

Franz Kafka

# Carta al padre y otros escritos

Carta al padre  
Fragmentos de cuadernos y hojas  
sueltas

Introducción, traducción y notas  
de Carmen Gauger



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Título original: *Brief an den Vater. Hochzeitsvorbereitung auf dem Lande. Fragmente aus Heften und losen Blättern*

Primera edición»: 1999  
Sexta reimpresión: marzo de 2026

Diseño de colección: Estrada Design  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada  
Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción, traducción y notas: Carmen Gauger, 1999  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1999, 2026  
Calle Valentín Beato, 21  
28037 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



ISBN: 978-84-206-8973-9  
Depósito legal: M. 15.935-2014  
Printed in Spain

# Índice

9	Introducción
25	Carta al padre
89	Fragmentos de cuadernos y hojas sueltas
93	1906-1908: Preparativos de boda en el campo
128	1908-1909
133	1911
137	1914-1915
148	1916-1917
160	1917-1918
162	1919-1920
164	1920
259	1922
314	1923-1924
341	Notas
347	Apéndice: Cronología de Franz Kafka
359	Índice de fragmentos



# Introducción

Cuando Max Brod decidió publicar las obras completas de Kafka, dedicó los dos últimos volúmenes a los aforismos y a los relatos póstumos, muchos de ellos en estado fragmentario, incluyendo además en el último de los dos la *Carta al padre* —obra que, por consideración a la familia de Kafka, no quiso publicar mientras vivieron las hermanas— y un largo fragmento, el comienzo de una novela que Kafka escribió muy joven y que luego no se decidió a continuar: *Preparativos de boda en el campo*. Es el título que da nombre a todo el volumen de la edición alemana.

Si en la primera edición de este libro nuestro criterio fue respetar el orden propuesto por Max Brod (salvo por la segregación de los *Cuadernos en octavo*, publicados en volumen aparte en esta misma colección, y por la *Carta al padre*, que por su mayor relevancia encabeza y da título a todo el libro), para esta segunda, y disponiendo ya de la edición crítica, que ha fijado de forma defini-

tiva –en la medida en que este epíteto es aplicable a las obras humanas–, en un admirable trabajo de fuentes, la datación y la génesis de cada uno de los fragmentos, nos ha parecido más ilustrativo para el lector y para el admirador de la obra de Kafka, en la medida en que permite trazar un vínculo más cierto con su vida y con el resto de su obra, reordenar el mismo material cronológicamente. Para contribuir a tal fin, además, se añade en esta edición una pequeña cronología de la vida del autor. Por lo demás, aparte de subsanar pequeños errores e intervenciones poco explicables, nos hemos seguido ateniendo, en lo esencial, al trabajo de Brod, no tan agresivamente intervencionista, por otro lado, como a veces se ha dado a entender. Las rayas horizontales que separan en ocasiones unos fragmentos o series de fragmentos de otros obedecen a la voluntad de indicar su agrupación en los manuscritos originales, bien sean hojas sueltas, legajos o cuadernos utilizados en mayor o menor medida.

Eliminamos también respecto a la edición anterior la sección «Paralipómenos», que reunía algunos textos procedentes en su mayoría de los *Diarios* del autor y de carácter no literario, salvo dos: el borrador para la novela *Richard y Samuel* que habían de escribir conjuntamente Kafka y Brod, y el titulado por éste último «Sobre la catalepsia», que han sido integrados en su correspondiente lugar cronológico (págs. 134 y 160, respectivamente). Se añade a cambio un índice alfabético con el comienzo de los fragmentos.

Kafka escribió la célebre *Carta* en noviembre de 1919, durante una de sus muchas curas de reposo fuera de

Praga. El motivo inmediato fue su fracasado compromiso matrimonial con Julie Wohryzek, la hija de un zapatero y sacristán de sinagoga de un barrio de Praga. La boda no llegó a celebrarse, no sólo por las inhibiciones personales de Kafka (que rompía por tercera vez un compromiso oficial de matrimonio), sino también por la violenta oposición del padre, para quien esa unión significaba un claro retroceso en la escala social. Con el fin de suavizar hasta cierto punto la relación con su padre, crispada al máximo, Kafka decidió hacer un profundo análisis de esa relación y enviárselo a aquél en forma de carta. Pero en lugar de utilizar el correo se la entregó a la madre, que –como cuenta Max Brod– la devolvió al hijo después de leerla, sin hacérsela llegar al marido. Sin embargo, durante algún tiempo Kafka no descartó la idea de que el padre llegase a leerla, como lo prueban los siguientes pasajes de dos cartas a Milena Jesenska, fechadas pocos meses después: «... te envió la inmensa carta que le escribí a mi padre hace unos seis meses pero que todavía no le he dado»; «... guárdala bien, todavía puede ser que se la entregue a mi padre. No se la des a leer a nadie, en la medida de lo posible. Y al leerla, comprende todas las mañas de abogado, es una carta de abogado».

Hermann Kafka no llegó a leer nunca la carta de su hijo. Es lo mejor que pudo suceder: la carta jamás habría sido entendida por su destinatario. El diálogo entre padre e hijo no tuvo lugar, pero había nacido una gran obra literaria, que es al mismo tiempo, como afirma Max Brod, el texto autobiográfico más amplio y coherente salido de la pluma de Kafka.

Ahora bien, desde la publicación de la carta, los biógrafos e intérpretes de Kafka se han mostrado escépticos en cuanto a su valor como documento, como fuente biográfica. El grado de escepticismo es mayor o menor, según las épocas y las escuelas. Hay quienes quieren ver en la carta una amplísima base real; están las diversas escuelas psicoanalíticas, que todo lo reducen al modelo de determinadas vivencias-clave de la infancia y no ven en la carta sino una acumulación de material para estudiar la psicopatología de su autor; y no faltan quienes la leen con los mismos criterios con que leerían cualquier otra obra literaria de carácter puramente ficcional.

Kafka, que conocía muy bien las teorías de Freud, era consciente de lo subjetivo de sus ataques al padre: no sin ironía le escribe a Milena que se trata de una carta llena de «mañas de abogado» (recordemos que Kafka era doctor en leyes). Pero hay un hecho del que en ningún momento se puede prescindir, aunque muchos críticos parecen haberlo olvidado: Kafka *quería* que su padre leyera la carta, es más, la escribió con la única e inmediata intención de hacérsela llegar y de iniciar así un cierto proceso de reconciliación con él. Su contenido no podía ser entonces puro producto de la imaginación de su autor. Así lo vio también Max Brod, quien al comentar la carta (sin citarla nada más que en extractos) en la biografía que escribió de Kafka, confirma en su conjunto los hechos concretos presentados en ella, aunque suavizándolos, limándolos, para no deshacer por completo la imagen que siempre quiso ofrecer de su amigo, una imagen positiva, llena de armonía y vitalidad.

Kafka se describe a sí mismo en la carta como un ser dominado, aplastado desde la más tierna infancia por un padre tiránico. Resultado de esta desigual relación es un perpetuo sentimiento de culpa en el hijo, que sabe que nunca podrá llegar a ser lo que su padre quiere que sea. Este sentimiento, a la vez de culpa y de inferioridad, es lo que le hace fracasar en la vida. La expresión más evidente de tal fracaso son sus repetidos y frustrados intentos de contraer matrimonio, mientras que, por otra parte, Kafka presenta el propio quehacer literario como la única posibilidad de escapar de ese padre y de reflexionar sobre su relación con él. Si a él le falta en la vida real la fuerza vital necesaria para sublevarse contra el padre, en la literatura transmite a sus personajes ese deseo de rebelión; deseo que, por otra parte, nunca llega a realizarse.

Y sin embargo, si él es una víctima de su padre, el padre carece de toda culpa personal. Para su hijo, Hermann Kafka, «en el fondo una persona bondadosa y blanda», es también víctima de su papel de padre: el padre como representante de los imperativos de una sociedad tiránica.

Es en esta perspectiva histórico-sociológica donde la actual investigación sobre Kafka parece haber encontrado una base más sólida, una vez superada la oleada de interpretaciones exclusivamente psicologizantes. Kafka dedica no pocas páginas de la carta a analizar el judaísmo del padre y el suyo propio. Para él, su padre es el típico representante de la generación de judíos centroeuropeos que, recién salidos del gueto rural, se han asimilado en exceso, pero sin conseguirlo plenamente, a la sociedad

burguesa que los acoge. Con esta asimilación han perdido también su identidad étnica y religiosa. La religiosidad que Kafka ha vivido en su familia queda limitada a la asistencia a la sinagoga en las grandes festividades judías: pura convención, puro formalismo carente de contenido. Lo que Hermann Kafka ha transmitido así a su hijo es una enorme inseguridad en cuanto a su origen, su identidad, su posición en una sociedad dominada por lo no-judío. Visto así, no es de extrañar que a partir de un momento determinado el hijo empezara a ver en la vuelta a las raíces, en el judaísmo de los guetos de la Europa oriental –al que pertenecía su amigo el actor Jizchak Löwy, furiosamente rechazado por el padre de Kafka–, la recuperación de la identidad perdida.

Y con ello, la carta no es sólo el exponente de un trauma individual, sino de la ruptura entre dos generaciones de judíos. Hay un muro insuperable entre Franz Kafka, el judío perfectamente asimilado, imbuido de cultura occidental, y Hermann Kafka, el advenedizo, el judío de aldea que ha ascendido socialmente por su propio esfuerzo. El padre desprecia a ese hijo débil y enfermizo, que siempre ha gozado de bienestar material, y el hijo es incapaz de comprender la génesis de esa prepotencia mezclada de amargura que caracteriza a su padre. A juzgar por lo que Kafka dice en la carta, él sólo ha percibido la pobreza material en que transcurrió la infancia y juventud de su padre, pero no parece hacerse eco de las secuelas de rencor y amargura que las oleadas de antisemitismo de mediados del siglo XIX dejaron en la generación paterna.

Con todo, si la carta fuese un simple ajuste de cuentas con un padre tiránico, sería un documento más bien es-

téril; pero ese padre es también un padre admirado y querido, Kafka no sólo hace reproches sino que suplica, se justifica: es esta tensión la que, unida al admirable lenguaje, confiere a la carta la fascinación que ha ejercido desde que Max Brod decidió darla a la imprenta.

Del largo fragmento «Preparativos de boda en el campo», publicado por primera vez en 1951, existen tres manuscritos. Ninguno de ellos lleva título, pero, según informa Max Brod, era ése el nombre que su autor solía dar a la novela cuando hablaba de ella. Las conjeturas que hizo Brod, en las notas a la edición alemana, sobre origen y fechas de redacción de los tres manuscritos han sido confirmadas y reforzadas, excepto en algunos detalles, por la edición crítica de 1993.

El manuscrito A está escrito en caracteres góticos y fue redactado entre 1906 y el mes de julio de 1907: un indicio importante para esta datación es el hecho de que todas las cartas y tarjetas que le envió Kafka a su amigo hasta ese año están escritas en caracteres góticos, mientras que a partir de 1908 Kafka sólo emplea los caracteres romanos. El manuscrito se compone –igual que los otros dos– de una serie de hojas sueltas. Está escrito a lápiz y es a veces casi ilegible. Las hojas (algunas se han perdido) fueron numeradas por el propio Kafka; una primera serie va de la página 1 a la 58. Al final queda libre media página. Lo que sigue empalma directamente con lo anterior y presenta una nueva numeración, de 1 a 16. Max Brod deduce de todo ello que se trataba de un primer capítulo y de las primeras páginas del segundo. La página 16 está escrita hasta el margen inferior y que-

da interrumpida en medio de una frase, lo que indica que había más páginas y que el relato seguramente continuaba.

El manuscrito B está escrito en bellos y claros caracteres romanos, la primera mitad a tinta y el resto a lápiz, quedando interrumpido en medio de una frase a mitad de página: para Max Brod no hay duda de que se trataba de una copia en limpio.

El manuscrito C sólo consta de seis páginas y coincide en muchos pasajes con B; por eso, Max Brod sólo publicó dos pasajes: una variante del comienzo, que enlaza con las dos primeras frases, y el final del manuscrito. Brod los publicó como parte de las notas que escribió para la edición alemana. Nosotros hemos incluido ambos pasajes en el texto (págs. 126-127).

La fecha de redacción de los manuscritos B y C, según conjeturas de la edición crítica (Fráncfort, 1993) basadas en una carta de Kafka a Max Brod, sería el mes de julio de 1909, mientras que el manuscrito A estaría ya terminado en 1907. Es, pues (junto con la primera versión de «Descripción de una lucha»), el texto literario más antiguo que poseemos de Kafka.

Según Claude David, el editor francés de las obras de Kafka, entre los manuscritos A y B hay un cambio de perspectiva que podría significar un cambio de proyecto literario de su autor. Max Brod habla de «novela» cuando se refiere a este fragmento y en A se adivina, en efecto, a través de la enorme lentitud del relato, una trama, una intriga: además del protagonista Eduard Raban, hay diversos personajes –Lement, Betty, Gillemann...–; el héroe va a casarse pronto y se dirige, con muy poco entu-

siasmo, al pueblo donde vive su novia... En B, sólo queda el protagonista, Raban; ya no hay proyecto de boda y han desaparecido los personajes de A. En cambio, aparece un nuevo personaje, un viejo sin nombre que entabla una conversación absurda y banal con Raban: Claude David piensa que Kafka quiso transformar en relato humorístico lo que en principio había sido concebido como novela.

En un lenguaje lento, minuciosamente descriptivo, cuenta Kafka, desde la estricta perspectiva del protagonista, Raban, el viaje de éste desde la capital a un rincón de provincia donde vive su novia, una «bonita muchacha, ya entrada en años». Raban no parece querer a su novia, y sólo piensa con desgana o con angustia en la boda que está a punto de celebrarse. Tampoco parece sentir ninguna alegría de vivir, su trabajo de oficina le produce aburrimiento y cansancio, las relaciones humanas las ve como a través de un velo. Raban contempla lo que pasa en torno a él como si se tratara de una cinta cinematográfica, como algo extraño, que no le concierne. Se ha observado que Kafka, notorio admirador de Flaubert, parece imitar aquí las detalladas descripciones del escritor francés («Todo es interesante si se contempla lo bastante», decía Flaubert) en *La educación sentimental*. Pero, como asegura Claude David, Kafka llega aquí mucho más lejos que su modelo. Esa incesante obsesión del protagonista por el detalle no es, sin embargo, simple manierismo o ejercicio de estilo, sino el método que emplea el autor para expresar de manera concreta la distracción, la inseguridad e indecisión, el cansancio vital del protagonista. Todo le retiene, todo le distrae, todo lo

hace de manera mecánica, sin libertad personal. Quisiera escaparse, pero no puede y se refugia en recuerdos, en fantasías. En este contexto hay que situar el célebre pasaje en el que Raban fantasea sobre sí mismo y se ve, como se veía tantas veces de niño, como un enorme coleóptero que se queda tranquilamente en la cama mientras envía a su cuerpo vestido a hacer todas las tareas desagradables del día (págs. 98-99). Vivir en el cuerpo de un insecto para liberarse de las constricciones de la existencia humana: en este fragmento novelístico se trata de un deseo que sólo se cumple en la imaginación. Pocos años más tarde, Gregor Samsa, en *La metamorfosis*, logrará la evasión con todas sus consecuencias y despertará en su cama convertido en insecto. Para entonces, Franz Kafka también habrá encontrado definitivamente su estilo y su lenguaje.

Kafka se lamentaba muchas veces en su diario del carácter fragmentario de su obra literaria, notando con desesperación que no podía seguir adelante con lo que empezaba: «Amargura, amargura, ésa es la palabra [...] ¿Cómo voy a escribir una historia llena de dinamismo a base de soldar trocitos?». «No puedo seguir escribiendo... Una nueva historia que otra vez no terminaré. Es una fatalidad que me persigue.» Él mismo notaba que si sus obras quedaban inacabadas, ello no era un hecho casual sino un rasgo inherente a cualquiera de sus proyectos literarios. El abismo entre su mundo interior y la realidad, el desgarramiento y la falta de perspectivas no le dejaban terminar; se ha llegado a decir que el arte de Kafka, con su continuo oscilar entre desesperación y esperanza,

con su tendencia a evitar la decisión final –el nihilismo definitivo–, exige la forma fragmentaria. Como hoy reconoce unánimemente la crítica, el fragmento es la forma de expresión más adecuada a la visión que Kafka tenía del mundo.

Este rasgo básico, que ha sido estudiado hasta ahora sobre todo en las tres grandes novelas –inacabadas las tres–, concierne también a una gran cantidad de relatos. Cuando, al publicar las obras completas de Kafka, Max Brod reunió los relatos y fragmentos que había hallado repartidos por numerosos cuadernos y hojas sueltas, formó con todo ello dos volúmenes: en el primero (*Descripción de una lucha*\*) reunió más bien lo que estaba terminado y en el segundo (*Preparativos de boda en el campo*), más bien lo fragmentario. El excelente y minucioso trabajo de los encargados de la edición crítica y el cotejo de ésta con la de Brod (es decir, con la que sirve de base a la nuestra), nos permitiría distribuir los fragmentos que aquí publicamos en cinco grandes grupos:

- 1) Varias hojas sueltas y legajos pequeños y «un cuaderno de cubiertas de hule de color marrón rojizo que contiene 13 hojas de las 40 originales» de procedencia más antigua, entre 1908 («Entre mis discípulos», pág. 128) y 1915 («El fiscal suplente», págs. 137 ss.) y («Un joven estudiante...», pág. 144).

\* El volumen de las Obras Completas editadas por Max Brod titulado *Descripción de una lucha* (*Beschreibung Kampfes*) corresponde, en su segunda edición, y salvo por algunas variaciones de poca importancia, al volumen publicado por Alianza Editorial en esta colección con el título *La muralla china*. (N. del E.)

- 2) Un «cuaderno escolar azul» que recoge textos escritos entre 1916, principalmente, y finales de 1923.
- 3) Un gran «legajo» de 51 hojas escritas por Kafka en la segunda mitad de 1920.
- 4) Una serie de hojas sueltas y de cuadernos más pequeños, con fragmentos redactados sobre todo en 1922.
- 5) Otro «cuaderno escolar azul», éste con etiqueta blanca, muy disminuido en volumen, con fragmentos escritos entre el otoño de 1923 y enero y febrero de 1924.

En 1919, un año literariamente improductivo, Kafka escribió la *Carta al padre* y los aforismos de la serie «Él». Por lo demás, no se sabe a ciencia cierta si tal vez escribió algo más aquel año y se han perdido las hojas o cuadernos correspondientes.

Se ha observado que en la obra de Kafka no hay una clara línea de separación entre la obra literaria propiamente dicha y los apuntes de carácter autobiográfico, personal. En sus diarios, sobre todo en los cuadernos en octavo, aparecen, alternando con observaciones de la vida cotidiana, numerosos relatos y fragmentos literarios. Por otra parte, hay cartas suyas a Felice o a Milena que no son menos literarias que sus obras de ficción. Todo lo que Kafka escribe está más o menos vinculado a su vida y su vida pertenece a la literatura. Por eso también es tan difícil muchas veces trazar una línea de separación entre los textos narrativos y los de carácter meditativo, filosófico. No obstante, tanto en unos como en otros se puede encontrar una serie de motivos recurrentes.

En las partes narrativas llaman la atención las abundantes referencias autobiográficas, aunque siempre más o menos veladas, disfrazadas, conforme a la técnica que Kafka emplea en tantas ocasiones. En los fragmentos de los últimos años, esas alusiones a su propia vida casi obedecen a un programa que se ha impuesto a sí mismo; véase a este respecto el apunte de pág. 263: «El arte de escribir se me resiste. De ahí el plan de hacer pesquisas autobiográficas. No escribir una biografía sino... encontrar componentes lo más elementales posible. A partir de ellos quiero edificarme a mí mismo...». Especialmente significativa es la alusión que hay en el texto de la «cabalgata de los sueños» (pág. 268): «Es una bella exhibición... La cabalgata de los sueños... El que la inventó murió hace tiempo de tuberculosis pulmonar, pero nos quedó ese legado suyo...».

Numerosos fragmentos contienen metáforas sobre su trabajo literario (pág. 144: el estudiante que quiere dar clases a un caballo), muchos presentan el tema de la muerte (pág. 175: el invitado en casa de los muertos; pág. 200: «¡El gran nadador!», interpretado comúnmente como visión de su banquete funerario), o de la enfermedad (la metáfora de la «celda», de la enfermedad que lo tiene aherrojado, se multiplica a partir de 1920), o hacen referencia al antisemitismo («Cinco amigos», pág. 194, en una interpretación, comúnmente aceptada, de Max Brod) o a Israel («Un campesino me paró en la carretera», pág. 187, un texto con el que Kafka –ya en opinión de Max Brod– alude, «sin ilusiones», al movimiento sionista). Algunos son de difícilísima interpretación, como el largo fragmento sobre el animal «del tamaño aproxi-

mado de una marta» que vive en la sinagoga (pág. 273): ¿qué simboliza ese extraño animal? Hay algunos fragmentos que apenas son tales, sino pequeños poemas en prosa («Las barcas se deslizaban por el agua...», pág. 195), y muchos otros de carácter onírico («Un día lluvioso», pág. 243), aparte de los que evocan la reciente crisis con Milena, la mujer que más amó Kafka en su vida –para muchos, la única que amó– («Estaba en el palco, al lado de mi mujer», pág. 191, cuyos tres personajes pueden simbolizar a Kafka, a Milena y al marido de ésta).

Muchos de esos textos podrían no ser fragmentos narrativos, sino como imágenes oníricas, fantásticas, cercanas, en su simbolismo, a la visión del mundo que aparece en los aforismos («Se había hecho venir a dos trilladores...», pág. 239, temáticamente emparentado con los aforismos sobre el sufrimiento, de los cuadernos en octavo; «Estaba indefenso frente a aquella figura...», pág. 210: la escena viene a explicar la ley de que todo ser humano, lo mismo que todo astro, es dominado por otro). La lista podría ampliarse con aforismos o relatos aforísticos sobre el más allá (la imagen del «puente», que se repite varias veces: págs. 193, 254, 256), sobre los peligros del quehacer literario (serpiente venenosa en el tintero, pág. 228-229), sobre la identidad verdadera y falsa («Toda mi vida he tenido cierta sospecha en cuanto a mí mismo...», pág. 286) y la búsqueda de la identidad humana y la comprensión entre los hombres (como el tantas veces citado «Estamos cavando el foso de Babel», pág. 303) y muchos más. En todos ellos, el rasgo predominante es su carácter paradójico, contrario a las leyes de la lógica, lo que a menu-

do hace extraordinariamente difícil su interpretación. Theodor Adorno, que, antes que aceptar cualquier interpretación apresurada, prefería quedarse ante el enigma de Kafka, habla de «parábolas, cuya llave ha sido robada».

Como lectores, nos queda sobre todo el deleite de leer la prosa más pura y más densa que se haya escrito jamás en lengua alemana. Kafka, el judío de Praga educado en lengua alemana –la lengua del “enclave” culto y burgués de Praga– en un entorno de mayoría checa (en 1900, la población de habla alemana de Praga, judíos en un 40%, no pasaba del 10%, aunque en el centro histórico donde vivía Kafka la proporción era mucho mayor), sufrió toda su vida por la falta de contacto con un “pueblo” alemán que insuflara nueva vida a su lenguaje, que él consideraba elitista y libresco. Consciente de su desarraigo –con su lengua “adoptiva” Kafka estaba en condiciones de inferioridad frente a los alemanes y austríacos, y con la lengua de su entorno, que él hablaba pero no dominaba como el alemán, frente a los checos–, optó por escribir sobre lo más íntimo y privado –sus sueños, sus fantasías, sus obsesiones– en el lenguaje más neutro y frío, pero que él conocía como ningún otro: el lenguaje administrativo del funcionario. Lo que resulta de esa mezcla tan heterogénea es obra del genio de Kafka: un lenguaje paradójico, al mismo tiempo frío y fantástico, racional y mágicamente subjetivo, denso y burocrático, sombrío y humorístico, un lenguaje en el que el funcionario administra con la indiferencia y el automatismo del burócrata las imágenes de los sueños: es esa «mágica sobriedad de

Carmen Gauger

Kafka» (Hasselblatt) la que lo convierte en el clásico por excelencia de la prosa alemana del siglo XX. Sólo me cabe esperar que el lector de esta versión castellana también perciba en algún momento la magia del lenguaje de Kafka.

Carmen Gauger  
Primavera 2014