

resumen, para mí es en esta satisfacción de sobrevivir donde reside el germen de la sensación de poder. Se trata de un sentimiento que no podemos evitar, puesto que continuamente sobrevivimos a otros hombres, pero la manera de afrontarlo quizá constituya el problema moral más difícil que exista. La solución personal de cada individuo resulta absolutamente decisiva para su valor en tanto que ser moral. Quien se acomoda fácilmente a la idea de sobrevivir a los demás, a la de seguir viviendo ante la muerte de los demás, esa persona, en mi opinión, no puede progresar realmente en el plano moral. Pero no sólo hay los que se acomodan fácilmente, sino que también existen los que comprenden muy rápidamente que la supervivencia puede ser un instrumento para lograr cierto objetivo, y que se puede acumular la supervivencia, que siempre se puede tener ventajas de muertos a sus pies, y que de la sensación de superioridad que de ello se deriva nace un poder siempre creciente. Y creo que eso es lo que les sucede a los déspotas. He estudiado ese sentimiento con detalle, he acumulado material muy importante sobre el tema. Napoleón, a quien descubrí siendo todavía muy joven, al leer su biografía, siempre ha sido para mí uno de esos hombres para quienes no sólo era indiferente sino necesario hacer la guerra, hacer combatir a los hombres entre sí, emprender sin cesar nuevas guerras capaces de aumentar su poder cuando salía vencedor, pero que le dejaban una sensación de supervivencia cuando perdía. Habría que decir mucho al respecto. Al estudiar más de cerca el personaje de Napoleón, mi recelo hacia la actitud de los hombres ávidos de poder se vio confirmada por la lectura de la descripción de sus últimas semanas y de sus últimos días en Santa Elena. Se da una cuenta entonces de que él se acercó con un horror sin igual a su propia muerte, y es como si ese hombre, responsable de la muerte de centenares de miles de seres humanos, experimentara por primera vez lo que es la muerte. Para mí, quienes se oponen a esos supervivientes que se regocijan con la muerte de los demás son los que no quieren sacrificar ninguna vida, sino que, por el contrario, desean preservar la vida. Y éste es, quizás, uno de los raros medios que yo puedo imaginar para superar el horror de la supervivencia—*el pecado de la supervivencia*—, y aquí empleo voluntariamente la palabra pecado; o sea, el de hacer algo para que los otros seres junto a los que se ha vencido continúen vivos y durante mucho tiempo. Y eso fue exactamente lo que hizo Stendhal. Lo hizo de una manera personal muy particular. En efecto, en sus obras se encuentra todo aquello que le rodeaba, quizá más que en otros autores; en sus novelas abundan los personajes que formaron parte de su vida y que le reconocían fácil-

mente. Existen, también, sus libros autobiográficos. Y todo aquello que constituía su vida, todos los seres que formaron parte de ella, incluso aquellos a quienes odió, como su padre, se encuentran verdaderamente presentes en la actualidad. Él hizo precisamente lo contrario de lo que hacen los poderosos, esa especie de supervivientes; y es por eso que me gusta y le respeto.

—En varios pasajes de sus *Reflexiones* se encuentra el nombre de Rousseau, y tiene uno la sensación de que permanece en un último plano de esas *Reflexiones*. Dice usted expresamente que él no forma parte de su «biblia ideal», y tengo un poco la impresión de que le considera como un naif en comparación con otros autores.

—A ese respecto sería necesario precisar que cito a Rousseau a propósito del *Leviatán* de Hobbes, libro que me causó una muy fuerte impresión y al que todavía hoy concedo una gran importancia, y es en tal ocasión cuando hablo de la *biblia ideal*. Cito en ese pasaje toda una serie de libros que han ejercido una gran influencia sobre mi pensamiento y que reagrupé bajo el nombre de *biblia ideal*; precisamente la iniciaba con Hobbes. Inmediatamente después añadido que no incluiré en esta categoría particular a quien ya me parece haber sido tratado a fondo, es decir, los libros que han sido estudiados, que han ejercido tanta influencia y que, por la misma razón, han suscitado tantas reacciones que ya no se puede extraer de ellos nada verdaderamente importante. Es ahí donde cito *La Política* de Aristóteles, *El Príncipe* de Maquiavelo y *El Contrato Social* de Rousseau. Nunca he dicho nada más concerniente a Rousseau. Y realmente no quisiera dar la impresión de querer despacharlo por las buenas. Creo que habría que decir mucho sobre Rousseau, y que tendría que hacerle ciertas objeciones, pero para que ello tuviera algún valor

sería necesario hablar de una forma muy precisa y muy detallada. Que yo recuerde, nada de eso existe hasta el momento en mis libros.

—En sus *Reflexiones* concede usted a Joseph de Maistre una importancia muy particular que aparentemente ya no tiene en Francia (contrariamente a Rousseau). Le cuenta usted, como a Nietzsche o Hobbes, entre sus enemigos. ¿Qué valor tiene para usted Joseph de Maistre en particular y qué valor general atribuye usted a sus enemigos?

—Quizá pueda formularlo en la forma en que lo he hecho a propósito de *Guerras divinas* hablando de De Maistre, porque es allí donde hablo con mayor precisión; anoté: «*Desgana de las guerras divinas; Las guerras divinas, de De Maistre. El autor es útil por la desgana que provoca: aquello que se ha creído y querido durante un tiempo lo bastante amplio como para convertirse en insipido, se transforma en importante gracias a la convicción con que se sostiene lo contrario*». Y más adelante: «*Su punto de partida es la ruindad humana, de la que está inquebrantablemente convencido. Pero reconoce todos los derechos al poder para tratar de someterla y el verdugo, para él, se convierte en una especie de sacerdote. Todos los pensadores que adoptan este punto de partida poseen una inmensa fuerza de persuasión. Tienen el acento de la experiencia, del valor y de la verdad. Se enfrentan a la realidad y no dudan en llamarla por su nombre. Sólo más tarde perciben que no se trata de toda la realidad completa y que todavía será más valeroso ver en ella, sin falsificarla ni embellecerla, el germen de otra realidad que pueda nacer en circunstancias modificadas. Pero eso es algo que sólo reconoce quien penetra más profundamente en la ruindad, quien la lleva en sí mismo, quien la busca y la encuentra: el poeta*». Esta cita creo que muestra claramente que si De



...tratamiento de que el país se encuentra  
 estado en París, pero el mismo tiempo  
 precisamente por eso, sino también  
 para la descripción de un personaje (el  
 grito en el capítulo titulado 'Un caso de  
 loco'), que inventa una lengua que le es  
 propia, caracterizada por la absoluta es-  
 traneidad de su producción; existe una  
 producción muy interesante entre una  
 lengua muy caracterizada y congelada  
 como es el caso de la lengua francesa (de  
 no ser por la existencia de la Academia  
 francesa), y una lengua completamente  
 fluida que todavía no posee ningún co-  
 dico. Pero no tiene la función de criticar  
 la lengua francesa, a la que dicta y ab-  
 sino.

—Me parece que debe ser cuestión  
 Karl Kraus lo merece a ser profun-  
 damente; en su obra, él no sólo ha  
 papel sorprendente. Pero por un lado en  
 sus reglas de Ofenbach y por otro parte  
 en sus propósitos sobre la lengua francesa  
 en Wien y la construcción (que se  
 cuenta entre los textos de Kraus de-  
 postados en francés).

—Si, pero debo decir que, sin embargo  
 debo mucho a Karl Kraus, y siento in-  
 vorablemente por los últimos días de su  
 humanidad, obra en la que todavía tengo  
 una fascinación, creo, descomen-  
 miento, que los países que se refieren a la  
 lengua francesa en Heine y las construc-  
 ciones (se ve) son los más absurdos y sin-  
 plemente, los más lamentables que haya  
 jamás de su pluma desde el punto  
 de vista intelectual. Tanto un concepto  
 muy superficial de la lengua francesa y un  
 pensamiento que en la novela 'Lichten-  
 berg'. En el caso de Heine, al tomar la lengua  
 francesa como una mujer joven, al de-  
 escribir en París en busca de placer y de  
 aventuras galantes, se produce entre la  
 lengua francesa no puede ser más que  
 de alguien que no tiene el menor cono-  
 cimiento. Lo que dice sobre el francés no  
 puede tomarse en serio, ni siquiera me-  
 que un minuto.

—Y en la que escribió 'Ofenbach'?

—En efecto, eso es interesante en la in-  
 dice en que Karl Kraus quedó evidente-  
 mente muy impresionado por las teo-  
 reticas de Ofenbach a las que nada  
 en su ciudad, y justamente por eso lig-  
 ces, por su gracia y ese espíritu que el  
 francés entre los aspectos negativos de la  
 lengua francesa en Heine y las construc-  
 ciones. No obstante, sus representaciones le  
 impresionaron de tal modo que, hallado  
 alcanzado ya una cierta edad, hizo del  
 transcurso de Ofenbach uno de sus  
 principales capítulos de batalla. Y invo-  
 caba en ello, aunque contaba bastante  
 mal. Yo tuve todavía ocasión de es-  
 charle. Así sintiendo la mayor admiración  
 que domina admirablemente el danc-

Mante es importante para mí lo es no  
 sólo porque produce una impresión de in-  
 parte, sino también porque me produce  
 una especie de emoción. Y es por eso por  
 lo que, para mí, los cambios son los más  
 grandes pensadores, y no aquellos que  
 continúan las ideas de los que de todos  
 modos creo o en las que, al cabo del  
 tiempo, ya no creo más que con tibieza,  
 mis enemigos son aquellos que no sólo  
 tienen ideas que se ordenan a las mías, sino  
 que, además, las venían como si las  
 hubieran adquiridas en tanto que cer-  
 dantes intelectuales. Eso es lo que en-  
 cuentro en Nietzsche y en Hobbes, natu-  
 ralmente, y no sólo en Léviatán, como  
 también lo encuentro en De Maistre. Para  
 que los autores tengan esta influencia, su  
 lenguaje debe ser perfectamente limpi-  
 do, y en ese sentido la expresión es impor-  
 tante. Eso lo que se refiere a Nietzsche  
 para poder argumentarse que su lengua  
 se no siempre es tan clara como se imagi-  
 na. Pero se comprende lo que dice. No se  
 necesita explicar previa y ampliamente  
 cada una de sus palabras. Lo que cuenta  
 son los choques que recibe de sus enemi-  
 gos, y de los que tengo necesidad. Porque  
 sin ellos no habría podido proseguir un  
 trabajo que llevo sin abandonar desde  
 hace decenas de años.

—Esta cuestión que usted alaba en sus  
 enemigos, los caracteres de particularidad  
 le hizo el lenguaje de Heine y Voltaire. Lo  
 en cuanto usted está?

—Me agrada mucho que usted se ha  
 buvado un lenguaje que fuera tan limpi-  
 do como el de Lichtenberg.

—Entonces ahora una cuestión de estilos  
 literarios. En el caso de la novela, la  
 se dice la novela tradicional, desde los  
 posiciones, por Peter Kraus por un lado, y  
 después por su hermano Georges. La ter-  
 cera parte de su libro se desarrolla en  
 Francia, y me preguntaría: ¿qué papel jugó  
 en esto el medio francés? ¿Qué papel jugó  
 él a algo preciso en la literatura francesa  
 al iniciar así la novela?

—No en modo alguno. Pero puede ser  
 con conciencia a partir de entonces. En  
 ningún caso pretendo escribir contra la  
 novela francesa, sino (como dije) contra  
 novela francesa en general tal y como  
 existió en la literatura europea de esa  
 época y tal como debía verla Georges.  
 Kraus antes de convertirse en parisiense.  
 Las razones por las que en este sentido  
 trico está situado en París son complejas.  
 El hecho de que los dos hermanos se ha-  
 llan distanciados el uno del otro, que no  
 hayan mantenido ninguna relación desde  
 largo tiempo atrás, que el padre una  
 gran distancia y que sus vidas respectivas  
 se desarrollen en dos lenguas diferentes,  
 todo eso es muy importante desde el pun-  
 to de vista de la novela. El hecho de que  
 practica la lengua francesa, deviendo se-

EDICIONES ALFAGUARA

PRESENTA LA NUEVA COLECCIÓN DE NARRATIVA ALFAGUARA

NUEVA COLECCIÓN NOSTROMO

escribida a su vez de lan-  
 guas castellanas, tanto españolas  
 como francesas, se  
 como a narradores de las otras  
 lenguas del Estado Español na-  
 rados al castellano.

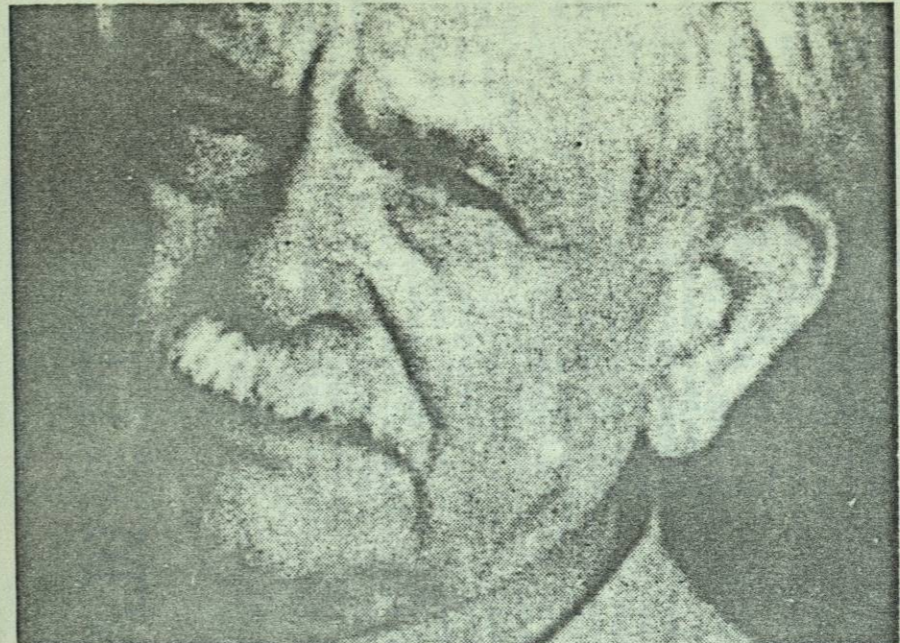
de la producción que siempre ha  
 sido Ediciones Alfaguara. A. por los  
 libros y completos mecanismos que  
 cuando leyendo el novelista o su  
 de nuestra lengua de los países no  
 de la edición castellana. "L'été de  
 "colección alfaguara y narradores  
 todas las lenguas, difícilmente podía  
 una vez más, Alfaguara se  
 sobre otros aspectos a través de  
 LA FICCIÓN, introduciendo a su ca-  
 de sus más de escritores, lectores  
 otros, otros publicados por Alfaguara  
 y por lo tanto particularmente  
 de nuestra lengua  
 Alfaguara, no sólo por ello  
 publicar autores de lengua castellana,  
 que se refieren a los países que  
 se adaptan para mostrar en su  
 literatura.

LA FICCIÓN no pretende proponer  
 "lectura", en ella  
 forma de lecturas, siempre y  
 esta alta calidad literaria o  
 que dicha calidad pueda desaparecer  
 el control de la obra sea capaz  
 con tanto o una estética  
 que se refiera a nuestra narrativa.  
 LA FICCIÓN inicia su plan de publi-  
 cación a través de un libro con los  
 más autores y obras.

Juan Pedro Aparicio  
 QUE ES DEL CESAR

José María Merino  
 EL CALDERO DE ORO

de / 1968 87 - Madrid 8  
 Alfaguara S.A.  
 Ediciones Alfaguara S.A. - Madrid 8



to vienes, no había nada de agradable en  
 escucharle cantar extractos de Offenbach  
 con una voz quebrada. Pero él lo deseaba  
 vivamente, porque era para él como una  
 prolongación de su juventud. Se nos apa-  
 rece así como un ser extasiado que canta a  
 Offenbach soñando con los años de su ju-  
 ventud.

—Y ahora, una cuestión que me han  
 planteado mis estudiantes; por diversas  
 razones, algunos de ellos distinguen o  
 creen distinguir un estrecho parentesco  
 entre su obra, en particular *Auto de fe*, y el  
 surrealismo.

—A ese respecto debo decir que cuando  
 escribí *Auto de fe*, lo ignoraba todo sobre  
 el surrealismo. Nunca he formado parte  
 de una escuela literaria y tampoco he sido  
 nunca un expresionista, lo que podría ha-  
 berse concebido fácilmente en Alemania.  
 La única influencia a la que me he sometido  
 ha sido la de Karl Kraus, además de  
 los libros que he descubierto por mí  
 mismo. Pero las circunstancias exteriores  
 de mi vida han hecho que haya ido a la  
 escuela en medios lingüísticos variados y  
 que también haya tenido en la literatura  
 antigua encuentros que me han impulsado  
 a conseguir resultados análogos a los  
 alcanzados por los surrealistas en sus ma-  
 nifiestos más comprometidos. Swift fue  
 mi primera experiencia literaria. Al con-  
 trario de lo que sucedía con los otros ni-  
 ños, que leían *Los viajes de Gulliver* y lo  
 olvidaban inmediatamente como un sim-  
 ple relato de infancia, ese libro ejerció  
 sobre mí una influencia que todavía dura.  
 Así, cuando en las *Reflexiones* describo  
 sociedades organizadas según principios  
 totalmente diversos, muy raramente son  
 ellos los que denotan la influencia de mis  
 primeras lecturas de Swift. La segunda  
 lectura que me influyó fue la de Cervan-  
 tes, y después la de Aristófanes, a quien

leí a la edad de 17 años, y más tarde a  
 Gogol, que leí justo antes de escribir *Auto  
 de fe* y que, debido a ese hecho, ejerció  
 una influencia particularmente grande so-  
 bre mí. Cuando alabo a esos autores in-  
 cluyo muchas de las cosas que fueron va-  
 loradas por el surrealismo. Ellos fueron  
 mis modelos. Ellos fueron los que me for-  
 maron. Y el hecho de que *Auto de fe* tenga  
 algo de ellos, en la medida en que sea un  
 acierto —sería pretencioso afirmar tal  
 cosa—, se debe a esos modelos. Más tar-

*«El poeta es el guardián  
 de las metamorfosis, y  
 aquel que no las guarda  
 en sí mismo, muere antes  
 de tiempo.»*

de, al leer un gran número de escritos  
 surrealistas teóricos, quedé asombrado al  
 ver que más de uno me parecía próximo,  
 aunque otros, por el contrario, me eran  
 totalmente extraños. Por ejemplo Lau-  
 trémont, a quien ignoré totalmente  
 cuando era joven, no ha tenido ninguna  
 influencia sobre mí en aquella época y,  
 por otro lado, siempre he rechazado riguro-  
 samente la influencia de Freud sobre la  
 literatura. Para mí, la inclinación de Bre-  
 ton por Freud, esa valorización no sólo  
 del inconsciente sino también del conoci-  
 miento de lo que el inconsciente ha sa-  
 cado a la luz de una vez por todas, todo  
 eso era muy discutible. Como puede ver  
 tenemos en común cosas que no nacieron  
 en el mismo momento, pero también hay  
 otras cosas que difieren.

—Junto a los modelos literarios que usted  
 comparte con los surrealistas, ¿tiene usted  
 otros modelos, en el terreno de las bellas  
 artes, por ejemplo?

—¡Sí, eso es incuestionable! Y es muy  
 importante que haya hecho usted alusión  
 a ello. En el terreno de las bellas artes es  
 Breughel quien ha ejercido sobre mí la  
 influencia más decisiva. No ignora usted  
 que la mayor parte de sus cuadros se en-  
 cuentran en Viena, por lo que muy pronto  
 tuve ocasión de contemplarlos. Breughel  
 es en cierta medida un pintor realista,  
 pero como se trata de un sucesor del  
 Bosco también hay en él una gran parte de  
 lo que podría calificarse de surrealismo, si  
 es que quiere seguirse empleando dicho  
 término. Un cuadro que fue esencial para  
 mí, *El triunfo de la Muerte*, una de cuyas  
 copias se encuentra en la Galería Liech-  
 tenstein de Viena, casi podría ser un cua-  
 dro del Bosco, y el hecho de conocer ese  
 cuadro, de haberlo visto a menudo, ha  
 constituido uno de los factores decisivos  
 de mi existencia. Creo que Grünewald ha  
 jugado para mí un papel similar; pienso,  
 por ejemplo, en la *Tentación de San Anto-  
 nio*. En el retablo de Isenheim, de Grü-  
 newald, hay todo un conjunto de persona-  
 jes que el surrealismo podría pretender  
 suyos. Claro que todo esto no es válido en  
 cuanto se refiere a la pintura surrealista  
 moderna, que no ha ejercido ninguna in-  
 fluencia sobre mí. Sólo llegué a descu-  
 brirla muy tarde, y no puedo decir que  
 toda ella me atrajera. Hay algunas cosas  
 que me interesan, y otras no.

—Así pues, en el fondo tiene usted las  
 mismas relaciones con el surrealismo que  
 con ciertas obras de la literatura interna-  
 cional y con el arte. Por lo tanto, y para  
 terminar, me permito preguntarle si se  
 considera incluido en la literatura austriaca.

—En el plano de la lengua, debo con-  
 tarme entre los autores vieneses: Nestroy y  
 Karl Kraus. Pero también están los autores  
 de las literaturas europeas: Swift, Aristófanes,  
 Cervantes, Stendhal, Gogol, Lichten-  
 berg, Büchner, Kafka, por citar sólo a  
 quienes tuvieron una influencia decisiva  
 sobre mí. No obstante, incluso eso resulta  
 demasiado restringido. El Gilgamesh su-  
 merio ha influido en mi vida desde los 17  
 años. En cuanto a los filósofos, los que más  
 leo son los maestros chinos; a Dschuang  
 Dsci lo leo desde hace 50 años. Y ahora me  
 doy cuenta de que no he citado lo más im-  
 portante: los mitos de los pueblos en vías  
 de desaparición, que releo continuamente.  
 En ellos experimento día tras día lo que es  
 la metamorfosis. Los aprendo, los pongo  
 en práctica, vivo según su ejemplo. El  
 poeta es el guardián de las metamorfosis, y  
 aquel que no las guarda vivas en sí mismo,  
 muere antes de su tiempo.

Traducción: José M. Pomares.

—Junto a los modelos literarios que están...  
—Al, eso es incuestionable. Y es muy...  
importante que haya hecho estas cosas...  
Brechtel quien ha escrito sobre la...  
influencia más decisiva. No ignora nada...  
que la mayor parte de sus cuadros se...  
cuentan en Viena, por lo que muy pronto...  
tiene ocasión de contemplar Brechtel...  
es en cierta medida un pintor realista...  
pero como se trata de un autor del...  
Brechtel también en él una gran parte de...  
lo que podría calificarse de surrealismo...  
es que quiere escribir empujando dicho...  
término. Un cuadro que los esculturas...  
me. El punto de la línea, una de cuyas...  
cujas se encuentra en la Gálida. Luch...  
tentar de Viena, así podría ser un...  
que del Borch, y el hecho de conocer ese...  
cuadro de aspecto visto a través de...  
constituido uno de los cuadros de...  
de mi existencia. Creo que Gótsch ha...  
jugado un papel similar. Incluso...  
por ejemplo, en la pintura de Gótsch...  
me. En el retrato de la pintura de Gótsch...  
hevel, hay todo un cuadro de...  
por que el surrealismo podría...  
sujos. Como que todo esto no es...  
cuadro de retrato a la pintura...  
moderna que no se ejercita...  
función sobre un sólo objeto...  
para más tarde, y no puede...  
foda ella me atrae. Hay algunas...  
que me interesan, y otras no.

«El poeta es el guardián  
de las metamorfosis, y  
aquel que no las guarda  
en sí mismo, muere antes  
de tiempo.»

—En el plano de la lengua, dado que...  
tante entre los autores...  
Karl Kraus. Para...  
de las literaturas...  
nos. Cierzo, Schmidt, Gótsch, Luch...  
para. Incluso, Kafka por...  
gencia, incluso una influencia...  
de, el que no...  
surrealismo, queda...  
vel que más de uno...  
aunque otros, por el...  
totalmente extraños. Por...  
tratamiento, a quien...  
cuando es joven, no...  
influyen sobre un...  
poeta, así, siempre...  
de, el que no...  
dejar, así, la...  
del inconsciente...  
miedo de lo que...  
cada a la luz de...  
esto en sus...  
temas en común...  
en el mismo...  
otras cosas que...

—A este respecto debo decir que cuando...  
escríbalo Auto de fe, lo...  
de la que se toma...  
de una escuela...  
nueva, expresionista, lo...  
parte concebida...  
La única influencia...  
que ha sido la de...  
los libros que he...  
mismo. Pero las...  
de mi vida han...  
escuela en medio...  
que también he...  
alguna influencia...  
de a conseguir...  
alcanzados por...  
diferente más...  
mi primera...  
lucha de lo que...  
don, que Jean...  
divididos...  
ple relato de...  
sobre un una...  
Así, cuando...  
sociedad...  
relacione...  
otras cosas que...

# ENTRE KAFKA Y CANETTI

Praga en Nueva York  
Marta Traba

La palabra recesión ha sonado tantas veces en los últimos tiempos, que hasta las manifestaciones artísticas parecen haber sido tocadas por el desánimo general. El crítico del New York Times, Hilton Kramer, criticó con toda razón la escasa representatividad de la Colección Gantz, presentada actualmente en la National Gallery de Washington. No tiene más interés la muestra de treinta y cinco obras de fotorealistas, aunque sirva para extender el acta de defunción de una técnica que no pasó de ser una mediocre aspiración a confundirse con la fotografía: exposición actual del Guggenheim Museum de New York, compartida,afortunadamente, con la célebre y bella colección de constructivistas rusos de George Costakis, que se resiente, sin embargo, de la invasión del constructivo, cuyo redescubrimiento ocupó y ocupa París, Washington y New York.

En este otoño lleno de desconfianza y aprensiones tanto en la política internacional como en la nacional, lo más consiguiente ha sido la maravillosa y olvidada exposición sobre Kafka en el Jewish Museum de New York. Ciento setenta fotografías de la Praga que vio Kafka, sumadas a fotos de archivo, suyas, de su familia y de las mujeres que amó; primeras ediciones de la "Metamorfosis" y de "América"; textos con sus anotaciones de puño y letra, constituyen un excepcional conjunto dedicado a la memoria de uno de los inmensos escritores del siglo XX. Para entrar en el clima de la exposición, relei antes de ir a New York el precioso libro de Elias Canetti, "L'Autre Processus", en la primera traducción del alemán (idioma en que escribe corrientemente Canetti) publicada por Mondadori en 1969. El libro está escrito bajo el entusiasmo de tener entre las manos por vez primera, dentro de la edición de la "Obra completa de Franz Kafka", hecha ese mismo año por Mondadori, las cartas a Felice Bauer. Cartas que Canetti llama "testimonio de quince años de tormento", que revelaron el nombre completo de la dos veces novia oficial de Kafka, señalado hasta ese momento, discretamente, por una F. tan enigmática como al K, protagonista de "El Proceso". Las cartas que la propia Felice Bauer vendió cinco años antes de morir al editor de Kafka fueron escritas entre agosto de 1912 y septiembre de 1917. No hay un hilo conductor más seguro para llegar hasta el corazón y la cabeza de Kafka y presenciar de cerca — casi demasiado de cerca — sus terrores y contradic-

ciones y, junto a esta oscura y anudada nebulosa, la más lúcida conciencia de su destino.

Sentir reunidos a Kafka y a Canetti alimenta mis mejores devociones: hace pocas semanas, cuando Canetti ganó el Premio Nobel, verifiqué que ese autor, desconocido para la gran mayoría de lectores, era otro de los gigantes de nuestra época. Pocas experiencias de lectura pudieron alcanzar para mí, hace tres años, la perturbadora y asombrosa admiración que me despertó su libro mayor *Auto de fe*, o el primero de su extraordinaria biografía, *La palabra abusiva*. En el libro sobre las cartas a Felice, Canetti habla de Kafka, a su vez, con una devoción semejante. Transcribe íntegro un pasaje de una carta, que no resisto la tentación de traducir, por la manera total con que define una vocación: "Alguna vez me has dicho — escribe Kafka a Felice — que quisieras estar a mi lado cuando escribo, pero si eso ocurriera yo no podría escribir... Escribir significa confesarse hasta lo más íntimo... Por eso, cuando se escribe, jamás se está suficientemente solo, cuando se escribe nunca es suficiente el silencio alrededor, la noche siempre resulta escasa. Por eso nunca se tiene bastante tiempo, porque los caminos son largos y es fácil desviarse... Muchas veces he pensado que mi mejor sistema de vida sería tener sólo lo necesario para escribir, y una lámpara en el sitio más interno de un lugar amplio y cerrado. Me llevarían la comida, la colocarían siempre en el lugar más lejano de mi pieza, detrás de la puerta más distante. El trayecto para ir a buscar esa comida, en traje de casa, pasando por las arcaadas de ese lugar, sería mi único paseo. Después regresaría al escritorio, comería lenta y calmadamente y volvería de inmediato a escribir. ¡Qué cosas escribir! De qué profundidades las haría surgir!" Este "puro y severo" escenario, y no Praga, es el verdadero lugar de Kafka.

Estuve invitada a ir a Praga en la primavera del año 68, antes que entraran los bárbaros a Checoslovaquia. Una vez insatados los tanques soviéticos en las calles de Praga ya no hice, naturalmente, el viaje; pero hoy pienso que el peregrinaje a la casa de Kafka, al barrio de Kafka, hubiera caído en el equívoco de identificar a Kafka con Praga. Kafka odiaba Praga, trasladando a la ciudad, seguramente, el horror que le producía su oficina. En las cartas a Felice hay numerosos indicios de esos profundos odios. En una de ellas le cuenta que ha tra-

bajado la tierra con un jardinero, en un suburbio de Praga, bajo la lluvia helada, vestido únicamente con pantalones y una camisa, para "librarse por un par de horas", y contrastar esa experiencia "honesto, útil, taciturna, solitaria, sana, fatigosa", con "el trabajo espectral de la oficina."

En las cartas — donde se explica la increíble relación de Kafka con Felice Bauer, con quien se pone de nuevo oficialmente dos veces, y en ambos casos consigue desesperadamente deshacer el compromiso, mediando la extraña intervención de Greta Bloch y concluyendo con el proceso y condena de Kafka en Askaniischer Hof por incumplimiento de su obligación con Felice —, Praga es el continuo lugar de la humillación y el envilecimiento. Vive casi ininterrumpidamente en casa de sus padres, comiendo frente al padre que aborrece. La ciudad llega a serle tan insoportable — cuenta Canetti — que piensa por un momento entrar en el servicio militar con tal de alejarse de ella. Permanece, sin embargo, lo mismo que en el comedor familiar, "desesperado como un topo" en la oficina de Praga. El único momento en que se reconcilia con la ciudad, es cuando va a vivir con su hermana Ottilia en una casita de la calle Alchimistengasse. Escribe: "Cosa extraña cerrar la puerta de la casa en esta callecita estrecha, a la luz de las estrellas". "Es bello vivir aquí, bello llegar a casa hacia medianoche, bajando a la ciudad desde la vieja escalera del castillo".

En la exposición del Jewish Museum está, claro, la casa de la calle de los Alquimistas. Está esa Praga nocturna y espectral, están las escaleras del castillo y el castillo, están los recortes en la bruma de techos agudos de pizarra y torres de bulbos bizantinos. Está expuesta la ciudad que fue su cárcel, que lo llevó a concebir el mundo como un laberinto absurdo y sin salida.

Lo que no está es su paisaje ideal, aquel que aparece en las cartas a Felice como el sinónimo del paraíso (hasta que llega Felice): *Marienbad*. "Marienbad — le escribe — es inconcebiblemente bello... Es cierto que la belleza es más intensa con el silencio y la soledad, con la rápida simpatía que parte de todo lo inanimado y animado; sin que sea alterada por el tiempo gris y ventoso. Pienso que si fuese chino y sintiera la obligación de volver rápido a casa (y soy chino y me vuelvo a casa), debería de todas maneras regresar aquí muy pronto. Cómo te gustaría!".