Napoleón* de Carl Sternheim y *La metamorfosis* de Kafka. Este, como es de suponer, quiere que los dos libros tengan un aspecto semejante, y escribe a su editor, la siguiente carta:

Kafka a la editorial Kurt Wolff

Praga, a 15 de octubre de 1915

Adjunto las pruebas corregidas de *La metamorfosis*. Sólo me sabe mal que las características tipográficas sean diferentes que en el caso de Napoleón, a pesar de que debí considerar el envío de esta obra como una promesa de que la mía fuera impresa de la misma forma. Pero ahora resulta que la página de Napoleón tiene un aspecto claro y sinóptico, mientras que la de *La metamorfosis* ofrece una apariencia oscura y densa (creo que con la letra del mismo cuerpo). Si todavía pudiera cambiarse algo este aspecto, sería muy de mi agrado.

Kafka debió disfrutar mucho en secreto con esta feliz coincidencia, si bien el mal sabor inicial se transformó en susto, según la carta escrita al editor, diez días después:

Kafka a la editorial Kurt Wolff

Praga, a 25 de octubre de 1915

¹²² KAFKA. FRANZ. *La metamorfosis*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.

¹²³ *Diarios*, p. 117

Me escribieron ustedes últimamente que Ottomar Starke realizará la ilustración para la cubierta de *La metamorfosis*. Ahora bien, por lo que conozco a este artista a través de *Napoleón*, me ha sobrevenido un pequeño susto, probablemente más que innecesario. Resulta que se me ha ocurrido, dado que Starke será realmente el ilustrador, que quizás esté en su deseo querer dibujar el mismísimo insecto. ¡Esto no, por favor! No quisiera reducir su poder de influencia, sino sólo exponer un deseo, debido a mi evidente mejor conocimiento de la historia. El insecto mismo no puede ser dibujado. Ni tan sólo puede ser mostrado desde lejos. En caso de que no exista tal intención, mi petición resulta ridícula, mejor. Les estaría muy agradecido por la mediación y el apoyo de mi ruego. Si yo mismo pudiera proponer algún tema para la ilustración, escogería temas como: los padres y el apoderado ante la puerta cerrada, o mejor todavía: los padres y la hermana en la habitación fuertemente iluminada, mientras la puerta hacia el sombrío cuarto contiguo se encuentra abierta.

Gregorio no era un humilde viajante de comercio, Gregorio era un Napoleón que terminó convertido en un monstruoso insecto porque *Dios le castigó, poniéndole en manos de una mujer*, como dice el epígrafe de *La Venus de las pieles* que Sacher-Masoch sacó del libro de Judith. Kafka recordó esta historia bíblica, cuya veracidad se le evidenció, la noche que llegó a la idea de la que nació *La metamorfosis*, inspirada en la novela de Sacher-Masoch.

Pero la simpatía y la identificación de Kafka con Raskolnikov, personaje con el que construye los protagonistas de su obra, nació a través de Nietzsche, quien presentó a Kafka los seres superiores e inferiores a través del Superhombre, cuando a la edad de diecisiete años, en unas vacaciones en Roztock, leyó el *Zarathustra* a la sombra de un viejo roble acompañado de Selma Kohn, su primer amor. Nietzsche se convirtió en el maestro de juventud de Kafka y *Así habló Zarathustra* en su texto sagrado,

los cuales —libro y autor— ejercieron un poderoso y permanente influjo en nuestro amigo Franz, que la mayoría de los biógrafos niegan o subestiman por la apropiación fraudulenta que los nazis hicieron de la obra de Nietzsche, negación que la vida y la obra de Kafka contradicen.

Nietzsche escribió la primera parte del *Zarathustra* en 1883¹²⁴, cuando aún no había leído a Dostoievski, a quien conoció cuatro años después, en febrero de 1887, un día que vio en una librería de ocasión un libro con un título sugestivo: *El espíritu subterráneo*, que fue como tradujeron al francés *Memorias del subsuelo*. Nietzsche hojea el libro, y exclama: ¡Por fin un contemporáneo! Ese año de 1887, y el siguiente, Nietzsche lee con apasionamiento traducciones francesas de los libros de Dostoievski. El 3 de enero de 1889, al pasar Nietzsche por la Piazza Carlo Alberto en Turín, vio cómo un cochero azotaba cruelmente

¹²⁴ Si al año del *Zarathustra* le añadimos el día que empieza la acción de *Crimen y castigo*, tenemos la fecha del nacimiento de Kafka: 3 de julio de 1883. Esto que parece irrelevante, pudo ser importante para Kafka, que leyó en Roztock el *Zarathustra* al tiempo que Nietzsche agonizaba en la Villa Silberblick de Weimar. Estas son las coincidencias que el Dios "azar" prodiga como signos.

un caballo, y llorando, y con grandes gritos de dolor, se abrazó al cuello del animal y se desmayó, imitando así de manera asombrosamente literal la escena del sueño de *Crimen y castigo*, en la que el niño Raskolnikov, al ver caer muerta a la desgraciada yegua torturada, sin pensar en sí mismo, con un chillido se abrió camino entre la multitud hasta llegar junto al animal, al que abrazó, besando su ensangrentada cabeza. Es probable que esta escena — una de las anécdotas más famosas en la historia de la filosofía —, con la que Nietzsche inicia “su vida en la locura”, sea el punto de partida de la concepción kafkiana de la literatura. Eso explicaría, además, el interés de Kafka por *Crimen y castigo*, y la obsesión con que imitó algunas de sus historias, siguiendo el ejemplo de su maestro hasta convertirse en émulo de Raskolnikov.

En esta escena de Nietzsche, en la que la ficción se hace realidad, Kafka encontró la inspiración para continuar el camino trazado por Sacher-Masoch, que tenía por fin el sueño de todo artista auténtico —hacer de la vida una obra de arte—, y no se iba a detener por el hecho de tener que pasar por encima de la vida de otras personas. Kafka no era el asesino del hacha, él no era capaz de llevar las cosas hasta el punto de asesinar a una mujer, pero si se sentía con las fuerzas suficientes para seducirla, engañarla, manipularla, burlarse de ella, despojarla de su humanidad y reducirla al fantasma de una ficción. Después de su historia con Felice, Kafka sólo soñaba con ella “como con una muerta”¹²⁵. Ese es el crimen de Kafka, crimen del que, a diferencia de Raskolnikov, no se arrepintió, pues él era un innovador, un escritor que tuvo el *don o el talento de pronunciar en su ambiente ‘una palabra nueva’, y podía autorizarse, en su fuero interior, en su conciencia a realizar estas cosas, en interés de su idea, por supuesto*. Sin embargo, Kafka pensaba que lo que hacía no estaba del todo bien, porque significaba jugar con la vida de las personas, pero estaba también convencido de que ese juego sería lo único memorable de esas vidas, vidas anodinas elevadas a la categoría de arte. De todos modos, sea lo que fuere, Kafka hizo de Josef K. un chivo expiatorio al que sacrificó sobre una piedra, al estilo de Abraham, para redimirse, pues Kafka, contrario a lo que pensaba de sí mismo, también tenía su corazoncito.

Fin

¹²⁵ Citado por Reiner Stach, op. cit., pag. 621

Epílogo

En 1915, Kafka y Felice reanudan sus relaciones y, en julio de 1917, se comprometen de nuevo, para romper definitivamente en diciembre de este mismo año. “La primera vez que desistió no pasó nada; solamente se rompieron las tarjetas de invitación. Pero la segunda —en total la plantó cuatro veces—, la madre de Felice no se pudo controlar, sobre todo después de saber que su hija se encontraba con Franz en hoteles y posadas, y lo denunció por incumplimiento ante el tribunal moral de los judíos. Contrató un detective privado para que aclarara el asunto, pues sospechaba de otra mujer. La investigación no arrojó ninguna conclusión en particular...”.¹²⁶Sin embargo, Hermann Kafka tuvo que pagar una indemnización a la familia Bauer

“Por marzo de 1919, un año y tres meses después de la separación definitiva de Kafka, Felice contrajo matrimonio con un rico berlinés, de quien tuvo dos hijos, un varón y una hembra. Kafka llegó a tener noticias de estos dos nacimientos, como se desprende de las cartas a Milena y a Max Brod. En 1931 se trasladaron Felice y su familia a Suiza y en 1936 a los Estados Unidos. Allí murió el 15 de octubre de 1960.”¹²⁷

A modo de colofón, digamos que un bisnieto de Felice es una popular estrella de rock en Norteamérica.

¹²⁶ En el prólogo de la edición de *El proceso* de Panamericana editorial, Bogotá, 2001, pag. 15

¹²⁷ Cartas a Felice, pag.42

Apéndices

Apéndice 1

El proceso con los capítulos ordenados por Max Brod	Capítulos de Crimen y Castigo																																																																					
	I								II								III								IV								V								VI								EP																					
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8													
Detención*																																																																						
Primer interrogatorio	2																																																																					
En la sala vacía**																																																																						
La amiga de B.																																																																						
El flagelador																																																																						
El tío Lani.																																																																						
Abogado																																																																						
Comerciante Block***																																																																						
En la catedral																																																																						
Fin																																																																						
A casa de Elsa																																																																						
A casa de la madre																																																																						
Fiscal																																																																						
La casa																																																																						
Pelea con el subdirector																																																																						
Un sueño****																																																																						

* Detención. Conversación con la señora Grubach. Después la señorita Burstin.
 ** En la sala vacía. El estuillero. Las oficinas.
 *** Comerciante Block. Despido del abogado.
 **** Este capítulo nunca apareció en las ediciones anteriores.

Apéndice III

*Crimen y castigo**El proceso*

Raskolnikov tuvo un sueño extraño:

Josef K. soñó:

Él soñó que iba con su padre a lo largo del camino que conducía al cementerio... El día era cálido y asfixiante...

Era un día hermoso y K. quiso salir a pasear. Pero apenas dio dos pasos, llegó al cementerio.

El camino serpenteaba unos trescientos metros y llegaba al cementerio del pueblo.

Vio numerosos e intrincados senderos; muy ingeniosos y nada prácticos.

Al lado de la tumba de su abuela se hallaba la de su hermano pequeño.

Su mirada advirtió desde lejos el montículo de una tumba recién cubierta y quiso detenerse a su lado.

Le habían dicho que allí reposaba su hermano.

Ese montículo ejercía sobre él una fascinación.

Se celebraba una especie de fiesta popular... Todos se hallaban ebrios, y cantaban y gritaban.

No se veía a los portadores de los estandartes, pero era como si allí reinara un gran júbilo.

Cada vez que visitaba el cementerio se persignaba con respeto y reverencia, se inclinaba y besaba la pequeña tumba.

Vio de pronto la misma sepultura a su lado y cayó de rodillas justamente frente a la tumba.

Se alzaba una iglesia de piedra, con una cúpula verde.

Comenzó a repicar la pequeña campana de la capilla fúnebre.

Se le apenó el corazón y se puso a llorar.

Comenzó a llorar y sollozó largo rato en el hueco de sus manos.

Despertó cubierto de sudor, con los cabellos mojados. Se levantó sin aliento, presa de un gran temor.¹²⁸

Encantado con esta visión se despertó.¹²⁹

¹²⁸ DOSTOIEVSKI. Fedor. *Op. Cit.*, p. 64-70

¹²⁹ KAFKA. Franz. *El proceso, Op. Cit.*, p. 235-36

Apéndice IV

Josef K. y Raskolnikov llegan a las habitaciones de las señoritas

El proceso

Eran ya más de las once y media, cuando se oyeron pasos en la escalera... Era la señorita Bürstner que llegaba. **Todo estaba a oscuras**, pues por desgracia (K) había olvidado encender la luz eléctrica de la habitación.

K. susurró por la rendija de la puerta: "Señorita Bürstner". "**¿Quién anda por ahí?**", preguntó la señorita Bürstner mirando a su alrededor **con los ojos muy abiertos**.

"**Soy yo**", dijo K. y avanzó hacia ella.

"**¡Ah, señor K.!**, dijo la señorita Bürstner sonriendo. "Buenas Noches." Y le tendió la mano.

K. le pide a la señorita B. que lo deje entrar a la habitación, para comentar un asunto, y aunque ella piensa que está muy tarde y dice sentirse muy cansada, finalmente accede a la petición de K.

El proceso

"Bueno, ahora bien, ¿qué quería usted? Siento verdadera curiosidad." Cruzó ligeramente las piernas. "Usted dirá, quizá", comenzó K., "que el asunto no era tan urgente como para discutirlo ahora, pero..." "**Nunca escucho introducciones**", dijo la señorita Bürstner. "Eso facilita mi tarea", dijo K.

"Entonces podrá ayudarme un poco en mi proceso." "Sí, pero si debo ser consejera, tendría

Crimen y castigo

Raskolnikov llegó a la pensión donde vivía Sonia pasadas las once y **reinaba una completa oscuridad**.

Mientras erraba en las tinieblas... de pronto, a tres pasos de él, se abrió una puerta y el joven se aferró a ella maquinalmente. "**¿Quién está ahí?**", preguntó **una voz inquieta de mujer**.

"**Soy yo**. Vengo a verla" —respondió Raskolnikov, y entró en una minúscula antesala.

"**Pero, ¿es usted, señor?**" —exclamó débilmente Sonia, que parecía no tener fuerzas para moverse de su sitio. (p.378)

Crimen y castigo

Sonia le pide a Raskolnikov que sea más directo: "**Háblame con franqueza, sin ejemplos**."(p.498)

"**¡Cállese usted! ¡No se burle**, impío, no lo comprende usted!", exclama Sonia, a lo que

que saber de qué se trata”, dijo la señorita Bürstner. “Esa es precisamente la dificultad”, dijo K., “pues ni yo mismo lo sé”. **“Entonces se ha burlado de mí”**, dijo la señorita Bürstner sumamente decepcionada; “no hacía ninguna falta elegir para ello estas altas horas de la noche”. Y se alejó de las fotografías donde habían estado reunidos tanto tiempo. “Pero, no, señorita”, dijo K., **“yo no me burlo”**.

Se oyó entonces llamar a la puerta del cuarto contiguo con unos golpes fuertes, breves y regulares. La señorita Bürstner palideció y se puso la mano en el corazón.

K. se sobresaltó... Apenas se hubo recobrado, saltó hacia la señorita Bürstner y le tomó su mano. **“No tema nada”**, susurró.

“Pero, ¿quién puede ser?. **Aquí al lado sólo está el cuarto de estar, en el cual no duerme nadie”**. “Sí”, susurró la señorita Bürstner al oído de K., “desde ayer duerme aquí un sobrino de la señora Grubach, un capitán. En este momento, no queda otro cuarto libre. También yo lo había olvidado. ¡Por qué tenía que gritar así! **Me siento desgraciada** por eso”. “No tiene usted motivo alguno”, dijo K., y la besó en la frente cuando ella, ahora, volvió a dejar caer en el cojín. “Fuera, fuera”, dijo ella, y se incorporó de nuevo apresuradamente, “pero, váyase, pero váyase, ¿qué quiere?, **él está escuchando detrás de la puerta, sí, lo oye todo. ¡Cómo me atormenta usted!**”.

responde Raskolnikov: “Cállate, Sonia. **Yo no me burlo.**” (p.501)

En aquel instante sonaron tres golpes en la puerta... Sonia corrió a la puerta aterrada. (p.506)

[**“No tengas miedo”**, le dice Raskolnikov a Sonia. (p.491)

Detrás de la puerta de la derecha, que separaba la habitación de Sonia de la de Gertrudis Karlovna Resslerich, **había una habitación intermedia, vacía desde hacía largo tiempo**, que formaba parte del apartamento de la señora Resslerich, y que estaba por alquilar, según anunciaba un rótulo colocado sobre la puerta de entrada y los papeles pegados a las ventanas que daban al canal. Sonia estaba acostumbrada a considerar aquella habitación como deshabitada. Sin embargo, durante todo ese tiempo, tras la puerta de aquella habitación vacía. **El señor Svidrigailov, oculto allí, había estado fisgando y escuchando.** (p.397) **“¡Qué desgraciada soy!”**(p.494)