

UN "OLVIDO" DE BORGES: RAMON VILLAAMIL, PRECURSOR DE KAFKA

Vicente Cervera Salinas

"Ni Dante ni Quevedo soñaron, en sus fantásticos viajes, nada parecido al laberinto oficinesco, el campaneó discordante de los timbres que llaman desde todos los confines de la vasta mansión, al abrir y cerrar las mamparas y puertas, y al taconeó y carraspeó de los empleados que van a ocupar sus mesas colgando capa y hongo: nada comparable al mete y saca de papeles polvorosos, de vasos de agua, de paletadas de carbón, a la atmósfera tabacosa, a las órdenes dadas de pupitre a pupitre, y a tráfago y zumbido, en fin, de estas colmenas donde se labra el panal amargo o la Administración"
(Benito Pérez Galdós: "Miau")

Tal es la descripción, entre grotesca y visionaria, que la mirada crítica de un escritor del XIX nos proponía tras el conocimiento directo y cabal de una sociedad (simbolizada en un entorno profesional concreto) sometida al progresivo empuje de la mecánica burocrática como soporte esencial para el mantenimiento de su organización en tanto Estado. Estamos en 1888. La novela es "Miau", y en el capítulo citado (el XXXV), se nos presenta a su protagonista, Ramón Villaamil, en compañía de su amigo Argüelles, deambulando por los corredores de la Administración pública en el Ministerio de Hacienda, cual un "burlesco Dante por lo escueto de la figura y por la amplia capa que lo envolvía", en un absurdo viaje, sito en los Infiernos de oficinas estatales, a la búsqueda de un empleo imposible donde materializar su tan ansiado plan de reformas administrativas y abocado a la paulatina desesperación de quienes no han cobrado la suficiente y amarga lucidez de no creer en los paraísos como reinos de este mundo¹.

Una personalidad de estas características, y en virtud de sus propias contradicciones entre el idealismo y la torpeza pragmática o insensatez, no podía haber sido ideada sino por la imaginación de quien tantas figuras concibió como víctimas propiciatorias de sus propias convicciones personales (tales como Nazarín, Ángel Guerra o el propio León Roch), es decir, como representación simbólica de ese conflicto insalvable entre los intereses del individuo generoso y altruista, y los de la comunidad, paradójicamente marcados por el egoísmo y la voluntad deshumanizada. Mas, con ser motivo recurrente de las obras galdosianas, cabe en este caso subrayar las diferencias que nos permiten acceder al "caso Villaamil" desde una

óptica singular donde su figura adquiriera una dimensión histórico-literaria fecunda y sorprendente. La raíz de esta visión proviene de la propia ubicación que el narrador asigna al personaje en las coordenadas de la trama narrativa. No se trata en este caso de un enfrentamiento general entre mundo e individuo (como ocurre en los casos anteriormente mencionados), sino que en nuestro hombre se particulariza la referida oposición merced a sus peculiares condiciones laborales, de modo tal que cabría concretar el polo "mundo" del enfrentamiento en la sola localización de su ámbito profesional distintivo.

Así pues, y según esa formulación introductoria, el interés teórico hacia Ramón Villaamil como personaje galdosiano no va a estribar tan sólo en su entidad funcional como eje fabulístico de la trama novelesca ideada por el escritor canario, sino, simultáneamente, radicará en las muy particulares y sugerentes calidades espirituales que perfilan su naturaleza literaria. Y con ello aludo a sus propias virtualidades ético-psicológicas que, al dotarlo de una especial textura dramática, configuran ese extraordinario ahondamiento galdosiano en lo que respecta a la evolución de su zarandeada y frágil personalidad fictiva. Cabría, en este sentido, proponer la lectura de Ramón Villaamil como un personaje "moderno", si atendemos a la relación problemática que él simboliza entre el espacio profesional, amparado en mecanismos y superestructuras inaccesibles para la razón individual, por un lado, y el hombre aislado, inerte, disminuido y progresivamente "enajenado", por otro. Y es así como nuestro "héroe" galdosiano al que cabría calificar como "tragicómico", a medio camino entre la noble obstinación quijotesca y las personalidades "desmitificadas", los "hombres sin atributos" que pueblan tantas páginas de la novela europea de nuestro siglo, admite un acercamiento teórico que, desde la atalaya crítica de un "sui generis" comparativismo literario, ponga de relieve las peculiaridades que hacen posible su definición como "precursor" espiritual de algunas de las criaturas más sobresalientes en el universo novelesco de Franz Kafka.

A partir de esta caracterización primaria, es preciso recordar que ya en 1969 abogaba Alexander A. Parker por la tesis de la ambigüedad cualitativa del personaje, al que hacía oscilar entre el estatuto de víctima trágica y el de ridículo y grotesco fracasado². Abundando sobre este mismo aspecto, Theodor A. Sackett también ha apuntado explícitamente las deudas que guarda la ficción galdosiana en relación con la fábula universal del maestro Cervantes: "Like Cervantes" masterpiece before it, "Miau" is constructed with a conscious process of ambiguity, irony, shifting levels of appearances and reality, and above all, with a sense of comedy. Several generations passed before readers and critics realized that "Don Quijote de la Mancha" was in fact a tragicomedy. The complexity of intention encompassed in Galdós novel "Miau" has not been essentially comprehended either"³. Todo lo cual nos conduce, indefectiblemente, a corroborar la modalidad irónica, rasgo implícito de modernidad, característica del personaje galdosiano, actualizando con ello la perspectiva de la ironía como enfrentamiento desigual, y por ello no susceptible de nivelación, entre los intereses y aspiraciones del individuo y el imperativo categórico de la realidad con su insobornable tiranía. El resultado final no puede sino confirmar la categoría tragicómica del personaje sometido a tan impar dicotomía⁴.

Un paso más en el proceso de configuración teórica de Ramón Villaamil como una de las más atractivas y singulares criaturas galdosianas —cuya génesis se remonta a una breve

aparición, también como cesante de faz “escuálida y cadavérica”, en donde “están impresas todas las miserias de la Administración pública”—cabe rastrear en el excelente y profundo trabajo de Ricardo Gullón, “Galdós, novelista moderno”, donde, en el capítulo “la burocracia, mundo absurdo”, establece con su habitual fino instinto las vinculaciones entre el protagonista de “Miau” y algunos de los personajes kafkianos como el agrimensor señor K. de “El castillo”, advirtiendo dicha similitud en puntuales evidencias insertas en ambas tramas narrativas, como el hecho ilustrativo de que los dos personajes traten “de penetrar en un espacio cerrado al que se sienten llamados por sus peculiares destrezas” y “adonde creen tener derecho de acceso”, viéndose, en sendos casos, abocados al choque “con la misma resistencia imposible de forzar”. Para Gullón, esta analogía obedece a una similar, o, cuando menos, allegable constatación crítica de los mecanismos en que se ampara la dinámica del Poder, en su dimensión de control y organización estatales, contra cuyo esencial y demoleedor automatismo, “el hombre no consigue entablar relación”⁵.

A través, por tanto, de este itinerario crítico llegamos a la curiosa formulación de la existencia de ciertos rasgos distintivos en la personalidad del “perpetuo cesante” galdosiano que son presumiblemente entroncables con el universo kafkiano, no sólo en virtud de las hipotéticas equivalencias entre los caracteres de sus entes de ficción, sino, sobre todo, como consecuencia de un espíritu crítico comparable, que aplicado por ambos autores al planteamiento de las relaciones entre el individuo—más o menos fiel a sus estigmas—y una sociedad progresivamente coercitiva en sus instancias oficiales, desvinculada, en suma de un verdadero modelo ético que salvaguarde la dimensión humana de su jerarquización omnimoda. Sin embargo, cabe al menos poner en tela de juicio la validez de estas conjeturas teóricas cuando, distanciándonos de nuestro objeto de trabajo (los dos autores mencionados) somos capaces de evidenciar la esencial disparidad que anida tanto en los niveles histórico, formativo, referencial, psicológico o cultural, cuanto en las mismas peculiaridades estilísticas, estructurales, compositivas e incluso ideológicas, propias de cada uno de ellos. ¿Es posible, entonces, y a pesar de esta evidente inconexión de modalidades narrativas defender la hipótesis de un modelo galdosiano precursor de ciertas ficciones kafkianas?

Un sutil y original argumento podrá sacarnos de este aparente atolladero comparativo. Una teoría que, en cierto modo, revoluciona la crítica de las relaciones literarias a través de la historia. Una teoría que, no azarosamente, parte de la obra novelística del escritor nacido en Praga.

a) *Una teoría borgesiana*

La autoría del pensamiento así aludido procede del escritor argentino Jorge Luis Borges, y la hallamos en uno de sus más paradigmáticos—aunque, curiosamente, menos conocidos—, ensayos. No es ahora el momento de entrar en el capítulo de los ecos que la escritura kafkiana produce en la literatura de Borges. Sí lo es, por contra, de registrar las enjundiosas páginas de la obra borgesiana en que se recrea de algún modo el espíritu de la creación literaria de aquél. Así, en una lejana reseña del año 1937 de la revista bonaerense “El hogar”, sobre la “biografía sintética” de Kafka, ponía al argentino de relieve la equiparación de los

mecanismos paradójicos kafkianos con las célebres aporías filosóficas del presocrático Lenón de Elea⁷, y en su prólogo a los cuentos fantásticos de Kafka, subrayaba *asimismo*, como la "más indiscutible" de sus virtudes autoriales, la llamada "invención de situaciones intolerables"⁸.

Pero será en el susodicho ensayo, "Kafka y sus precursores", escrito en Buenos Aires en 1951 y recogido en el volumen "Otras inquisiciones" (1952), donde, a partir del reconocimiento de algunos de los predecesores de la angustiada sensibilidad kafkiana, introduzca Borges una auténtica renovación en el fecundo y siempre móvil concepto de las influencias histórico-literarias, que nos permitirá, en fin, solventar el manifiesto escollo de la asociación de nombres y obras en apariencia tan heterogéneos como son los de Galdós y Kafka. Según dictamen borgesiano, la nómina de los antecedentes o precursores de Kafka en la historia no sólo de la literatura, sino también del pensamiento especulativo, es vasta y populosa. Reconocer a Kafka supone, por lo pronto, abundar en la ya citada idea de que, merced al parangón con el imposible arribo del agrimensor K. al castillo en la fábula moderna, la "flecha" y el "Aguiles" eléatas se convierten en "los primeros personajes kafkianos de la literatura". A pareja conclusión conduce, según Borges, el cotejo de Kafka con un texto-apólogo procedente de la literatura oriental: su autor es un narrador chino del siglo IX, Han Yu, y versa sobre la enigmática existencia de un animal fabuloso: el unicornio. Pero también las historias literarias de Dinamarca, Inglaterra y Francia abonan la hipótesis de los múltiples y varios precursores del escritor judío: Kafka viene a ser prefigurado mediante las "parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués" del filósofo pre-existencialista Soren Kierkegaard; a través de ciertos versos del genial poeta inglés Robert Browning, y en algunos de los más patéticos e insondables relatos del místico francés León Bloy y del aristócrata inglés Lord Dunsany.

El corolario borgesiano afina y puntualiza este ensayo comparativo. A decir de Borges, lo auténticamente notable del cotejo no estriba en la noción tópica de la influencia literaria. La mayoría de los autores y textos citados no precisaron influir en la escritura del gran Kafka para que sus lectores rastreemos sus ecos y sus aproximaciones. Muy al contrario —y a pesar de la inversión del concepto lineal o sucesivo del tiempo que ello comporta—, es la huella de Kafka, posterior a todos los nombres citados, la que destella paradójicamente en sus obras. "El poema "Pears and Scruples" de Robert Browning —decreta Borges— profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos".

Observemos que en la médula central de esta sentencia borgesiana late y se articula toda una noción aplicable a una teoría general de recepción literaria. Si es la lectura quien modifica las connotaciones hermenéuticas de una creación hecha escritura, de ello se infiere que en la historia de la literatura universal no existe sólo una influencia directa y unívoca de los escritores en sus descendientes literarios a través de la línea progresiva del tiempo, sino que también puede observarse la repercusión de algunos autores sobre aquellos que los antecedieron en el tiempo. La clave explicativa de este hecho radica en la propia entidad de la lectura, verdadero puente de interrelaciones suprahistóricas o "metalineales". En su raíz, subyace una evidencia: la lectura opera con el "corpus" total de la Literatura, sin la mediación restrictiva del concepto histórico y su ámbito viene a cifrarse, pues, en los dominios platónicos de la sincronía.

La formulación de Borges al respecto es precisa e impecable: "En el vocabulario crítico, la palabra "precursor" es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor "crea" a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro"⁹. Inferida, de este modo, la teoría borgesiana, cabe, al cabo, remitirnos al objeto principal de estas consideraciones. Al aplicar esta conclusión a los escrupulosos interrogantes anteriormente aludidos acerca de la supuesta validez de una comunicación textual entre las obras de Pérez Galdós y Kafka, descubrimos la posible disolución del susodicho prejuicio crítico. No se trataría, pues, de proponer una asociación directa de influencias imposibles de Galdós en Kafka, ni siquiera una suposición de equivalencias explícitas (algo sobre lo que más tarde volveré). Se trata, en suma, del hallazgo de resonancias kafkianas en la escritura y el mundo fictivo de Galdós, derivado de una experiencia lectora ajena al imperativo lineal del tiempo. Si tal como conjetura Borges en su ficción cuentística, Pierre Menard escribió un texto que, siendo el mismo Quijote literal cervantino, es sustantivamente distinto, debido a presupuestos de recepción histórica o lectura¹⁰, cabe asimismo proponer la presencia de las vertiginosas pesadillas kafkianas en la historia de un personaje que, en esencia, ha sido sometido a las presiones de un entorno superior a sus capacidades de respuesta vital y, por lo tanto, inútil y absurdo. Leído (y escrito) en nuestro siglo, el Quijote de Menard es "otro" texto. Inserto en nuestro siglo, el "perpetuo cesante" galdosiano revela —al menos, en potencia— el influjo de las criaturas del universo kafkiano, perpetuamente fatales.

b) Ramón Villaamil, víctima social y nominalista

Remitiéndonos, pues, de nuevo a la figura ideada por Galdós, es preciso —previo al establecimiento de su lectura precursora de Kafka— perfilar su caracterización distintiva dentro de la tupida y compleja red de la ficción galdosiana "Miau". No es difícil, en este punto, admitir la definición de Ramón Villaamil como personaje —víctima de un contexto social no menos despiadado que incierto. Y en cuanto víctima, se nos presentará, en primer lugar, en relación al mundo profesional en que ha transcurrido su vida, pues el narrador nos lo sitúa en la "fábula" a sus sesenta años, habiendo sumado 34 años y 10 meses de servicios a la institución ministerial de Hacienda, y a falta de dos meses para poder jubilarse "con los cuatro quintos del sueldo regulador, que era el de su destino más alto, jefe de Administración de tercera" (cap. IV), pero también —cuestión inmarginable— como víctima de una situación familiar desastrosa y alienante, a la cual en verdad jamás plantó cara, razón por la que el crítico y especialista galdosiano Robert J. Weber desvía la culpabilidad de la tragedia del personaje a sus propias determinaciones personales, concretadas en el hecho de haber entregado "su libertad personal a su esposa, y su libertad profesional al Estado"¹¹. Pero, en cualquier caso ¿qué podemos inferir de la personalidad de Villaamil según los datos aportados por el narrador en su texto?

Como personaje público, pertenece a la especie de los "cesantes" en los cargos profesionales de la Administración estatal, figura ya común en la sociedad española del XIX, pues el propio Mesonero Romanos había trazado su perfil como tipo costumbrista, habiendo

adquirido tal presencia social por razones derivadas de los sucesivos cambios en el panorama político contemporáneo a Galdós. "En la burocracia española —señala Sáinz de Robles— (...) cada ola era un cambio de rumbo en la política. (...) ¿Qué subían los conservadores al Poder? Se quedaban cesantes todos los liberales ministros, directores generales, jefes de Administración, jefes de negociado, oficiales, escribientes, conserjes, ordenanzas, porteras... ¡Todos!"¹². Y como tal cesante, vivirá Villaamil desde el comienzo hasta el final de la novela, que es también el de su vida, a pesar de sus denodados y vanos intentos por liberarse de su destino de cesantía. Pero es precisamente en su condición de personaje de frustradas aspiraciones donde cabe subrayar uno de los aspectos más destacados de su carácter literario: la personalidad evolutiva de Villaamil. Dicha evolución es, además, detectable en varios aspectos de su biografía.

En primer lugar, como rasgo más evidente, en lo relativo a su descripción física. El narrador nos presenta a Villaamil en el primer capítulo de la novela como "un hombre alto y seco, los ojos grandes y terroríficos, la piel amarilla, toda ella surcada por pliegues enormes en los cuales las rayas de sombra parecían manchas". La comparación del personaje con un representante de la especie felina surge, por ello, pronta a los ojos de su autor: "La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores: negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas, la ferocidad de sus ojos negros, inducían a comparar tal cara con la de un tigre"... pero, de "un tigre viejo y tísico que, después de haberse lucido en las exhibiciones ambulantes de ferias, no conserva ya de su antigua belleza más que la pintoreada piel" (cap. I). Si a ello superponemos la presentación caricaturesca de su mujer, su hija y su cuñada como las cursis y grotescas "Miaus", prestas a aparentar en sociedad una dignidad felina a todas luces inexistente (contra la cual sólo se rebelará el buen don Ramón en su delirio y trastorno finales), no cabe sino reconocer en Villaamil esa entidad de evolución degenerativa que le lleva desde su primitiva esencia tigresca hasta su transformación definitiva en tigre domesticado y, por lo tanto, inofensivo, en que lo hallamos desde su primera aparición en la novela.

Pero a esta evolución implícita del personaje sirve de correlato otra de signo espiritual y psíquico, esta vez presentada ante los ojos de los lectores, pues supone, en realidad, el propio desarrollo argumental del texto, e incide en uno de los aspectos más relevantes de la maestría técnica del escritor canario. Aquello que Baquero Goyanes caracterizó como "la perspectiva cambiante de Galdós", sancionada por el hecho de que "la condición humana se configura, galdosianamente, como algo frágil e inestable, hecho de afirmaciones y de claudicaciones, de heroísmos y de torpezas; merecedor unas veces de burla, pero otras de tierna compasión"¹³. Pues bien, el desarrollo evolutivo del "cesante" galdosiano desde la perspectiva movедiza de su particular psicología, cuestión que, como extraordinariamente documentó Sherman H. Eoff, había adquirido "una gran importancia en España alrededor de 1880", amparada en la adopción hispana de la filosofía natural de Wilhelm Wundt¹⁴, viene determinado en el texto de Galdós mediante el sabio artificio de la imbricación de una personalidad psíquica con un elemento esencial en la estructura compositiva de la novela. Aludo, claro está, a la funcionalidad trascendente del propio título de la obra.

En principio, el título viene referido al mote como que son publicamente denominados los miembros femeninos de la familia Villaamil, apodo que el propio narrador no duda cu

compartir con los demás personajes¹⁵, subrayando de ese modo la caracterización de ridiculez felina propia de los histrionicos comportamientos habituales de dichos personajes. Pero, además, y aquí radica el proceso de mutación grotesca llevado a cabo por el protagonista de la fábula. Ramón Villaamil, otrora probo y entusiasta funcionario del Ministerio de Hacienda, particulariza su faceta profesional por el hecho de involucrarse profundamente en ella, hasta el punto de haber llegado a concebir un plan general de reformas en la Administración, sentado en cuatro principios ideales sobre los que habría de basarse el correcto funcionamiento de los mecanismos administrativos de la recaudación. Conocedor cabal del dinamismo burocrático que entorpece el buen fluir de las instituciones, Villaamil propone y lanza a los cuatro vientos —sin reparar en lo progresivamente grotesco de su recepción— esos cuatro pilares que vienen a funcionar, al comienzo de la novela, como auténticos arquetipos platónicos obsesivos e inoperantes: “Podré acertar o no; —propone don Ramón en el capítulo XXII—, pero que aquí hay algo, que aquí hay una idea, no puede dudarse (...). Mi trabajo consta de cuatro Memorias o tratados, que llevan su título para más fácil inteligencia. Primer punto: Moralidad (...). Segundo punto: Income tax (...). Tercer punto: Aduanas (...); Cuarto punto: unificación de la deuda”. La transfiguración de tales ideales en su propia caricatura paródica no podía hacerse esperar. A la salida de Villaamil de dicha escena, uno de los subalternos, el “despiadado” y “maligno” Guillén, convierte los nobles principios villaamilesco en grosera moneda de mofa y escarnio, haciéndolos, pues, bajar a la grosera y torpe realidad del insensible funcionariado: “—Aquí he copiado los cuatro puntos conforme los decía. Señores, oro molido (...). Vean, vean los cuatro títulos escritos uno bajo el otro”. Y el narrador sanciona así la escena: “juntadas las cuatro iniciales resultaba la palabra MIAU. Una explosión de carcajadas retumbó en la oficina, poniéndola tan alegre como si fuera un teatro” (Cap. XXII).

Al decir de Francisco Ayala, “como en el autor del “Quijote” (...), también en Galdós los nombres atribuidos a los personajes revelan con su incertidumbre y su plasticidad la condición proteica de quienes los llevan”, pudiendo materializarse dicha condición cambiante de diversas y complementarias maneras: “puede darse en la descripción de su carácter ofrecida por el narrador, puede cumplirse en la interpretación de este carácter que otros personajes hagan, y puede ser obra de la mente acalorada del personaje mismo”¹⁶. Si aplicamos este sutil principio a la criatura ficcional que nos ocupa, habremos de convenir que en su caso singular la evolución psíquico-nominativa proviene de la suma de los casos referidos por Ayala, pero acaba, al fin, por concretarse en el tercero: como producto de la “mente acalorada” del personaje. En este sentido, el narrador nos evidencia con aplastante rotundidad y precisión, los pasos dados por Villaamil en su proceso. Y así, si en el capítulo anteriormente aludido, se ha operado ya la metamorfosis del “tigre” en el “tigre maullador”, ridículo y caricaturesco, habremos de asistir, en el resto de la trama y a partir de ese momento, al terrible proceso de decadencia mental de Villaamil, conducido de forma simbólica por la vía de esas siglas fatídicas que comparten sus ideales y su parodia.

El valor funcional del título adquiere desde estas premisas, una significación peculiar como parábola del destino de Villaamil, presa de su propio entorno (su familia “Miau” y su trabajo ideal, mutado, al fin, también en “M.I.A.U.”), pero también de su propia personalidad algo rígida e inflexible. Todo ello le llevará a cifrar sus cuatro reglas en un verdadero caos

de asociaciones nominales de carácter casi cabalístico (también en inversión grotesca), expresión señera de su trastorno psíquico que es, al mismo tiempo, el lógico fluir de su destino como tigre enjaulado y transformado en infeliz felino. Cuando, perdidas ya las esperanzas en su anhelado nombramiento, descubre Villaamil la burla de que ha sido objeto, acudirán, por lo tanto, mentalmente a su caracterización ya sustantiva: "Dijome también que con las iniciales de los títulos de mis cuatro Memorias ha compuesto Guillén el mote de Miao (...). Yo lo acepto. Esa M, esa I, esa A y esa U son, como el Inri, el letrado que le pusieron a Cristo en la cruz... Ya que me han crucificado entre ladrones, para que todo sea completo, póngame sobre la cabeza esas cuatro letras en que se hace mofa y escarnio de mi gran misión" (Cap. XXXVI).

La evolución de las letras sobre la personalidad del ya trastornado cesante no concluye, empero, en ese instante, sino que irá adquiriendo tintes paulatinamente más absurdos, parejos a la enajenación creciente de su cerebro: en la conversación con Urbanito Cucúrbitas del Capítulo XXXVII*, como broche a la terrible escena doméstica en que explotan finalmente los resortes internos de sus descabadas relaciones familiares, espeta al personaje con altiva (y tragicómica) dignidad de San Andrés crucificado en aspas: "Mujeres locas, mujeres cobardes, ¿no sabéis que Morimos... Inmolados... Al... Ultraje"; y en el capítulo XLIII, inmerso ya en su monólogo interior enajenado, aduce la siguiente conclusión de su propia historia: "Todos me han abandonado, y por eso adopto el lema que anoche inventé y que dice literalmente: Muerte... Infamante... Al... Universo"...; todo ello para concluir, en la página final de la novela, y en el mismo instante que ejecuta su destino de suicida, con la concepción del último de sus pensamientos: "¿Apostamos a que fallo el tiro? ¡Ay! Antipáticas "Miaus" ¡Cómo os váis a reír de mí...Ahora, ahora...¿a que no sale?"

Visto lo cual, se induce una razón determinante: si es Villaamil un personaje víctima de su entorno social, en su doble contenido de sociedad laboral y familiar, resulta no serlo menos de su propia identidad como individuo determinado por su historia personal, por sus obsesiones particulares y por su carácter noble pero torpe en su actuación y en sus relaciones, con natural tendencia a la monomanía... víctima, en suma, de un proceso interno que no es sino la misma evolución de sus ideales como cifra y sello de su nominación personal sustantiva.

c) *Villaamil y la fabulación kafkiana*

Cabe entonces, una vez desmenuzada el alma del desventurado personaje, atracar el mundo ilógico de Kafka como presunto contrapunto de subrepticias equivalencias. En sus ya citados trabajos sobre el autor de "La metamorfosis", incide Jorge Luis Borges en dos aspectos esenciales que define de manera clara y rotunda: el motivo "de las infinitas postergaciones" y, ligado a la virtud kafkiana de crear "situaciones intolerables", la alusión a las "instituciones atroces" que pueblan su obra¹⁷. Si a estos elementos superponemos, por último, la convicción, a que arriba el no menos genial Elías Canetti en su luminoso trabajo ensayístico sobre la figura de Franz Kafka, de que "el miedo ante la supremacía del prójimo es un tema central en Kafka"¹⁸, idea resultante no sólo del examen de su obra literaria, sino

también del rastreo de sus propias experiencias biográficas (diarios y cartas) conservados por su amigo, el también escritor Max Brod, podremos diseñar con mayor nitidez la exégesis de la novela galdosiana a la luz de una lectura kafkiana de la misma.

Pensemos, de entrada, en un texto como "La metamorfosis" (de 1912). Dos aspectos sobresalen desde esta perspectiva contrapuntística y comparativa: en primer lugar, el mismo hecho de tratarse, como objeto central de la fábula, de una mutación de rasgos físicos (Gregorio Samsa convertido en un monstruoso y repugnante insecto), pero, sobre ello, destaca una cuestión fundamental: la reacción de su familia, que no dudará, al final de la novela, en agredir al desdichado personaje, sino que incluso precipitará su destrucción definitiva¹⁹. En un texto citado por Elías Canetti, confesaba Kafka su propia aversión a la institución familiar por cuanto significaba de opresora y restrictiva en relación a su hipocondríaca personalidad solitaria: "No puedo vivir con gente; odio incondicionalmente a todos mis parientes, no por que sean malas personas, sino sencillamente porque son quienes viven más cerca de mí". Asimismo, conectada mediante el motivo de la "situación intolerable", puede servirnos la alusión a la novela "El castillo" (1922) de referencia iluminadora. Recordemos, a este respecto, que la negativa a la pertinaz pretensión de Villaamil para formar parte de la nómina del funcionario público de Hacienda es, como la del agremensor K. de entrar en el castillo, también infinita, y que el propio narrador nos describe el edificio ministerial empleando los adjetivos "feud 1" y "carcelario" (cap XXI), metáfora implícita de un castillo inaccesible, al que el personaje acude con su "sostenida obstinación espiritual" sin dejar por ello, eso sí, de profesar un verdaderamente destructivo "cariño a la mole colosal del Ministerio".

Pero es, sin duda, la novela "El proceso" (escrito entre 1914 y 1915), el texto que más juego puede ofrecernos en este ensayo de lectura borgesiana: tanto el tema de la "infinita postergación" como el de las "instituciones atroces" comparten indiscutible preeminencia en el cotejo de ambas novelas. Comenzando por el segundo, no es preciso insistir en el magnífico documento de la sociedad moderna que es, entre otras muchas cosas: "El proceso". Según declara Walter Benjamín, en su conocida "iluminación" sobre Kafka, la característica predominante del ciudadano del Estado moderno es la de saberse "entregado a un inabarcable aparato burocrático, cuyas funciones dirigen instancias no demasiado precisas para los órganos que las cumplen, cuanto menos para los que están sujetos a ellas"²⁰. La aplicación de este principio a la narrativa de Kafka es a todas luces revelador: "Es evidente que Kafka —testimonia documentalmente Max Brod— adquirió gran parte de su conocimiento del mundo y de la vida y, además, su escepticismo, por experiencias profesionales, en su contacto con los obreros que vivían injustamente y por el engranaje avasallador de su empleo, esto es, por la vida estacionaria de las actas"²¹. Los espacios narrativos seleccionados por Kafka en "El proceso" dan cumplida cuenta de esta dimensión claustrofóbica de las instituciones sobre el trabajador en el mundo moderno: pensemos no sólo en las oficinas bancarias, donde realiza Josef K., protagonista del texto, sus actividades laborales, sino en los despachos de los abogados consultados por la víctima, en los negociados, en las abrumadoras y laberínticas salas de los tribunales de Justicia, en la catedral e incluso en la habitación del pintor Tintoretti, adonde acude Josef K. en busca de una imposible colaboración.

En cuanto a "Miau", ya han sido señaladas de modo general algunas de estas características espaciales. Basta ahora con aludir a ciertos momentos culminantes en que el narrador parece guiarse por una extraña voluntad de revelar aquellos rasgos que hoy podemos considerar kafkianos: al comienzo de la novela, cuando todavía Villaamil confía en sus interminables cartas de recomendación, entrevistas con amigos presuntamente influyentes y continuas visitas al edificio "sacro" e inaccesible, nos lo sitúa el narrador lanzándose ciegamente y con "un inquieto hormigueo hacia el, así denominado, "dédalo oscuro de los pasillos" de la institución (Cap. IV). A lo largo de la novela, aprovecha de igual modo las sucesivas incursiones del protagonista al Ministerio, para retratar el ambiente de alienación colectiva del personal allí instalado, y en las breves, pero sutiles, pinceladas de su descripción destaca —salvando, eso sí, algunas honrosas excepciones— el ambiente de total indiferencia hacia el trabajo, cuando no la vagancia y falta de aptitudes laborales, reveladoras de un trasfondo absolutamente común: el nefasto sistema de acceso a los puestos laborales, dictado por razones casi exclusivamente políticas, si no sentimentales. Momento culminante de tal retrato es el ofrecido en el capítulo XXXVII, en que se pinta el estado de prosaica algarabía producido por el pago mensual de las nóminas: "En la escalera de anchos peldaños desembocaban, como afluentes que engrosan el río principal, las multitudes que a la misma hora chorreaban de todas las oficinas". El narrador recurre a un léxico profuso en connotaciones que desintegran todo resto de referencias individualizadas. Se habla de la "numerosa grey", del "humano torrente", de "corrientes" y de "muchedumbre". Todo ello deriva finalmente en una aguda reflexión del propio narrador que, sin duda, resuena con claridad en las paredes y rincones de los espacios kafkianos: "Era sin duda una honrada plebe anodina, curada del espanto de las revoluciones, sectaria del orden y la estabilidad, pueblo con gabán y sin otra idea política que asegurar y defender la picara olla; proletario burocrático, lastre de la famosa nave; mas resultante de la hibridación del pueblo con la mesocracia, formando el cemento que traba y solidifica la arquitectura de las instituciones".

Pero es en el motivo de la "postergación infinita" donde hallamos un territorio aún más fecundo para concluir la aproximación de ambos dominios novelescos: en este caso, el lazo de unión procede del propio contenido de "proceso" que ambas novelas comparten. Toda postergación por muy infinita que sea, implica un sentido procesal en tanto progresivo. En el arranque de la ficción de Kafka, Josef K. es presentado por el narrador en esta insólita situación: "Alguien debía de haber hablado mal de Josef K., puesto que, sin que hubiera hecho nada malo, una mañana lo arrestaron", situación que provoca en el personaje una lógica reacción de absurdo invencible: "Entró en un estado de excitación, (...) y dijo: "No tiene sentido""²². Desde ese momento, como lectores asistimos a un complicado proceso, que se singulariza por una bifurcación de sus ámbitos de aplicación: por un lado, el proceso externo, como inútil búsqueda de una ayuda válida frente al "otro" proceso jurídico legal que, incesante, sigue su curso irreversible; pero, simultáneamente, somos también los mudos testigos del proceso psicológico de Josef K., en cuyo espacio de existencia va surgiendo y apoderándose la terrible sensación de que el proceso contiene y es todo cuanto le rodea: "Tampoco hizo ahora apenas un movimiento cuando el pintor se inclinó sobre él y le susurró al oído para que no le oyeran afuera: "También estas muchachas pertenecen al tribunal".

"¿Cómo?", preguntó K., apartó la cabeza hacia un lado y miró al pintor (...) "Todo pertenece al tribunal". "Aún no me he dado cuenta de eso", dijo K. sin rodeos"²³.

De esta manera, parece resultar que el único modo posible de zafarse de los "procesos" viene a concretarse, para K., en el recurso de su propia condena. El resto de las soluciones no son, en verdad, más que estériles prolongaciones del asfixiante acoso. El proceso interno llega, por lo tanto, al supremo grado de manifestación absorbente y demoledora, que, a su vez, no es sino la final consecución de una única claridad: la de estar "metafísicamente" perdido. Prueba de ello es el impresionante capítulo IX que, no arbitrariamente, se desarrolla en la catedral, donde la voz de un anónimo sacerdote revela a Josef K., en tono bíblico y mosaico, su condición de "ser" culpable²⁴. En opinión docta de Marthe Robert, "el auto de Josef K. se vincula (...) al mismo tiempo, con lo judicial y lo patológico (...); y como además ninguno de los dos sentidos corresponde a un objeto definido, nada permite saber si K. es culpable o está enfermo; en el primer caso, de qué crimen o de qué delito; y en el segundo, de qué naturaleza física o moral es la enfermedad"²⁵. Sirvanos este argumento de puente para insistir en la lectura kafkiana del proceso de Villaamil. También es éste objeto y sujeto (como ya vimos) de un proceso de dos caras complementarias: como en el caso de Josef K., ignoramos asimismo las verdaderas causas que determinan legalmente la persistencia de Villaamil en su condición de cesante (aplicado en "hora fatídica" y sin motivaciones claras, según nos dice el narrador en el capítulo XIII), por más que cartas, ruegos y recomendaciones intenten sacarlo de ese estado.

Las referencias del narrador al personaje en lo tocante a la adjetivación destacan este inmutable principio de su historia: el "desgraciado", "perpetuo", "pobre", "atribulado", "infeliz", "sufrido" y "buen" cesante "infortunado". De modo similar, Villaamil comparte con Josef K. la dimensión interna o mental de ese proceso objetivo. Sin embargo, aquí son notables y significativas las diferencias: el narrador galdosiano no pretende en ningún momento enmascarar la realidad de la depauperación mental de su personaje. Es más, introduce rasgos explicativos (de signo naturalista) en la misma. Estos pertenecen tanto al bien definido carácter del sujeto analizado, cuanto a rasgos dependientes de su biografía pasada o del propio decurso de la fábula. Así, pues, sabemos de Villaamil que posee una personalidad marcada por la tendencia a la obsesión: cree tener enemigos ocultos en la Administración (cap IV) y se empeña en aplicar un correctivo mental a sus aspiraciones, basado en la imposición de un pesimismo falaz y enfermizo (cap. VII y otros).

En lo que respecta a su biografía, don Ramón ya fue objeto de anteriores cesantías (cap. XIII), y su personalidad sufrió un fatídico revés cuando muere, mentalmente perturbada, su hija mayor, "quedándose como ruina lamentable, sin esperanza, sin ilusión ninguna de la vida; y desde entonces se le secó el cuerpo hasta momificarse". Pero será, en definitiva, el detonante de un personaje de su entorno familiar quien modulará los grados del proceso de trastorno mental en Villaamil: se trata de Víctor Cadalso, yerno de don Ramón, seductor impenitente, el más directo culpable del desequilibrio de su hija y ejemplo palmario de la total ausencia de principios éticos como la vía más propicia para la supervivencia social y aun para la ascensión. Cadalso, que ha sido despedido de su anterior empleo por prevaricación, presta sus varoniles servicios a damas encumbradas e influyentes en la política madrileña para conseguir un puesto en el propio Ministerio de Hacienda, cargo que, al cabo, en inversión

paralelistica con su suegro, conseguirá, no sin antes haberle perjudicado notoriamente con sus escarceos y sus comentarios. Y es, precisamente, este otro proceso de encumbramiento inmoral el que precipitará la defenestración mental de Villamil: cuando, con reconcentrada crueldad, su otra hija, Abelarda, "Miau" burlada por los falaces arrebatos amorosos de Cadalso, notifica a su padre en la Iglesia de Montserrat (como en la novela de Kafka. este hecho central transcurre en el interior de un recinto sagrado) el nombramiento de Víctor en la Administración económica de Madrid, Villaamil queda definitivamente consternado ante la terrible ironía de los acontecimientos (cap. XXX). Asimismo, la verificación, dada a don Ramón por su amigo Cucúrbitas, de que su yerno informó al influyente Diputado acerca de su ineptitud y su locura, remacha de forma atroz el clavo de su desesperación. El comentario del narrador es, en ese punto, explícito: "Esto acabó de trastornarle. Ya la insistencia de su incansable porfía y la expresión de ansiedad que iban tomando sus ojos asustaba a sus amigos" (Cap. XXXIII).

Las resoluciones de ambas novelas aportan aún un último vínculo secreto: el aniquilamiento. En el caso de Villaamil, el suicidio supone una expresión verosímil y lógica de su desdicha y trágica (pero también irónica) existencia. Supone, en suma, la liberación de un proceso que, de puro reincidente, se carga con las tintas del absurdo...²⁶. Para Josef K., ser asesinado significa la corroboración de la condena como única salida para los procesos de involucración metafísica. Una inspiración común sella finalmente esta alianza: las últimas palabras proferidas por ambos personajes marcan no sólo la conclusión de sus historias, sino también las de sendas tramas narrativas. "¡Como un perro!", profiere sin ambages Josef K. "Pues...sí...", descubre Villaamil en su deceso.

d) Galdós, precursor de Kafka

El acto de leer, por tanto, una obra de ficción está sujeto a misteriosas e incógnitas posibilidades interpretativas. Leer a Galdós cuando la historia ya nos ha permitido leer a Kafka amplía insospechadamente la riqueza de los textos galdosianos. Es, sin duda, un imperativo hermoso de los avatares de la Literatura, liberada del tiempo unívoco y lineal, insobornable en nuestra vida cotidiana y sucesiva. Y así, si según decreta Borges, el único hombre perfilable en las elaboraciones fictivas de Kafka es "el Homo domesticus —tan judío y tan alemán—, ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel"²⁷, no nos resulta hoy en exceso violento considerar que don Ramón Villaamil, (olvidado en la nómina borgesiana de antecedentes de Kafka), aun tan hispano y madrileño, pertenece igualmente a esa curiosa especie del "homo domesticus", deseoso de un Orden perfecto en el prosaico y desvaído mundo de las instituciones contemporáneas, extranjero en su trabajo y en su hogar. Aquiles que no alcanza a la lenta tortuga administrativa y "precursor", en fin, de otras varias criaturas de la ficción humana, también vencidas en el absurdo de su infinita postergación.

Notas

¹ Pérez Galdós, Benito: MIAU. Labor, Barcelona, 1981 (1ª ed. 1973). Edición, prólogo y notas de Robert J. Weber. Véase también la edición de OBRAS COMPLETAS del escritor canario en el volumen II de NOVELAS. Aguilar, Madrid, 1970, a cargo de Federico Carlos Sáinz de Robles, págs. 983-1.116. En este trabajo citaré por la edición de Weber, que contiene además un valioso cotejo de los manuscritos originales de la novela, actualmente conservados en la Casa-Museo de Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, manuscritos que dan cuenta del proceso de redacción así como de las variaciones operadas por el autor en su texto. Vid. a este respecto, el volumen monográfico de WEBER, Robert J.: THE "MIAU" MANUSCRIPT OF BENITO PEREZ GALDOS. A CRITICAL STUDY. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1964.

² "Of course Villaamil is a "comic" figure. His obsessions make him, by the end, a rather tiresome bore; his importunity and his lackadaisical ménage are undignified, even grotesque; (...) but he is "made" all by his fellowmen, who include the female "miaus"..." PARKER, Alexander A.: *Villaamil, tragic victim or comic failure?*. En "Anales Galdosianos", año IV, 1969. The University of Texas, Austin, Texas; págs. 13-23.

³ Para el citado crítico, la verdadera "tragedia" del personaje estriba en la contraposición esencial existente entre esa apariencia y su interioridad, de donde adquiere dimensión funcional la caracterización tigresca de Villaamil prestada por su autor: "Galdós is always careful to set forth, clearly to reasons for the disparity between how Villaamil appears to be and what he is really thinking and feeling" SACKETT, Theodor A.: *The Meaning of "Miau"*. Anales Galdosianos, año IV, 1969. The University of Texas, Austin, Texas, págs. 25-38. Cita págs. 37 y 26, respectivamente.

⁴ Vid. a propósito de esta caracterización quasi-humorística del "héroe" galdosiano, el magistral trabajo de NIMETZ, Michael: HUMOR IN GALDOS. New Haven, London, 1968.

⁵ "La burocracia será, pues, por un lado, mecanismo para entorpecer justas pretensiones, demora y trampa en que caerá, sin poder evitarlas ni comprenderlas, el hombre común (...). En "Miau" el mundo es la oficina, ambiguo círculo de lo casual y arbitraria, y a la vez, desde otro ángulo, ámbito automatizado y mecánico". GULLON, Ricardo: GALDOS, NOVELISTA MODERNO. Gredos, Madrid, 1973. Cap. *La burocracia, mundo absurdo*, págs. 321-352. Cita págs. 336 y 326, respectivamente.

⁶ En lo tocante a las valoraciones de la novelística galdosiana a la luz del pensamiento literario "moderno", véase el artículo de TORRE, Guillermo de: *El Redescubrimiento de Galdós*. Insula, nº 136, 15-III-1958, págs. 1-2, donde, tras glosar elogiosamente el "redescubrimiento" galdosiano de Gullón

(*opus. cit.*), culmina el autor con la siguiente afirmación: "Las resurrecciones suelen sobrevenir en épocas de estiaje. Cada literatura experimenta periódicamente las suyas; Melville y Henry James cuentan entre las venas más fértiles últimamente alumbradas. Pero en el caso de Galdós no se trata tanto de un "redescubrimiento" como de una exploración por vez primera, del cateo y denuncia de parajes antes inexplorados. Sólo ahora comienza a verse que en la ancha y profunda extensión de su universo novelesco hay más, infinitamente más, de lo que antes se había creído".

⁷ "No me parece casual —añade Borges— que en ambas novelas (alude a "El proceso" y "El castillo") falten los capítulos intermedios: también en la paradoja de Zenón faltan los puntos infinitos que deben recorrer Aules y la tortuga" BORGES, Jorge Luis: *Franz Kafka. Biografía sintética*. La Nación, Buenos Aires, 29-X-1937. Recogido en TEXTOS CAUTIVOS. Tusquets Editores, Barcelona, 1986, págs. 182-183. Acerca de esta vinculación teórica, véase el artículo de AZANCOT, Leopoldo: *Borges y Kafka*. Rev. Índice, nº 170; 1963, pag. 7.

⁸ KAFKA, Franz: EL BUITRE. Siruela, Madrid, 1987. *Prólogo* de Jorge Luis Borges, págs. 9-14.

⁹ BORGES, Jorge Luis: *Kafka y sus precursores*. En OTRAS INQUISICIONES (1952). PROSA COMPLETA, Vol II. Bruguera, Barcelona, 1980; págs. 226-228.

¹⁰ Cfr: "...el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Este, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país: Menard elige como "realidad" la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope (...). El texto de Cervantes y el de Menard son verdaderamente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico" BORGES, Jorge Luis: *Pierre Menard, autor del "Quijote"* en FICCIONES (1944). PROSA COMPLETA, vol. I. Bruguera, Barcelona, 1980, págs. 425-433.

¹¹ WEBER, Robert J.: *Introducción* a la edición crítica de MIAU. *Opus cit.* pag. 8. Cfr: "Villaamil calló. Tiempo hacía que estaba resignado a que su señora llevase los pantalones. Era ya achaque antiguo que cuando Pura alzaba el gallo bajase él la cabeza, fiando al silencio la armonía matrimonial". (Cap. XII).

¹² SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Nota Preliminar* a MIAU, en la edición citada de Obras Completas, pag. 983.

¹³ La perspectiva crítica de Baquero parece abonar, por tanto, la consideración evolutiva de Villaamil, al proponer, casi como principio teórico general que "en la obra narrativa galdosiana abundan los personajes caracterizados por lo cambiante y movedido de sus actitudes. Y suele ser precisamente esa capacidad de mutación la que, al evitar a tales personajes cualquier rasgo de rigidez o petrificación, les comunica un convincente aire de humana verdad". BAQUERO GOYANES, Mariano: *La "perspectiva cambiante" en Galdós*. HOMENAJE A JOAQUÍN CASALDUERO. CRÍTICA Y POESÍA. Gredos, Madrid, 1972, págs. 71-83.

¹⁴ "Los españoles, que en general rechazaron todo género de materialismo científico, recibieron con los brazos abiertos una psicología que abría paso a un idealismo filosófico (...). Por lo que respecta a Pérez Galdós, para nosotros Wundt tiene un interés mayor que los sistemas de otros notables psicólogos-filosóficos europeos, como Spencer y Taine". EOFF, Sherman H.: EL PENSAMIENTO MODERNO Y LA NOVELA ESPAÑOLA. Seix-Barral, Barcelona, 1962. Cap. *La deficiación del proceso consciente*. Benito Pérez Galdós, págs. 125-151. Cita pag. 127.

¹⁵ Cfr: "Y se fueron las tres "Miaus", dejando a Villaamil con su nieto sus fúnebres soledades". (Cap. XX).

¹⁶ AYALA, Francisco: *La creación del personaje en Galdós*. HOMENAJE A LA MEMORIA DE D. ANTONIO RODRIGUEZ-MOÑINO. 1910-1970. Castalia, Madrid, 1975, págs. 81-91. Cita pag. 87.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis: *Prólogo* a KAFKA, Franz: EL BUITRE. *Opus. cit.*, págs. 12-13.

¹⁸ CANETTI, Elias: EL OTRO PROCESO DE KAFKA. Alianza, Madrid, 1973, pag. 65 y ss.

¹⁹ Poco antes de quedar definitivamente enclaustrado, ha de escuchar Gregorio Samsa este parlamento de su hermana: "Es preciso que se vaya (...). Este es el único medio, padre. Basta con que

procures desechar la idea de que se trata de Gregorio. El haberlo creído durante tanto tiempo es, en realidad, el origen de nuestra desgracia. ¿Cómo puede ser esto Gregorio? Si tal fuese, ya hace tiempo que hubiera comprendido que no es posible que unos seres humanos vivan en comunidad con semejante bicho (...)" KAFKA, Franz: LA METAMORFOSIS. Revista de Occidente, Madrid, 1965, pág. 93. En un curioso documento del autor, una carta a la editorial Kurt Wolff, donde aconseja acerca de la portada más apropiada para la edición de esta novela, se rebela contra el proyectado dibujo-portada del insecto, y añade esta significativa propuesta: "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 se encuentra abierta". KAFKA, Franz: ESCRITOS SOBRE SUS ESCRITOS. Anagrama, Barcelona, 1983. (Carta del escritor a la editorial Kurt Wolff, fechada en Praga el 25 de Abril de 1915). Pág. 64.

²⁰ BENJAMIN, Walter: *Dos iluminaciones sobre Kafka*. En ILUMINACIONES I. Taurus, Madrid, 1971, págs. 199-221. Cita pág. 204.

²¹ "Capítulos enteros de las novelas "El proceso" y "El castillo" deben su atmósfera realista al medio ambiente del "Instituto de seguros". BROD, Max: FRANZ KAFKA. Alianza, Madrid, 1982, pág. 84.

²² KAFKA, Franz: EL PROCESO. Cátedra, Madrid, 1989. Cap. I, págs. 65 y 75.

²³ *Ibidem*, cap. VII. pág. 203.

²⁴ "Se te considera culpable. Tal vez tu proceso no salga nunca de un tribunal inferior. De momento, tu culpa se considera probada" "Pero yo no soy culpable", dijo K., "es un error. ¿Cómo puede una persona ser culpable? Aquí todos somos personas, tanto los unos como los otros". "Eso es cierto", dijo el sacerdote, "pero así suelen hablar los culpables". KAFKA, Franz: EL PROCESO. *Edic. cit.*, Cap. IX, págs. 259-260.

²⁵ ROBERT, Marthe: FRANZ KAFKA O LA SOLEDAD. Fondo de Cultura Económica. México, 1982, págs. 234-235. Vid. también el volumen de la misma autora: ROBERT, Marthe: ACERCA DE KAFKA. ACERCA DE FREUD. Anagrama, Barcelona, 1980.

²⁶ Acerca del suicidio del personaje galdosiano, vid. el artículo de MILLER, Stephen: *Villaamil'suicide: action, chacater and motivation in MIAU*. Anales Galdosianos. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Casa-Museo Pérez Galdós. Año XIV, 1979, págs. 83-96; y PAOLINI, GILBERTO: AN ASPECT OF SPIRITUALISTIC NATURALISM IN THE NOVELS OF BENITO PEREZ GALDOS: CHARITY. Las Américas Publishing Company. New York, 1967. Especialmente, págs. 41-42.

²⁷ BORGES, Jorge Luis: *Prólogo* a KAFKA, Franz. *Opus cit.*, pág. 13.