

LA SOMBRA CASTRADORA DE SAN GARTA

TRADUCCIÓN DE MANUEL SERRAT CRESPO

1 EN EL ORIGEN DE LA IMAGEN DE KAFKA, QUE HOY COMPARTEN más o menos todo el mundo, hay una novela. Max Brod la escribió inmediatamente después de la muerte de Kafka y la publicó en 1926. Saboreen el título: *El reino encantado del amor*. Esta novela clave es una novela en clave. En su protagonista, el escritor alemán de Praga llamado Nowy, se reconoce el halagador autorretrato del autor (adorado por las mujeres, envidiado por los literatos). Nowy - Brod le pone los cuernos a un hombre que, por medio de malignas y alambicadas intrigas, consigue que lo metan en la cárcel durante cuatro años. Nos encontramos de golpe en una historia muy novelesca, tramada con las más inverosímiles coincidencias (los personajes, por puro azar, se encuentran en alta mar a bordo de un barco, en una calle de Haifa, en una calle de Viena), asistimos a la lucha entre los buenos (Nowy, su amante) y los malos (un crítico literario que se carga sistemáticamente los hermosos libros de Nowy, y el cornudo tan vulgar que bien merece sus cuernos), nos conmueven los melodramáticos cambios de situación (la heroína se suicida porque ya no puede soportar la vida entre el que lleva los cuernos y el que se los pone) y admiramos la sensibilidad del alma del protagonista que se desmaya cada dos por tres.

Semejante novela habría caído en el olvido antes incluso de haber sido escrita si no existiera el personaje de Garta. Pues Garta, amigo íntimo de Nowy, es un retrato de Kafka. Sin esta clave, el personaje sería el menos interesante de toda la historia de las letras; se le caracteriza como a un "santo de nuestro tiempo", pero ni sobre el misterio de su santidad se nos dice gran cosa, salvo que, de vez en cuando, Nowy-Brod, en sus dificultades amorosas, busca junto a su amigo un consejo que éste, al ser santo y carecer de toda experiencia de este tipo, es incapaz de darle.

Qué admirable paradoja: toda la imagen de Kafka y todo el destino póstumo de su obra son concebidos y dibujados por primera vez en esta ingenua novela, en este bodrio, en esta fabulación caricaturescamente novelesca que, estéticamente, se sitúa exactamente en el polo opuesto al arte de Kafka.

2

Algunas citas de la novela: Garta... "era un santo de nuestro tiempo, un verdadero santo". "Una de sus superioridades era la de permanecer siempre independiente, libre y santamente razonable frente a todas las mitologías, aunque en el fondo estuviera emparentado con ellas." "Deseaba la pureza absoluta, no podía desear otra cosa..."

Las palabras santo, santamente, mitología, pureza no se

deben a la retórica: hay que tomarlas al pie de la letra: "De todos los sabios y profetas que han hollado esta tierra, él ha sido el más silencioso... ¡Tal vez le hubiera bastado con confiar en sí mismo para ser el guía de la humanidad! No, no era un guía, no hablaba al pueblo, ni a unos discípulos como los demás jefes espirituales de los hombres. Guardaba silencio; ¿acaso porque penetró más profundamente en el gran misterio? Lo que emprendió era sin duda más difícil aún que lo que había deseado Buda, pues si lo hubiera conseguido habría sido para siempre".

Y también: "Todos los fundadores de religiones estaban seguros de sí mismos; uno de ellos sin embargo —quién sabe si no fue el más sincero de todos— Lao - Tsé, se sumió en la sombra de su propio movimiento. Garta hizo sin duda lo mismo".

Garta se nos presenta como alguien que escribe. Nowy "había aceptado ser el albacea testamentario de Garta por lo que se refería a sus obras. Garta se lo había rogado, pero con la extraña condición de que lo destruyera todo"... Nowy "adivinaba la razón de esta última voluntad. Garta no anunciaba una nueva religión, quería *vivir su fe*. Se exigía a sí mismo el postrer esfuerzo. Como no lo había conseguido, sus escritos (pobres peldaños que debían ayudarle a subir hacia las cimas) carecían para él de valor".

Sin embargo, Nowy - Brod no quiso obedecer la voluntad de su amigo pues, según él, "aun en estado de simples bocetos, los escritos de Garta aportan a los hombres que vagan en la noche, el presentimiento del bien superior e irremplazable hacia el que tienden".

Sí, hay de todo.

3

Sin Brod, hoy no conoceríamos siquiera el nombre de Kafka. Inmediatamente después de la muerte de su amigo, Brod hizo que se publicaran sus tres novelas. Sin resonancia alguna. Comprendió entonces que para imponer la obra de Kafka, tenía que iniciar una verdadera y larga guerra. Imponer una obra quiere decir presentarla, interpretarla. Fue por parte de Brod una verdadera ofensiva de artillero: los prólogos: para *El proceso* (1925), para *El castillo* (1926), para *América* (1927), para *Descripción de un combate* (1936), para el diario y las cartas (1937), para las narraciones cortas (1946); luego, para las *Conversaciones con Janouch* (1952); más tarde, las dramatizaciones; de *El castillo* (1953) y de *América* (1957); pero, sobre todo, cuatro importantes libros de interpretación (¡fíjense bien en los títulos!): *Franz Kafka, biografía* (1937),

La fe y la enseñanza de Franz Kafka (1946). *Franz Kafka, el que indica el camino y La desesperación y la salvación en la obra de Franz Kafka* (1959).

Mediante todos estos textos la imagen esbozada en *El reino encantado del amor* se ve confirmada y desarrollada: Kafka es ante todo un pensador religioso, *der religiöse Denker*. Ciertamente que "nunca dio una explicación sistemática de su filosofía y de su concepción religiosa del mundo. Pese a ello, podemos deducir su filosofía de su obra, especialmente de sus aforismos, pero también de su poesía, de sus cartas, de sus diarios y luego asimismo de su manera de vivir (especialmente de ésta)".

Más adelante: "No se puede comprender la auténtica importancia de Kafka si no se distinguen en su obra dos corrientes: 1) sus aforismos, 2) sus textos narrativos (las novelas, los cuentos)".

"En sus aforismos Kafka expone *das positive Wort*, la palabra positiva, su fe, su severo llamamiento a cambiar la vida personal de cada individuo." En sus novelas y sus cuentos, "describe horribles castigos destinados a quienes no quieren escuchar la palabra (*das Wort*) y no siguen el buen camino". (Adviértase bien la jerarquía: en lo alto: la vida de Kafka como ejemplo a seguir; en medio, los aforismos, es decir, todos los pasajes sentenciosos, "filosóficos" de su diario, abajo la obra narrativa).

Brod era un brillante intelectual de excepcional energía: un hombre generoso dispuesto a luchar por los demás; su afecto por Kafka era cálido y desinteresado. La desgracia estribaba tan sólo en su orientación artística: hombre de ideas, ignoraba qué significa la pasión por la forma, sus novelas (escribió unas veinte) son tristemente convencionales; y sobre todo: era sordo y ciego para el arte moderno. (¿Por qué, pese a ello, le quería tanto Kafka? ¿Acaso dejarían ustedes de querer a su mejor amigo porque tuviera la manía de escribir malos versos?)

Sin embargo el hombre que escribe malos versos es peligroso a partir del momento mismo en que empieza a editar la obra de su amigo poeta. Imaginemos que el más influyente comentarista de Picasso sea un pintor que no llega a comprender siquiera a los impresionistas. ¿Qué diría de los cuadros de Picasso? Probablemente lo mismo que Brod de las novelas de Kafka: que nos describen los "horribles castigos destinados a quienes no siguen el buen camino".

4

Max Brod creó la imagen de Kafka y la de su obra; creó al mismo tiempo la *kafkología*. A los *kafkólogos* les gusta cuestionar ruidosamente a su padre, si bien jamás abandonan el terreno que éste severamente les delimitó. Pese a la cantidad astronómica de sus textos, la *kafkología* desarrolla siempre, en infinitas variantes, el mismo discurso, la misma especulación que, cada vez más independiente de la obra de Kafka, no se nutre sino de sí misma. Con incontables prólogos, epílogos, notas, biografías y monografías, conferencias universitarias, produce y mantiene la imagen de Kafka, de tal manera que el autor conocido por el público con el nombre de Kafka ya no es Kafka, sino el Kafka *kafkologizado*.

Todo lo que se ha escrito sobre Kafka no es *kafkología*. ¿Cómo definir entonces la *kafkología*? Con una tautología: la *kafkología* es el discurso destinado a *kafkologizar* a Kafka:

1) Inducida por Brod, la *kafkología* examina los libros de Kafka no en el *gran* contexto de la historia literaria (de la historia de la novela europea), sino casi exclusivamente en el *microcontexto* biográfico. En su monografía, Boisdeffre y Albères apelan a Proust para rechazar la explicación biográfica del arte, pero sólo para afirmar que Kafka exige una excepción a la regla, pues sus libros no son "separables de su persona. Llámese Joseph K., Rohan, Samsa, el Agrimensor, Dendemann, Joséphine la Cantante, el Ayunador o el Trapecista, el protagonista de sus libros no es otro que el propio Kafka". La biografía es la clave principal para la comprensión del sentido de la obra. Pero ocurre algo peor todavía: el único sentido de la obra es el de ser una clave para la comprensión de la biografía.

2) Inducida por Brod, en la pluma de los *kafkólogos* la biografía de Kafka se convierte en hagiografía; el inolvidable énfasis con el que Roman Karst terminó su discurso en la conferencia de Liblice, el año 1963: "¡Franz Kafka vivió y sufrió por nosotros!". Distintas clases de hagiografías: religiosas, laicas (Kafka, mártir de su soledad), pero también izquierdistas (Wagenbach): Kafka asistiendo a las reuniones de los anarquistas, "muy atento a la revolución del 17" (ni lo uno ni lo otro ha podido probarse nunca). A cada Iglesia sus apócrifos: *Conversaciones* de Gustav Janouch. A cada santo un gesto misterioso que se sacraliza: la voluntad de Kafka de hacer que destruyeran su obra (se silencia de buena gana el hecho de que en vida publicó seis libros y que, en su lecho de muerte, corregía aún las pruebas del séptimo).

3) Inducida por Brod, la *kafkología* desplaza sistemáticamente a Kafka del terreno de la estética: o bien como "pensador religioso", o bien, a la izquierda, como un cuestionador del arte cuya "biblioteca ideal sólo contara con libros de ingenieros o maquinistas, y de juristas enunciadores" (Deleuze y Guattari). Examina incansablemente sus relaciones con Kierkegaard, con Nietzsche, con los teólogos, y mucho menos con los novelistas y poetas. Incluso Camus, en su ensayo, no habla de Kafka como de un novelista, sino como de un filósofo. Se trata del mismo modo sus escritos privados y sus novelas pero dando claramente preferencia a los primeros: como al azar el ensayo sobre Kafka de Garaudy, entonces todavía marxista: cita 54 veces las cartas de Kafka, 45 veces el diario de Kafka, 35 veces las *Conversaciones* de Janouch, 20 veces los cuentos, 5 veces *El proceso*, 4 veces *El castillo* y ni una sola vez *América*.

4) Inducida por Brod, la *kafkología* ignora la existencia del arte moderno; como si Kafka no perteneciera a la generación de los grandes fundadores, Stravinski, Webern, Bartok, Apollinaire, Musil, Joyce, Picasso, Braque, nacidos todos como él entre 1880 y 1883. Cuando, en los años 50, se insinuaba la idea de su parentesco con Beckett, Brod protestó enseguida: ¡santa Garta nada tiene que ver con semejante decadencia!

5) La *kafkología* no es una crítica literaria (no se interesa por el valor de la obra: por los aspectos hasta entonces desconocidos de la existencia desvelados por la obra, por las innovaciones estéticas mediante las cuales ha marcado la evolución del arte, etc.); la *kafkología* es una *exégesis*. Como tal, no ve en las novelas de Kafka sino alegorías. Son religiosas (Brod: castillo = la gracia de Dios; el agrimensor = el nuevo Parsifal en busca de lo divino; etc., etc.), son ateas, psicoanalíticas, existencializantes, marxistas (el agrimensor = símbolo

de la revolución, porque inicia una nueva distribución de la tierra), son sociológicas, políticas (*El proceso* de Orson Welles); en las novelas de Kafka no se busca el mundo real transformado por una inmensa imaginación; se descifran mensajes religiosos, se desentieran tesis filosóficas y morales.

5

"Garta era un santo de nuestro tiempo, un verdadero santo." Pero ¿puede un santo frecuentar los burdeles? Brod eliminó del diario no sólo las alusiones a las putas sino todo lo referente a la sexualidad. La kaffkología ha formulado siempre dudas acerca de la virilidad de su autor y se complace discutiendo sobre la tortura de su impotencia. Así, desde hace mucho tiempo, Kafka se ha convertido en el santo patrono de los neuróticos, los deprimidos, los anoréxicos, los enclenques (aunque el propio Brod, deseando a un Garta antidecadente, ¡haya alabado sus proezas deportivas!), se ha convertido en el santo patrono de los retorcidos, de las preciosas ridículas y de los histéricos (en Orson Welles, K. aulla históricamente, cuando las novelas de Kafka son las menos históricas de toda la historia de la literatura).

Los biógrafos no conocen la íntima vida sexual de sus propias esposas, pero creen conocer la de Stendhal o la de Faulkner. Sobre la de Kafka sólo me atrevo a decir lo siguiente: la vida erótica (no demasiado cómoda) de su época se parecía poco a la nuestra: las muchachas de entonces no hacían el amor antes del matrimonio; a un soltero sólo le quedaban dos posibilidades: las mujeres casadas de buena familia o las mujeres fáciles de las clases inferiores: vendedoras, criadas y naturalmente, prostitutas.

La imaginación de las novelas de Brod se nutría de la primera fuente; de ahí su erotismo exaltado, romántico (dramáticas cornamentas, suicidios, celos patológicos) y asexual: "Las mujeres se engañan al creer que un hombre de corazón sólo concede importancia a la posesión física. No es más que un símbolo y está muy lejos de igualar en importancia al sentimiento que la transfigura. Todo el amor del hombre tiende a ganarse la benevolencia (en el auténtico sentido de la palabra) y la bondad de la mujer" — (*El reino encantado del amor*).

La imaginación erótica de las novelas de Kafka, por el contrario, nace casi exclusivamente de otra fuente: "Pasé ante un burdel como ante la casa de la amada" (diario, 1910, frase censurada por Brod).

Las novelas del siglo XIX, aun sabiendo analizar magistralmente todas las estrategias amorosas, ocultaban la sexualidad e incluso el acto sexual mismo. En los primeros decenios de nuestro siglo la sexualidad sale de las brumas de la pasión romántica. Kafka fue uno de los primeros (con Joyce, por supuesto) en descubrirla en sus novelas. No descubre la sexualidad como terreno de juego destinado al pequeño círculo de los libertinos (a la manera del siglo XVIII), sino como realidad a la vez trivial y fundamental de la vida de cada cual. Kafka desveló los aspectos *existenciales* de la sexualidad: la sexualidad oponiéndose al amor; la extrañeza como exigencia de la sexualidad; la sexualidad en su ambigüedad: con sus facetas excitantes y repugnantes: con su terrible insignificancia y su aterrador poder, etc.

Brod era un romántico. Por el contrario, en el origen de las novelas de Kafka creo distinguir un profundo antirromanticismo; se manifiesta por todas partes: en el modo en que

Kafka ve la sociedad, al igual que en su modo de construir una frase; pero, tal vez, su origen se halle en la visión que Kafka tuvo de la sexualidad.

6

El joven Karl Rossman (protagonista de *América*) es expulsado del hogar paterno y enviado a América a causa de un desgraciado accidente sexual con una criada que "le había hecho padre". Los momentos antes del coito: "¡Karl, oh Karl mío!", gritaba la criada, "...mientras él, cegado por un montón de mantas, se asfixiaba bajo los edredones, las almohadas y los lechos de plumas...". Luego, "ella lo había trastocado escuchando los latidos de su corazón, y ofreciéndole a su vez el pecho para una auscultación del mismo tipo, pero a la que ella no había podido inducirle...". Más adelante, "ella había empezado a buscar entre sus piernas de un modo tan desagradable que él había sacudido la cabeza y el cuello fuera de la almohada...". Por fin, "ella se había convertido en algo así como parte de sí mismo y, tal vez por esta razón, se sintió presa de una gran angustia".

Esta modesta cópula es la causa de todo lo que sucederá a continuación en la novela. Tomar conciencia de que nuestro destino se debe a algo absolutamente insignificante es deprimente. Pero cualquier revelación de una inesperada insignificancia es al mismo tiempo fuente de comicidad. *Post coitum omne animal triste*. Kafka fue el primero en describir la comicidad de esta tristeza.

Lo cómico de la sexualidad: idea inaceptable tanto para los puritanos como para los neo-libertinos. (Pienso en D.H. Lawrence, en ese chanfre comprometido con Eros, en ese grave Cholókov del coito que en *El amante de Lady Chatterley* intenta rehabilitar la sexualidad haciéndola lírica y romántica. Pero la sexualidad lírica es todavía mucho más risible que la sentimentalidad lírica del siglo pasado.)

La joya erótica de *América* es Brunelda. Fascinó a Federico Fellini. Desde hace mucho tiempo, sueña con hacer de *América* una película y, en *Intervista*, nos hace asistir a la escena del *casting* para esa película soñada; se presentan varias candidatas increíbles para el papel de Brunelda, elegidas por Fellini con el exuberante placer que le conocemos. (Pero, insisto: este exuberante placer era también el de Kafka. ¡Pues Kafka no sufrió por nosotros! ¡Se divirtió por nosotros!)

Brunelda, con sus manitas gordezuelas, sentada en un gran sillón, las piernas ligeramente abiertas. Brunelda, la antigua cantante, la "muy delicada" que tiene "gota en las piernas". Brunelda que, debido a su enorme cuerpo, "no conseguía inclinarse —con gran acompañamiento de músculos, suspiros y exclamaciones— sino lo justo como para coger el borde de las medias y bajárselas un poco". Brunelda que se arremanga el vestido y, con el dobladillo, seca los ojos de Robinson que llora. Brunelda, incapaz de subir dos o tres peldaños y que debe ser llevada en andas —escena que impresiona tanto a Robinson que durante toda la vida suspirará: "¡Ah qué hermosa era aquella mujer, ah dioses, qué guapa era!". Brunelda, tras una cortina, de pie en la bañera, desnuda, lavada por Delamarche, quejándose sin parar y aullando órdenes. Brunelda desnuda, tendida en la misma bañera y que, furiosa, golpea el agua con el puño. Brunelda, a quien dos hombres tardarían dos horas en bajar por la escalera para depositarla en una silla de ruedas que Karl empujará por la ciudad hacia

un lugar misterioso, probablemente un burdel: —un chal la cubre por completo, de tal manera que un poli toma el contenido del vehículo por diez sacos de patatas.

Lo nuevo en ese dibujo de la gorda fealdad es que es atractiva; mórbidamente atractiva, ridículamente atractiva, pero atractiva al fin; Brunelda es un monstruo de sexualidad en la frontera entre lo repugnante y lo excitante, y los gritos de admiración de los hombres no son sólo cómicos (son cómicos, claro, ¡la sexualidad es cómica!), sino que son al mismo tiempo absolutamente reales. Naturalmente, Brod, romántico adorador de las mujeres, para quien el coito no es en realidad sino "símbolo del sentimiento", no podía ver en Brunelda nada verdadero, ni la sombra de una experiencia real, sino sólo la descripción de los "horribles castigos destinados a quienes no siguen el buen camino".

7

La más hermosa escena erótica que Kafka haya escrito se encuentra en el tercer capítulo de *El castillo*: el acto de amor entre K. y Frieda. Apenas una hora después de haber visto por primera vez a esa "rubia insignificante", la abraza detrás del mostrador "entre los charcos de cerveza y demás porquerías que cubrían el suelo". La porquería: inseparable de la sexualidad, de su esencia.

Pero, inmediatamente después, en el mismo párrafo, Kafka nos introduce en la poesía de la sexualidad: "Allí, pasaban las horas, horas de alientos comunes, de comunes latidos del corazón, horas durante las cuales K. no dejó de tener la sensación de extraviarse o de adentrarse en un mundo extraño más de lo que lo había hecho antes cualquier otro, en un mundo extraño donde el aire mismo no tenía elemento alguno del aire natal, en el que uno debía asfixiarse de extrañeza y en el que, entre insensatas seducciones, no se podía hacer otra cosa que seguir extraviándose". La prolongación del coito se transforma en metáfora de una marcha bajo el cielo de la extrañeza. Y sin embargo esta marcha no es fealdad; por el contrario, nos atrae, nos invita a ir más lejos todavía, nos embriaga: es belleza.

Y un poco más adelante: "...era demasiado feliz de tener a Frieda en sus manos, demasiado ansiosamente feliz también pues le parecía que si Frieda le abandonaba, con ella le abandonaría todo cuanto poseía...". Así pues, pese a todo, ¿amar? No, no el amor; para quien está proscrito y desposeído de todo, una mujercita apenas conocida, abrazada entre charcos de cerveza, se convierte en un universo —sin intervención alguna del amor.

8

André Breton se muestra severo en su *Manifiesto del surrealismo* con el arte de la novela. Le reprocha estar incurablemente lleno de mediocridad, de trivialidad, de todo cuanto es contrario a la poesía. Se burla de sus descripciones y de su aburrida psicología. El elogio de los sueños sigue inmediatamente a la crítica de la novela. Luego, resume: "Creo en la futura resolución de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de suprarrealidad, por así decirlo".

Una paradoja más: esta "resolución del sueño y la realidad" que los surrealistas proclamaron sin saber realizarla realmente en una gran obra literaria, se había producido ya

y precisamente en el género que ellos condenaban: en las novelas de Kafka escritas en la década anterior.

Es muy difícil describir, definir, denominar esa especie de imaginación con la que Kafka nos hechiza. Fusión del sueño y de la realidad, esta fórmula que Kafka, por supuesto, no conocía, me parece ilustradora. Al igual que otra frase cara a los surrealistas, la de Lautréamont sobre la belleza del encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser: cuanto más ajenas una a otra son las cosas, más mágica es la luz que brota de su contacto. Me gustaría hablar de una poética de la sorpresa; o de la belleza como perpetuo asombro. O utilizar, como criterio de valor, la noción de *densidad*: densidad de la imaginación, densidad de los encuentros inesperados. La escena, ya citada, del coito de K. y Frieda es un ejemplo de esta vertiginosa densidad: el corto pasaje, apenas una página, abarca tres descubrimientos existenciales, todos distintos (el triángulo existencial de la sexualidad) que nos asombran en su inmediata sucesión: la porquería; la embriagadora belleza negra de la extrañeza; y la conmovedora y ansiosa nostalgia.

Todo el tercer capítulo es un torbellino de lo inesperado: en un espacio relativamente apretado se suceden: el primer encuentro de K. y de Frieda en el albergue; el diálogo extraordinariamente realista de la seducción que se disimula debido a la presencia de una tercera persona; el tema del agujero en la puerta (tema trivial pero que surge de la verosimilitud empírica) por el que K. ve a Klamm durmiendo tras la mesa del despacho; la multitud de criados que bailan con Olga; la sorprendente crueldad de Frieda que, con un látigo, les expulsa, y el sorprendente miedo con el que obedecen; el posadero que llega mientras K. se oculta tendiéndose bajo el mostrador; la llegada de Frieda que descubre a K. en el suelo y niega su presencia al posadero (mientras con su pie toca amorosamente el pecho de K.); el acto de amor interrumpido por la llegada de Klamm que ha despertado detrás de la puerta; el gesto sorprendentemente valeroso de Frieda gritando a Klamm: "¡estoy con el agrimensor!"; y, por fin, el colmo (donde se abandona por completo la verosimilitud empírica): por encima de ellos, encima del mostrador, los dos asistentes están sentados; les han estado observando durante todo el tiempo.

9

Los dos asistentes de *El castillo* son probablemente el mayor hallazgo poético de Kafka, la maravilla de su fantasía; no sólo su existencia es infinitamente asombrosa, sino que está además llena de significados: son unos pobres chantajistas, unos pajoleros; pero representan también toda la amenazadora "modernidad" del mundo del castillo: son polis, reporteros, fotógrafos: agentes de la destrucción total de la vida privada; son los payasos inocentes que cruzan la escena del drama; pero son también lúbricos mirones cuya presencia insufla a toda la novela el perfume sexual de una promiscuidad sucia y kafkísticamente cómica.

Pero sobre todo: la invención de esos dos asistentes es como una palanca que alza la historia al terreno en el que todo es a la vez extrañamente real e irreal, posible e imposible. Capítulo doce: K., Frieda y sus dos asistentes acampan en un aula de escuela primaria que han transformado en alcoba. La maestra y los alumnos entran cuando el increíble *ménage à*

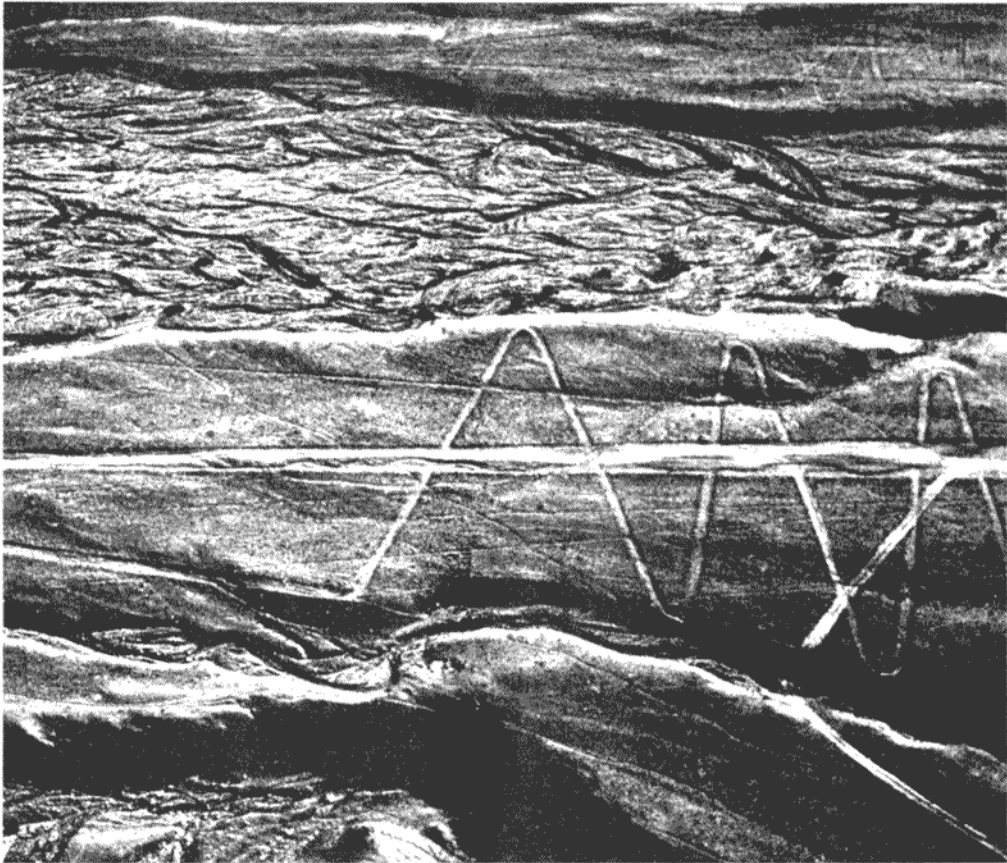
quatre empieza su aseo matinal; vuelven a vestirse detrás de las mantas colgadas de las barras paralelas mientras los niños, divertidos, intrigados, curiosos (también ellos mirones) les observan. Es más que el encuentro de un paraguas y una máquina de coser. Es el encuentro soberbiamente incongruente de dos espacios: el de una aula de la escuela primaria y el de una sospechosa alcoba; y es todavía más que un encuentro: es la coexistencia simultánea de estos dos espacios.

Esta escena, de una inmensa poesía cómica (que debería publicarse encabezando una antología de la modernidad novelesca), es impensable en la época anterior a Kafka. Totalmente impensable. Insisto en ello para poner de relieve toda la radicalidad de la revolución estética de Kafka. Recuerdo mi conversación, hace ya veinte años, con Gabriel García Márquez, quien me dijo: "Es Kafka el que me hizo comprender que puede escribirse de otro modo". De otro modo, quería decir: franqueando la frontera de lo verosímil. No (a la manera de los románticos) para evadirse del mundo real, sino para mejor aprehenderlo.

Pues aprehender el mundo real forma parte de la definición misma de la novela; pero ¿cómo aprehenderlo y entregarse al mismo tiempo a un embrujador juego de fantasía? ¿Cómo ser riguroso en el análisis del mundo y al mismo tiempo irresponsablemente libre en las ensufaciones lúdicas? ¿Cómo unir estos dos fines incompatibles? Sólo Kafka supo resolver el enorme enigma. Él fue quien abrió la brecha en el muro de lo verosímil; una brecha por la que le siguieron, cada uno a su modo, muchos otros: Fellini, García Márquez, Fuentes (de *Terra Nostra*), Rushdie. Y otros más, y otros aún.

Pero todo novelista contemporáneo digno de este nombre, sea cual sea su estética personal, lo sabe: Kafka descubrió las posibilidades inéditas de la novela; y, gracias a él, la noción misma de novela ya no es la de antes. ¡Al diablo con san Garta! Su sombra castradora ha vuelto casi invisible a uno de los mayores poetas de la novela de todos los tiempos.

© Milan Kundera



ZIGZAG