

ARTÍCULOS

**La influencia kafkiana en Hispanoamérica:
Una visión a través de Jorge Luis Borges.**

Pedro Guillamón Moreno

(Universidad de Murcia)

Resumen: En el presente artículo, que representa nuestro Trabajo de Fin de Grado presentado en la Universidad de Murcia en 2020, nos dispondremos a resaltar la influencia en la literatura hispanoamericana de uno de los más destacados novelistas de la prosa del siglo XX: el escritor checoslovaco Franz Kafka (1883-1924). Para ello, usaremos como muestreo de la recepción *kafkiana* a la obra de uno de los representantes más icónicos de la literatura hispanoamericana y universal: el argentino Jorge Luis Borges (1889-1986).

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Hispanoamérica, Literatura.

Abstract: In this article, which represents our Final Degree Project presented at the University of Murcia in 2020, we will highlight the influence on Latin American literature of one of the most prominent prose novelists of the 20th century: the Czechoslovakian writer Franz Kafka (1883-1924). To do this, we will use as a sample of the Kafkaesque reception to the work of one of the most iconic representatives of Latin American and universal literature: the Argentine Jorge Luis Borges (1889-1986).

Keywords: Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Hispano-America, Literature.

1. CONSTRUCCIÓN Y CONTEXTO BIOGRÁFICO DE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES.

Encomendados a la comparativa y la búsqueda de la potencial influencia entre estos dos autores, comenzaremos con una breve disposición contextual y biográfica del escritor que nos es más contemporáneo: Jorge Luis Borges. Más adelante, en apartados posteriores, procederemos explorar en su obra y recorrido las huellas del que llamaremos su *predecesor*: Franz Kafka.

1.1. LA FORMACIÓN DEL ESCRITOR DEL LABERINTO Y LAS BIBLIOTECAS

Para la correcta constatación de los datos biográficos e históricos alrededor de la vida de Jorge Luis Borges nos hemos servido de la publicación *Borges. Biografía total* del autor Marcos-Ricardo Barnatán, fechada en el año 1995.

Barnatán es considerado, hasta la fecha, uno de los biógrafos más completos a la hora de sumergirnos en la vida e historia del escritor argentino al que compete nuestra búsqueda; de él hemos consultado todo lo necesario para establecer un contexto biográfico eficiente y suficiente sobre Borges, haciendo hincapié, ante todo, en los años de la primera mitad del siglo XX.

Esta elección no es casual, pues responde al periodo de la vida de Borges en el que se formó y consagró como el escritor que a día de hoy se reconoce que fue, fue entonces cuando debió de dar de bruces con la obra de Kafka, donde se dieron sus traducciones kafkianas, sus artículos ensayísticos acerca del checo y, probablemente, donde más se dejó de entrever lo kafkiano en su dilatada producción literaria.

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo nacería, prematuro y *ochomesino*, en el 24 de agosto del año 1899, en la calle Tucumán de Buenos Aires. Hijo del abogado y profesor de psicología e inglés – tampoco exento de aspiraciones literarias- Jorge Guillermo Borges; su madre, Leonor Acevedo Suárez, sería una de las influencias y figuras fundamentales en su vida y obra, amante de la literatura y a su vez traductora de diversas obras.

La Argentina que estaba a punto de ver finalizar el siglo XIX era un país truculento, con continuas luchas internas y la sospecha omnipresente de un posible alzamiento o intento de golpe de Estado por una facción u otra; presidía por aquel entonces el conservador Julio Argentino Roca durante la que sería su segunda legislatura, la oposición era liderada por los radicales y las movilizaciones obreras.

Resulta curioso el detalle que nos ofrece Barnatán en su trabajo al respecto de lo que el propio Borges parecía opinar sobre la fecha de su nacimiento:

En sus primeras notas autobiográficas, para acentuar su modernidad, Borges hace figurar este año, inaugural del nuevo siglo, como el de su nacimiento (Barnatán, 1995, 428)

Se refiere por tanto que, en las primeras semblanzas de sus memorias, el argentino adelantaba un año sobre la fecha real el momento de su nacimiento, puede extrañarnos ahora, pero, a su manera, a Borges podría parecerle esto una forma de escapar a la etiqueta o el encasillamiento del *escritor decimonónico* y permitirle sentirse *uno más* entre las nuevas corrientes emergentes y más tarde imperantes en el arte del nuevo siglo.

La casa de los Borges era intrínsecamente bilingüe, en ella los miembros de la familia se comunicaban indistintamente en español e inglés y –curiosamente- Borges aprendería primero el inglés y luego el

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)
castellano, lengua esta última en la que, como sabemos, decidió realizar su producción literaria. Dentro de las paredes del domicilio familiar Borges recibía el apelativo coloquial de *Georgie*, y creció, a partir de su nacimiento el 4 de Marzo de 1901, con su hermana Norah, otra figura troncal en la que sería su vida.

Entre los años 1903 y 1904 Borges aprendería por primera vez a leer de la mano de su abuela y de una institutriz de origen inglés al servicio de la familia; conservamos de estos años sus primeros dibujos, principalmente de animales, ante todo tigres, leopardos y demás grandes felinos. Es también en esta época cuando al fin se ve suprimida la censura teatral en Argentina.

Con apenas seis años, Borges le comunica a su padre su vocación y deseo de hacerse escritor, una aspiración que, como decíamos, no era desconocida para su padre y fue recibida con gran agrado. Fue el mismo año, 1905, en el que fallecería su abuelo materno, Isidoro de Acevedo Laprida. Su padre, cabe decir, fue el primero en romper con una tradición militar que, en la familia Borges, se extendía hasta las últimas décadas del siglo XVIII con el bisabuelo del escritor, Francisco Borges, que fuera teniente de la marina real portuguesa.

El mismo año en el que Borges confesaba sus primerizas aspiraciones literarias, el gobierno del presidente Quintana, regente de Argentina desde el año anterior, tuvo que sofocar un movimiento revolucionario cívico-militar motivado por la Unión Cívica Radical. Argentina, como vemos, mantenía su estatus de turbulencia e inestabilidad.

Al año siguiente, Borges escribiría la primera obra de la que se tiene constancia, un breve ensayo escrito en inglés acerca de los mitos griegos. Destacamos un relato de ese mismo año, *La visera fatal*, que, inspirado en Cervantes, es un precedente arcaico de lo que luego sería *Pierre Menard, autor del Quijote*. Comienza a dar de sí, también, su admiración –rozando la obsesión– para con los animales salvajes, en especial los grandes felinos, a través de las continuas visitas al Zoo de Buenos Aires, cercano al domicilio familiar.

A la muerte del presidente Quintana, lo sucedería su vicepresidente, José Figueroa Alcorta. Al año siguiente se produciría un momento clave en el genio y la figura de Jorge Luis Borges: le sería descubierta la biblioteca de su padre; en ella, se sumergiría en la lectura de la literatura clásica inglesa, así como de los escritores fundacionales de las letras argentinas.

Rescata también Barnatán una anécdota reveladora de lo temprano que fue el amor del argentino por las letras:

Cuando su madre quiere obligarlo a algo que se resiste le quitaba sus libros, y «santo remedio»
(Barnatán, 1995, 430)

En ese año también escribiría una pequeña pieza dramática de carácter trágico, en tres escenas, que junto a su hermana Norah representaba para el deleite paterno. La obra se llamaba *Bernardo del Carpio* y, años más tarde, Borges anotaría negativamente los errores de esta obra infantil sobre el manuscrito original.

Pocos años después, como nos revela Barnatán, las extraordinarias capacidades del niño para las letras, aunque siguieran pasando desapercibidas, ya iban dejando cierta huella en el corpus argentino:

Se publica en el diario porteño El País... una versión castellana de El príncipe feliz de Oscar Wilder firmada por Jorge Borges (h) que los lectores creen erróneamente trabajo de su padre. Comienza a ir al colegio público «cuyo nombre he preferido olvidar», vecino de su casa...donde

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)
sufre las burlas de sus compañeros por llevar gafas, cuello duro y corbata «al estilo de Eton»
(Barnatán, 1995, 431)

El movimiento anarquista –con el que su padre no dejaría de tener ciertas simpatías– adquirirá notoriedad en la Argentina de aquel año, provocando de nuevo una huelga general en el país. Mientras tanto, en Europa, las que serán las vanguardias comienzan a esbozar las primeras chispas de la que será su explosión postrera, Marinetti publicaba aquel año su primer *Manifiesto futurista*.

1910 sería un año convulso pero, en las apariencias, prometedor para Argentina. Roque Sáenz Peña es elegido presidente, el país acoge en visita a diversas personalidades, entre las que destacan los escritores Ramón del Valle-Inclán o Vicente Blasco Ibáñez, la infanta Isabel de Borbón o inclusive Georges Clémenceau. Buenos Aires vio pasar aquel 19 de mayo el paso del cometa Halley.

Dos años después llega al país la promulgación de la Ley Sáenz Peña, que trajo el sufragio universal, obligatorio y secreto, garantizando el triunfo de los partidos radicales en la capital. Borges escribe en este año varios relatos, entre los que destacamos *El rey de la selva*, que firma bajo el seudónimo *Nemo*. Ante la aparente quietud que muestra ahora el país hispanoamericano, en Europa comienza a cocinarse la catástrofe que sería la Gran Guerra. Ese año, en España, muere asesinado Canalejas.

Para 1914 se producirá otro punto de inflexión elemental en la figura del escritor en el que se convertirá Borges: la familia deja su patria en dirección de Europa:

Debido a la ceguera del padre, este, tras jubilarse a los cuarenta años, decide buscar un buen oftalmólogo en Suiza. El viaje comienza con una escala en Londres, visitan París, «una ciudad que entonces ni después me ha gustado mucho», el norte de Italia (Milán y Venecia) y se instalan a mediados del mes de abril en Ginebra, en el primer piso del edificio del número 17 de la rue de Malagnou, donde la familia vivirá hasta el mes de junio de 1918. (Barnatán, 1995, 432)

Atrapado por la guerra junto a su familia, Borges iniciaría sin saberlo en 1914 el proceso de aprendizaje, lectura y descubrimiento que, probablemente, definiría de manera más contundente su posterior aportación al mundo de las letras.

Es en este periodo donde estudiará francés y cursará el bachillerato en el Liceo Calvino, descubrirá a los clásicos franceses, devorando las lecturas de Víctor Hugo, Voltaire, Baudelaire, Flaubert, Daudet o Maupassant, entre otros. El mundo anglosajón tampoco escapará de su prima, pues leerá también a Carlyle, Chesterton y descubrirá la poesía de Walt Whitman en *Hojas de Hierba*. Es coetáneo a publicaciones que sostendría en gran estima, como *Niebla* de Miguel de Unamuno o *Dublinenses* de James Joyce.

También es el año de nacimiento de personajes clave en la historia de la literatura de Hispanoamérica y, por supuesto, en la vida de Borges; figuras como la del que sería su inseparable amigo Adolfo Bioy Casares, su admirador y protegido Julio Cortázar o el futuro premio Nobel de literatura Octavio Paz.

En el segundo año de la gran guerra, redacta Barnatán, se producen algunos momentos clave en la carrera literaria de Borges:

Visitan Génova, Milán y Florencia... vuelve a hacer un viaje al norte de Italia en verano. Recuerdos de Verona y Venecia: «Italia fue uno de los países que más me emocionaron». Amistad con dos compañeros de colegio, judíos de origen polaco: Simón Jichlinski y Mauricio Abramowicz... El segundo lo inicia en la lectura de Rimbaud, de la versión inglesa de Crimen y

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)
castigo. Aprende el alemán con un diccionario inglés alemán y la poesía de Heine. Después descifra la novela de Gustav Meyrink El Golem (Barnatán, 1995, 433)

Su estancia en Europa probará ser una de las etapas más nutritivas de su formación literaria, allí leerá una ingente cantidad de escritores argentinos que su padre traía desde Buenos Aires, manteniendo así una suerte de lazo con su patria extrañada. Es la Europa de las Vanguardias, donde en Zúrich ya se empieza a palpar el movimiento Dadá y la batalla de Verdún está por producirse.

Se producirán aquí sus primeras lecturas de Schopenhauer y Nietzsche, escribirá también varios poemas en francés que no se han conservado; la revolución bolchevique supondrá un golpe tremendo al panorama político de todos los sistemas democráticos, la figura del comunismo se alza como una alternativa potencialmente aplicable.

En el último año de la guerra, Borges cursaría el último año de su bachillerato, moriría también, en Ginebra, su abuela materna, más tarde la familia se mudaría a la ciudad suiza de Lugano, donde continuaría sus lecturas de filosofía y literatura alemana, el fin de la Gran Guerra llegaría, al fin, el 11 de noviembre.

Los Borges deciden regresar a Buenos Aires, pero pasan antes una larga temporada en España. La primera ciudad española que visitan es Barcelona, a la que llegan por ferrocarril, la segunda escala es Palma de Mallorca, donde se instalan... Borges se muestra como un hábil nadador. Estudia latín con el cura de Valdemosa, en la lectura de Virgilio... Borges se unirá a los poetas que hacen la revista ultraísta Grecia (1918-1920) En el número correspondiente al 31 de diciembre se publica su poema «Himno al Mar». Se firma el tratado de Versalles. (Barnatán, 1995, 435)

A su regreso a Buenos Aires por el año 1921, Borges traía consigo una latente influencia de la vanguardia ultraísta, en esta se había empapado tras sus años europeos, había aprendido también, añadiendo a sus dos idiomas originales, como comentábamos el manejo del francés y el alemán, además de innumerables lecturas del corpus de estas dos literaturas troncales en el panorama europeo de las letras.

Anecdóticamente, rescataremos el siguiente extracto del trabajo de Barnatán:

Antes de embarcar, Borges destruyó los dos libros que había escrito durante esos años, los poemas de Salmos rojos, y los ensayos literarios y políticos reunidos en Los naipes del tahr. (Barnatán, 1995, 437)

Jorge Luis Borges se desquitó de su pasado a la hora de volver a su patria, tal vez fueran los nuevos estándares que Europa le había descubierto, tal vez fueran las Vanguardias o, sencillamente, la formación y los conocimientos que adquirió en esos años los que le hicieron reajustar, desde entonces, todo lo que compondría en verso y prosa.

Una vez en Argentina comenzó el inicio de la que sería una vida entera en continua colaboración con una serie de revistas, destacando en esta época nombres como *Prisma*, *Cosmópolis* y *Nosotros*. No tardaría, sin embargo, en fundar un magazín propio, en esta ocasión –que no sería la última– junto a su contemporáneo Ricardo Güiraldes; de clara tendencia ultraísta, llamaría a esta primera empresa *Proa*. Su nombre empezaría a tener una suerte de renombre –que palidecería ante su resonancia posterior– cuando empezó a colaborar con la revista *Martín Fierro* y, años después, la archiconocida revista *Sur*.

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

No obstante, bien cabría decir que, como exploraremos después, la heterogeneidad es algo inseparable de Borges, y distarán mucho sus primeros escritos de los que dio a luz en sus etapas de madurez y, en particular, la influencia kafkiana tomará un giro en esta o aquella dirección dependiendo de qué capítulo de la vida y obra del argentino señalemos.

Su producción literaria no tardaría en arrancar con la publicación del poemario *Fervor de Buenos Aires* en el año de 1923, en sus consecuentes publicaciones *Luna de enfrente* e *Inquisiciones* comprobaríamos un alejamiento que se haría cada vez más progresivo para con sus inicios ultraístas, poniendo cada vez más un filtro metafísico e idealista a todo lo que pasaba de su inspiración la lírica o la prosa de su pluma.

El factor políglota de nuestro autor será, cuanto menos, un factor destacable y a tener en cuenta puesto que tuvo una importancia tremenda a la hora de descubrir las obras del checoslovaco Franz Kafka, escritas en alemán. Buscando mejorar su dominio de la lengua germana, Borges se sumergió –entre otras- en la póstuma obra del que estaba por convertirse en su *predecesor*. La fecha concreta de este diálogo a través del papel y el tiempo es inexacta, una cuestión que no ha escapado a la mirada de diversos especialistas y que exploraremos más detenidamente en el siguiente apartado.

En las aportaciones del argentino al estudio de la literatura kafkiana sumergiremos nuestra atención con mayor profundidad próximamente pero, como comentario, podemos resaltar como punto de inflexión la publicación en 1938 en Losada (Buenos Aires) de aquel volumen titulado “*La Metamorfosis*” que, más allá de la obra que le da nombre, contenía una serie de obras del autor checo, junto con un prefacio del escritor al que se le atribuyen todas las traducciones del mismo: Jorge Luis Borges.

1.2 LA CRUCIALIDAD DE UN AÑO, 1938.

Sobre aquel particular año que fue 1938, el mismo en el que se hacía pública esa traducción de la obra kafkiana por parte del argentino, podemos rescatar unas interesantes reflexiones de un brevísimo trabajo del año 2008. En *Jorge Luis Borges, Breve reflexión sobre su obra* el crítico Maximiliano Babusci realiza un análisis centrado, principalmente, en la peculiaridad que tuvo el año 1938 en la vida y posterior obra del escritor argentino.

El año 1938 es difícil para Borges...sufre dos experiencias en extremo desafortunadas. El 24 de febrero muere su padre, hecho que afecta notablemente al escritor; en Nochebuena se golpea con el filo de una venta y permanece durante un mes internado, debatiéndose entre la vida y la muerte, experimentando, además, la posibilidad de dejar de escribir” (Babusci, 2008)

Llama poderosamente la atención la importancia que un año, en particular, puede tener en la vida de un escritor; Borges, azotado por la tragedia y con la obra de Kafka más presente que nunca en aquellos meses de traducción y revisión de la edición que estaba por publicarse, reconocidamente meditó en aquella temporada entre la vida y la muerte sobre toda la razón de ser de su literatura, su construcción, sus motivos. Como adelantamos del artículo de Babusci, nada sería lo mismo para él una vez superada esta serie de golpes:

La interacción en el hospital es realmente una bisagra entre el pasado y el futuro de su vida y su obra. Se instala el temor a la muerte, como si su padre hubiese sido un presagio de otra posible en la familia. Por otro, le produce una crisis personal importante respecto a la escritura, a la calidad de lo que hasta allí ha firmado” (Babusci, 2008)

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Comprobamos, corroborando a Babusci, cómo fue aquel año y no otro, cuando Borges hacía una de sus mayores aportaciones al corpus kafkiano, donde se dio realmente ese punto de inflexión a partir de cual Borges comenzaría a ser Borges.

Concluirá Babusci esta breve aportación desarrollando, en síntesis, esta idea que parece dar una relevancia gigantesca a aquellos episodios en la vida del argentino, que desde entonces dispararía su ya existente producción literaria hasta consagrarse como uno de los pilares de la literatura universal:

...si Borges se hubiese entregado a la acción, quizá no habría escrito, y sin duda, de hacerlo, no habría hecho de esa singular manera... Si pudiera hablar de sí mismo sin recurrir a los símbolos desaparecerían de sus cuentos los angustioso laberintos y la imprevisible conducta del tiempo y el hombre que es a la vez el enemigo y la víctima” (Babusci, 2008)

Más adelante, a lo largo de la vida de Borges, la presencia de lo kafkiano en su literatura y en sus reflexiones sufriría de frecuentes altibajos. No obstante, en 1951 publicaría un artículo crítico y elemental para el estudio que nos proponemos: *Kafka y sus precursores*, el cual abordaremos en próximos apartados, donde no solo ejerció el revisionismo bibliográfico sino también teorizó sobre el propio concepto de *precursor* dentro de los estudios literarios.

Sin embargo, adentrándonos en las últimas décadas de la vida del hispanoamericano la figura kafkiana se iría reduciendo a la reproducción de algunos de sus pasajes en misceláneas, alguna reedición –o corrección– de sus traducciones ya citadas y a diversos prólogos para obras ajenas sumadas a las periódicas menciones del susodicho en entrevistas de diversa índole.

A su muerte, la mañana del 14 de Junio de 1986 en esa misma Ginebra que lo vio instruirse setenta años atrás, aun cuando el Senado de la Nación Argentina le negó el debido homenaje, las facultades de letras de todo el globo se supieron huérfanas; el mundo de los libros quedó privado de uno de sus mayores renovadores en el último siglo.

Autor de quince poemarios, ocho recopilaciones de cuentos y más de veinte ensayos, el mundo nunca vio de su pluma una novela, reservándose siempre los esfuerzos narrativos para aquellos cuentos que alcanzaron la inmortalidad en el patrimonio cultural hispano.

Tras medio siglo de producción literaria –en el verso y la prosa– Borges se eleva, de acuerdo mutuo para la mayoría de la crítica contemporánea, como uno de los escritores del siglo. Su influencia posterior, valor artístico y el universo que emanaron de sus páginas tiene escaso parangón y poco que envidiar a casi cualquier otro escritor del XX.

Entre los más distinguidos honores que le fueron entregados destacan el premio de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) de 1944, el premio Nacional de Literatura de 1957, el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes de 1962, el premio de Jerusalén de 1971, el Internacional Alfonso Reyes de 1973 y, por supuesto, el Premio Cervantes del año 1979.

Como hemos comprobado, la extensísima lista de lecturas que Borges realizó en vida hace una tarea, cuanto menos, compleja aquella que pretenda delimitar cuáles fueron sus principales influencias.

Sin embargo, aquellas a las que él se refería con mayor frecuencia son un selecto grupo en el que destaca el clásico dúo que suele establecerse entre William Shakespeare y Miguel de Cervantes, *las Mil y una Noches*, las sagas nórdicas y los manuscritos sagrados, haciendo hincapié en las religiones abrahámicas

pero yendo siempre ese *poco más allá*, también fue un ávido lector del Oriente, abundando lo chino, lo nipón o lo indio en su biblioteca.

Menos conocidas pero innegablemente presentes están las influencias de su compatriota Macedonio Fernández, su amistosa coexistencia con Adolfo Bioy Casares y las diversas corrientes de las que —sobre todo a través de la colaboración y contacto con numerosas revistas— fue cogiendo y descartando ingredientes de lo que acabaría por ser su receta final llegada a nosotros por medio de sus textos.

Consagrado en vida, como estuvo, su biografía y la de Franz Kafka no podrían ser más antitéticas; el uno muerto aún joven, víctima de la enfermedad, el otro fallecido anciano, víctima, más que nada, del tiempo inmisericorde. El argentino fue laureado y reconocido por innumerables instituciones en vida, el checo tan solo recibió una suerte de mérito cuando ya habían pasado varios años desde su fallecimiento.

Si la familia de Borges supuso para él, desde sus abuelos hasta su hermana Norah, el apoyo fundamental de su vida, la familia Kafka supuso para Franz, cuanto menos, motivos de inseguridad, melancolía y pesadillas que a menudo escaparían hacia dentro de sus textos. Sin duda, las herramientas básicas del psicoanálisis freudiano se nos muestran inútiles al comprobar cómo dos hombres que compartían tan poco fuera del papel podían coincidir tanto dentro del mismo.

Descubrir el peso que pudo o no tener sobre la monumental obra de Borges otro de los innegables incondicionales de la literatura ha resultado ser el tentador motivo que se encuentra detrás de este trabajo y que, a continuación, pretenderemos descifrar en los apartados posteriores.

2. LA LECTURA DE FRANZ KAFKA A TRAVÉS DE UN JOVEN BORGES.

En el presente apartado indagaremos acerca del contacto primerizo que hubo de darse entre estos dos autores, cómo el joven Borges conoció la obra de Franz Kafka y, en cierto sentido, esta le acompañó a lo largo de su dilatada vida y, por ende, también a lo largo de su extensa producción literaria.

No extraeremos literalmente las referencias en la obra borgeana —trabajo que emitiremos después— pero exploraremos como la aparición de la obra kafkiana entre sus potenciales influencias pudo ir ampliando el horizonte del argentino hacia la construcción de esos mundos *casi* imposibles; cómo lo kafkiano jugó o no un papel a la hora de determinar el prisma con el que el autor visualizaría la que terminaría por ser su literatura.

2.1. EL PRIMER CONTACTO.

A este respecto, el argentino Carlos García exploró —en un artículo publicado originalmente en la recopilación llevada a cabo por *The Kafka Project* (9-VI-2004)— acerca la peculiar cuestión sobre cómo se produjo aquel primer contacto entre Borges y Kafka que devendría en prácticamente siete décadas de estudio, lectura y referencias del primero al segundo.

Nos basaremos, no obstante, en la versión que el mismo autor aportó en la revista *Florianópolis* (2005, 49-59). En las páginas de García comprobamos la evidencia empírica que, en boca de un Borges anciano, parece apuntar a que conoció la obra del checo alrededor de 1916, cuando aún residía junto a su familia en Europa.

A pesar de este testimonio, fruto de una posible mala memoria del argentino, García cuestionará esta cuestión a través de la exploración de las diversas fuentes de las que podría haberse servido Borges para

tal descubrimiento a tan temprana edad, aun cuando el autor checo vivía. García rescata de Borges la siguiente afirmación (1983b, 2003: 237):

Mi primer recuerdo de Kafka es del año 1916...decidí aprender el idioma alemán... Leí el primer libro de Kafka que...creo que se llamaba Once cuentos... Después tuve oportunidad de leer El Proceso y a partir de entonces, lo he leído continuamente... (García, 2005, 49)

Si bien Borges mencionaba el curioso título “*Once cuentos*” como la primera lectura que disfrutó de Kafka, una breve revisión nos llevará a la comprobación de que, en efecto, tal título –como tantos otros que el argentino inventó en sus textos de ficción- no existe. Durante los años 1916-1917 tan sólo se había publicado *Betrachtung* (más tarde traducido como *Contemplación*) que, señala García, no contiene once sino dieciocho prosas.

Como si se tratase un intrincado laberinto tan usual en la prosa del porteño, llegamos a una encrucijada donde las pistas parecen despistarnos y el punto de partida (aquel “*Once cuentos*”) no hace sino llamar poderosamente la atención dado que, atendiendo la investigación de García, nos encontramos con lo siguiente:

La prosa Once hijos, con la que Kafka se refirió a once de sus producciones...ese texto surgió recién en 1917, publicado por primera vez en mayo de 1920 en el volumen Ein Landarzt (Un médico rural) donde figura, no por casualidad, en el decimoprimer lugar” (García, 2005, 50)

Si bien es una evidencia constatada que para 1935 Borges ya era un lector consagrado y curtido en la obra kafkiana, su iniciación en la misma es, como podemos comprobar, una cuestión ambigua. Carlos García explorará también la curiosidad de que, en el archivo de Buenos Aires, se encuentre un Almanaque literario bautizado con el nombre de *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917*.

En dicha copia de este compendio –aún conservado en el Archivo argentino- encontramos la firma de Borges en la última página y, anecdóticamente, varios dibujos a lápiz en la página penúltima y en la antepenúltima. Estos dibujos, que tan peligrosamente podríamos asociar a la pluma del argentino, contenían formas oníricas, espirales y suertes de geometría desigual.

Kafka también hará aparición al final de aquel ejemplar del compendio, distando meros centímetros sus letras –mecanografiadas- con las de Borges –de su puño y letra- puesto que el último relato admitido en el *Almanach* se trata de *Ein Traum*, traducido después como *Un sueño* y que posteriormente se añadiría al volumen *Un médico rural*, ocupando en él el decimotercer lugar.

Este texto pertenecía al llamado ciclo de la novela *El Castillo*, nos explica García, escrito hacia 1914 o 1915, aunque el almanaque lo tomó después de haber sido publicado en una modesta revista muy cercana a Kafka en varios sentidos: *Das judische Parg. Eine Sammelschrift* (Praga, 1916) y, como nos explica el articulista, es cuanto menos difícil pensar que Borges conociera este magazine.

El Almanaque es de fines de 1916, pero Borges pudo haberlo leído con retraso. (En contra de esta hipótesis habla el hecho de que el librito fue prohibido por cuestiones políticas y retirado del comercio apenas apareció. Habría que investigar si, a pesar de la prohibición, pudo ser exportado a Ginebra, donde los Borges vivían por esa época).” (García, 2005, 51)

Siguiendo esta línea que parece mezclar la biografía con la anécdota y el mito podríamos encajar con aparente facilidad la idea de un joven Borges descubriendo la literatura kafkiana en el refugio que debió de ser para él la Ginebra que veía concluir los últimos días de la Gran Guerra.

Nuestro autor tendría por aquel entonces alrededor de veinte años y leía a un autor alemán tras otro, como nos consta en la correspondencia de aquella época recogida también en el trabajo de García:

...en una carta remitida desde Ginebra hacia el 2-XI-23, Borges alude a una “Antología de expresionistas de la editorial Kurt Wolff”. Años atrás, el 4-XII-17, Borges había escrito a su amigo Roberto Godel desde Ginebra que estaba leyendo una gran cantidad de libros, revistas y folletos de autores alemanes” (García, 2005, 51)

Entre los autores que Borges nombró en sus misivas observamos nombres como los de Otto Ernst Hesse, Max Pulver, Franz Werfel, Gustav Meyrink o Hasenclever, pero no encontramos –aun siendo dispar en la nacionalidad referida- ninguna referencia hacia nuestro autor checo que –sobre todo entonces- a menudo era confundido por el aún escaso número de lectores de su obra como un escritor alemán.

Aunque, por otro lado, si tomamos en cuenta que Borges traduciría —y publicaría— una traducción del poema *El Arranque* de Ernst Stadler, podemos por ende deducir que, sin duda, aquella antología de la editorial Wulff a la que se refería en su citada correspondencia no debe de ser otra que *Vom Jungsten Tag. Ein Almanach neuer Dichtung* (Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1917) pues en esta figuraba el susodicho poema y de ella lo tomó el argentino para su correspondiente traducción.

Del mismo modo, dentro esa misma edición se hallaba el relato “*Ante la ley*” de Franz Kafka, entre las páginas 124 y 126, de tal manera que, lector compulsivo al borde de la obsesión, podríamos sopesar que aquel Borges no descartó la lectura de ninguno de los poemas o relatos que confluían en dicha publicación del año 1917, de ser esto así el contacto –primerizo o no- con el autor checo sería ya completamente innegable.

Como concluye Carlos García en *Borges y Kafka*, la fascinación del segundo por el primero duró casi siete decenios y, sobre la curiosa cuestión del inicio de aquella amistad imposible, solo podemos asegurar que se dio en algún momento entre los años 1917 y 1920, probablemente —y más cercadamente— entre 1918 y 1919.

Habiendo cercado una posible referencia histórica sobre cómo se inició el contacto entre estos dos autores, exploraremos ahora la visión que tienen algunos estudiosos al respecto sobre cuán grande fue la impresión que cayó sobre aquel joven Borges tras el descubrimiento de la obra kafkiana.

2.2. LAS CONSECUENCIAS DEL CHOQUE Y LA ALEGRÍA DE LA INFLUENCIA.

Otro trabajo a este respecto que podría complementar nuestra percepción ya no solo de la influencia de Kafka en Borges, sino también en la idea que a este último le merecían conceptos como el de “*influenciador*” o –más acertadamente- “*precursor*” lo hallamos en un estudio del año 2009.

Abordaremos pues un artículo de Eduardo Pellejero, publicado desde el soporte de la Universidad de Lisboa en una revista subordinada a esta institución: *Borges y Kafka. La alegría de la influencia*.

En este breve artículo hallamos una interesantísima introducción contextual en la que Pellejero señala que fue durante su estancia en Ginebra cuando Borges tuvo ocasión de conocer la obra del checo, como ya hemos podido constatar anteriormente a través del trabajo de Carlos García.

Hemos visto conveniente referenciar una cita que Pellejero decidió situar al inicio de este trabajo, extraída de un autor que, inherentemente, fue leído por cada uno de los autores que nos ocupan; reafirmar la importancia que tuvo la figura de este filósofo en el mundo de las ideas a lo largo del siglo XX es algo, a estas alturas, cuanto menos, innecesario.

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Se trata de un pequeño fragmento de *La gaja ciencia* (1882), del alemán Friedrich Nietzsche, su extrapolación a lo kafkiano y lo borgeano es, si se piensa, poco menos que inevitable, destacando así el acierto de Eduardo Pellejero al situarla en esta posición estratégica al inicio de su artículo:

Todo gran hombre ejerce una fuerza retroactiva: por su causa toda la historia es, de nuevo, colocada en la balanza, y mil secretos del pasado salen de sus escondrijos. No se podría prever todo aquello que algún día ha de hacer parte de la historia, tal vez el pasado todavía permanezca esencialmente por descubrir...” (Pellejero, 2009, 7)

La lectura de semejante introducción puede traernos a la mente diversos textos de ambos autores; en particular, nos hemos visto casi en la obligación de extrapolarlo al breve cuento *Él*, que Franz Kafka escribiría alrededor del año 1920 y en el que reflexiona sobre la idea del tiempo en la vida de todos los hombres, de esta breve composición prosaica extraeremos lo siguiente:

Tiene dos enemigos: el primero lo amenaza por detrás, desde las fuentes; el segundo le cierra el camino hacia adelante. Lucha con ambos.

En realidad, el primero lo apoya en su lucha contra el segundo, quiere impulsarlo hacia adelante y de la misma manera el segundo lo apoya en su lucha contra el primero, lo empuja hacia atrás. Pero esto es solamente teórico. Porque aparte de los adversarios también existe él, ¿y quién no conoce sus intenciones?

Siempre sueña que en un momento de descuido —para ello hace falta una noche impensablemente oscura— puede escabullirse del frente de batalla y ser elevado, por su experiencia de lucha, por encima de los combatientes, como árbitro” (Kafka, 1920)

Serena Billiteri, a propósito de Hannah Arendt y su lectura de Kafka, se adentra de lleno en la interpretación poética de, entre otros, este relato kafkiano. Recibe este artículo el nombre de *Hannah Arendt, lectora de Franz Kafka: Una mirada pedagógica a la razón poética*. Dicho trabajo se adentra de lleno en la interpretación poética desde las coordenadas filosóficas de Arendt, usando como muestra de ejemplo un fragmento tremendamente interesante para nuestro trabajo, pues se centra principalmente en las ideas detrás de relatos como el ya mencionado o de novelas como *El Castillo*, las cuales obviamente caen de lleno en el foco de nuestro interés.

De este modo rescata Billiteri de los estudios de Hannah Arendt las siguientes afirmaciones para con la presión que es intrínseca a la existencia humana, divagación kafkiana que podría recordarnos, en un giro de 180 grados, a uno de los que Borges denominaría como precursores de la obra del checo: el filósofo danés Søren Kierkegaard. Extraemos pues, de Billiteri, lo siguiente:

*Leyendo las páginas de Arendt se puede imaginar que el hombre sea un ciudadano que ocupa un lugar particular, un mundo-teatro formado por relaciones y acciones, actores y espectadores, objetos perecederos, como las obras de arte, y gestos y palabras que desaparecen detrás de esa cortina: aquí es donde se crea algo nuevo, o sea aparece, se manifiesta con su propia presencia. Sin embargo, esta capacidad de los hombres de poesis, de crear libremente su estancia sobre la tierra, a menudo, está amenazada por fuerzas contrarias, tal vez invisibles, y aun así poderosas, como Arendt nos cuenta a través de una obra de Franz Kafka, *El Castillo*...”* (Billiteri, 2018, 128)

Para Arendt, de acuerdo con lo aquí expuesto por Billiteri, aquellas fuerzas (u hombres) que empujaban al ser humano, sujeto central del relato *Él*, no son otros que el pasado y el futuro, aquellos entes inmateriales que guían de un modo u otro la vida de todos los hombres. Una idea kafkiana que no podemos evitar conectar con el Borges que renovaba la idea de la influencia con su tesis sobre el

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

concepto de *precursor* o la fuerza retroactiva que ejercen sobre su opuesto y sobre sí mismos el pasado y el futuro en *Los precursores de Kafka* (1951), aunque nos centraremos en este punto con mayor profundidad en el siguiente apartado de nuestro trabajo.

Podríamos establecer de este modo un paralelismo donde tanto Kafka como Borges –además de los lectores acérrimos del primero– ven clara una conexión inequívoca y obvia entre el pasado y el futuro, pero a la vez contemplan cómo, paradójica y *kafkianamente*, el futuro puede reelaborar o reconducir el pasado; una suerte de pensamiento que queda perfectamente ejemplificada en los fragmentos ensayísticos borgeanos que, por suerte, versaban como hemos dicho sobre no otra que la figura del escritor checo.

Estas escuetas pinceladas sobre la idea y la concepción del tiempo en ambos autores nos servirá para comprender en una manera más abarcadora cómo esa crítica al historicismo latente en ese fragmento de Nietzsche que citaba Pellejero (aquella crítica al tiempo y a la historia como algo meramente lineal) pudo tener una influencia inequívoca en Kafka y, posteriormente, en Borges.

Retomando al artículo de Eduardo Pellejero, este pasará a ofrecernos una puesta en situación referente al contexto en el que se encontraba Borges durante aquellos años de la Primera Guerra Mundial cuando, sabemos, pasó a conocer la obra del checo. Si bien ya conocemos el lugar y las fechas gracias a artículos como el anteriormente citado de Carlos García, Pellejero nos aportará una serie de detalles muy simbólicos.

Borges venía de formarse en los círculos de la vanguardia; la crítica del historicismo –en el sentido que este adoptaba en la obra de Nietzsche y, por supuesto, en la de Schopenhauer– no le era ajena.” (Pellejero, 2009, 8)

Nos situamos pues ante un joven escritor –más lector que escritor en esos momentos– que se había empapado inevitablemente en las corrientes imperantes en la Europa de las décadas del diez y del veinte. La crítica al historicismo presente en Borges, en la que Pellejero basará su presente artículo, vendrá muy a colación en lo referido a ese concepto de “*precursor*” que veníamos nombrando.

Es decir, Borges, que años más tarde se referiría en *Los precursores de Kafka* (1951) a la influencia como un fenómeno que se retroalimenta, que da valor a aquello que ha podido inspirarla de forma consciente o inconsciente, irremediablemente pudo verse influenciado por el kafkianismo que ahora empezaba a brotar más allá de Praga y, eventualmente, dejaría huella indeleble en la literatura universal.

Cabría mencionar en este momento otra cita atribuida también a la mencionada filósofa Hannah Arendt que rescató del olvido el crítico Salvador García Jiménez con motivo de su tesis doctoral asociada a la Universidad de Murcia, de la cual, sin duda, nos serviremos para el presente trabajo: *Franz Kafka en la literatura española* (1987). El extracto de Arendt al que nos referimos es el siguiente:

Los innumerables intentos de escribir estilo Kafka, han sido fracasos estrepitosos todos ellos, solo han servido para resaltar el carácter único de Kafka, esa originalidad absoluta para la que no cabe rastrear ningún predecesor, y que tampoco tolera nuevos seguidores... (García Jiménez, 1987).

En ese artículo ensayístico del año 1951 –al que luego atenderemos con mayor precisión– se desarrollan la idea de que tanto las paradojas de Zenón, el apólogo de Han Yu, los escritos de Kierkegaard, los cuentos de Leon Bloy o los de Lord Dunsany y tantas otras posibles fuentes de lo *kafkiano* antes de Kafka no cobran su verdadero valor sino cuando explota en el mundo de la literatura la obra del autor checo.

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Es en este momento cuando, retornando a las meditaciones de Pellejero, leemos, concluyente, la aceptación –y negación– de la concepción causal previamente asentada en los estudios literarios respecto a las cuestiones de la influencia; Pellejero nos facilita con este párrafo un buen cómputo de esta vuelta del revés que Borges da a la idea del *precursor*, idea que, como decíamos, probablemente tiene sus orígenes en Nietzsche, influencia innegable tanto en la filosofía argentino como en la del checoslovaco.

Pellejero, consciente del arrojo polémico que efectúa Borges en aquel ensayo, nos resume de esta manera, sintetizada, las palabras del argentino:

La historia- en este caso la historia de la literatura- no aparece jugada, no es un resultado...si no que se juega a cada instante, con nada acontecimiento, un texto un autor, una obra, a veces simplemente una nueva lectura, bastan para redeterminar por completo sus relaciones esenciales...” (Pellejero, 2009, 11)

Según Borges, Kafka no es uno de sus precursores, aun cuando diversos miembros de la crítica, ya en su tiempo, relacionaran su obra con la del autor checo; aun incluso cuando él mismo ofreciese esta confesión que aquí rescatamos, extraída del diario *El País* del 3 de julio de 1983:

*Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado **La biblioteca de Babel** y algún otro, que fueron ejercicios **en donde traté de ser Kafka**. Esos cuentos interesaron pero yo me di cuenta que **no había cumplido mi propósito** y que debía buscar otro camino. Kafka fue tranquilo y hasta un poco secreto y yo elegí ser escandaloso. **Empecé siendo barroco, como todos los jóvenes escritores y ahora trato de no serlo**...” (Borges, 03 de Julio 1983)*

Si bien ambos autores explorarían a lo largo y ancho de sus vidas literarias la creación de mundos – posibles e imposibles– uno de sus puntos de inflexión más críticos –que abordaremos a continuación– será cómo ambos autores encauzaban su idealismo hacia una u otra dirección.

En Borges, pareciera que nos encontramos un idealismo salvador, a menudo encarnado en la figura de un libro, un milagro, una deformación de las leyes lógicas de lo espaciotemporal; en definitiva, un hecho extraordinario que, pasando o no desapercibido, podría recordarnos a aquel que acontece en *El milagro secreto* que nuestro autor publicaría en 1943. Lo terrenal es perecedero, secundario, casi superfluo, lo metafísico, no obstante, alza su valor hacia la eternidad.

En Kafka, no obstante, encontramos un idealismo opresor, un laberinto sin salida que no esconde, como en Borges, los secretos del infinito, sino la angustia del ser y la *nada* que –en generaciones posteriores– elaborarían autores como Jean Paul Sartre o Albert Camus.

La prosa de Kafka es una suerte de antesala de lo orwelliano, un guiño trágico a lo que luego dibujarían novelas como *Un Mundo Feliz* de Aldous Huxley. En definitiva, las distopías kafkianas no ofrecen al sujeto operatorio una vía para entrar en el terreno de lo metafísico, más bien son una deformación de lo terrenal que acentúa todo lo malo que el escritor checoslovaco veía reflejado en la Europa en la que le tocó vivir.

A través del presente apartado hemos podido comprobar que, en efecto, la presencia de Kafka estuvo en Borges mucho antes de que este concibiera o escribiera aquellos libros por los que sería –mayormente– recordado, admirado y consagrado como un eje troncal de la literatura hispanoamericana.

Los guiños que sus ensayos sobre el checo nos ofrecen podrían hacernos pensar que, si bien nunca lo admitió de lleno, él pudo llegar a considerar a Kafka uno de sus *precursores* y, siendo esto así, el mejor tributo que podría pagar a su predecesor sería la ampliación de su obra por medio de nuevas literaturas donde lo kafkiano siguiera palpable entre página y página.

A través de este prisma, podríamos llegar a considerar que la obra de Jorge Luis Borges daría así un sentido más amplio y duradero en el tiempo a la obra de un Kafka ya muchos años fallecido. Decidido a separarse de la literatura decimonónica –como de ello se atestigua en el apartado que hemos registrado de su biografía- Borges vio en Kafka al *primer escritor clásico del siglo XX*, y desde este dogma que estableció por sí y para sí, nos parece indudable que, consciente o no, la literatura y las pesadillas de sus libros debieron de estar presentes en el imaginario del argentino, en mayor o menor medida, durante la mayor parte de los años que este dedicaría al oficio de las letras.

A continuación y a lo largo de este trabajo, trataremos de indagar en la cuestión de sí, verdaderamente y lo considerase textualmente él o no, Kafka, a través de la obra de Borges, se haya convertido en un claro precursor de la obra del argentino. Un precursor que, en términos de la teoría borgeana, fuese creado y ampliado a través de la obra del futuro, aquella con la que el autor original no convivió, aquella que no pudo leer, del mismo modo que la angustia existencial de Kierkegaard o las paradojas de Zenón nunca soñaron haberse convertido en ingredientes esenciales de la pesadilla kafkiana.

La admiración hacia la literatura kafkiana ya estaba presente en el joven Borges que en 1921 regresaba a Argentina con su familia y que, no mucho después, comenzaría a publicar sus propios libros en lo que sería el principio de una dilatada carrera al servicio de las humanidades. Admirador más de los cuentos que de las novelas del checo, el prosista argentino, sin duda, debió de recibir la influencia kafkiana; la cuestión sobre si esta fue crítica o no a la hora de desarrollar su producción posterior es una de las incógnitas que pretendemos resolver en este estudio.

Buscaremos hasta qué punto la obra de Jorge Luis Borges cobra verdaderamente sentido si acaso no hubiera escrito Kafka antes la suya; y viceversa, trataremos de ver cómo pudo afectar la obra del argentino a la lectura que a día de hoy, desde el mundo hispano, podemos hacer de las obras de Kafka, algunas de las cuales -no en balde- llegaron a muchos de nosotros a través de las traducciones llevadas a cabo por el propio Jorge Luis Borges.

3. PRESENCIA Y RECEPCIÓN DE LO KAFKIANO EN LA ENSAYÍSTICA DE BORGES.

En el presente apartado estudiaremos la opinión que merecía Kafka en la ensayística de Jorge Luis Borges, para ello nos serviremos del ya mencionado artículo ensayístico *Los precursores de Kafka* del año 1951. A su vez, exploraremos aquel prólogo con el que el argentino iniciaba aquella traducción del año 1938 que titulaba *Metamorfosis*, la cual, recordemos, incluía además de la obra homónima del checo otros relatos recopilados de su producción literaria.

3.1. BORGES, PROLOGUISTA DE LA METAMORFOSIS.

Comencemos adentrándonos por el primer texto, respetando al orden cronológico de su publicación. En el prólogo de la traducción de *Metamorfosis*, Borges explora los sustratos filosóficos que pudieron alimentar la obra de Kafka, si bien esto lo hace de una forma mucho más parca de lo que aguardaría más de diez años después en su artículo al respecto.

La opresión de la guerra está en esos libros: esa opresión cuya característica atroz es la simulación de felicidad y de valeroso fervor que impone a los hombres... Sitiados y vencidos, los

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Imperios Centrales capitularon en 1918. Sin embargo, el bloqueo no cesó y una de las víctimas fue Franz Kafka” (Borges, 1938)

La visualización de la figura biográfica de Kafka como una *víctima* no es, ni mucho menos, un fenómeno aislado; como sabemos, sus seguidores se han regocijado en esa pena identificadora y, por otro lado, sus detractores han llegado a tacharlo de *victimista*. Borges parece decantarse aquí por la primera opción, siendo él casi coetáneo de los hechos y circunstancias que acondicionaron la vida del checo, probablemente, como veíamos en apartados anteriores, paralelos en el tiempo a las primeras lecturas que el argentino hizo de su obra.

Desoyendo la prohibición expresa del muerto, su amigo y albacea Max Brod publicó sus múltiples manuscritos. A esa inteligente desobediencia debemos el conocimiento cabal de una de las obras más singulares de nuestro siglo.”(Borges, 1938)

La admiración de Borges por la obra kafkiana queda evidenciada en las primeras páginas del prólogo, tampoco debemos olvidar que —a través de varias entrevistas- recibimos de él la afirmación de que Kafka, en efecto, se trata de *el primer escritor clásico del siglo XX*.

Más tarde, en una nota a pie de página, a colación de lo anteriormente expresado, relacionará la prohibición de Kafka a Brod con la que el propio Virgilio expresó a sus compañeros al acercarse su muerte. Prohibición que, igualmente, desoyeron y decidieron no destruir la obra del poeta. A pesar de esto, Borges sostiene que, en el fondo, complacieron al fallecido pues, de querer ver su obra destruida, la habría destruido él mismo.

Dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas (Borges, 1938).

Tal vez no encontremos una síntesis más completa dentro de la brevedad que aquí ofrece Jorge Luis Borges para con la obra kafkiana. Podemos establecer claros paralelismos entre las ideas que aquí él asigna a la obra de Kafka y la propia obra de Borges; claramente nos resalta ese infinito que en relatos tan icónicos como *El Aleph* descansaba en el epicentro de toda temática. Esa maldición y bendición que fue la capacidad del infinito recuerdo en *Funes, el Memorioso* o aquella inacabable *Biblioteca de Babel* que compartía inacabables pasillos y corredores con aquella que nos regalaba primero Kafka en los asfixiantes laberintos burocráticos de *El Proceso*.

Por otro lado, a la hora de hablar de las jerarquías, exploraremos más adelante, ya dentro de la producción estrictamente literaria de Borges, la relevancia que estas pueden tener y tienen dentro de la misma. Como adelanto, podemos mencionar que en relatos como *En defensa de la cábala*, *Deutsches Requiem* o *El Sur* hallaremos referencias a esta idea y a varias otras más referentes a nuestro estudio.

Más adelante, Borges explora los que considera los motivos fundamentales de los cuentos de Kafka. Cabe añadir, antes de adentrarnos en sus observaciones que, típico en él, consideraba las prosas breves muy superiores a las grandes narraciones kafkianas; esto no es ni mucho menos un caso aislado en la opinión borgeana, pues emitiría las mismas opiniones sobre los emblemáticos norteamericanos Ernest Hemingway o William Faulkner, entre otros:

El motivo de la infinita postergación rige también sus cuentos. Uno de ellos trata de un mensaje imperial que no llega nunca, debido a las personas que entorpecen el trayecto del mensajero; otro, de un hombre que muere sin haber conseguido visitar un pueblito próximo; otro —Una

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

confusión cotidiana— de dos vecinos que no logran juntarse. En el más memorable de todos ellos —La edificación de la muralla china, 1919—, el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta de su imperio infinito. (Borges, 1938)

Las evidentes referencias a las paradojas de Zenón —que luego serán mencionadas textualmente— no hacen sino confirmar que en el imaginario de Borges ya se moldeaban muchas de las premisas que se desarrollarían en mayor profundidad en aquel *Los precursores de Kafka*. Borges compartiría, como acreditan también sus cuentos, la admiración por las historias del lejano Oriente con el checo. En *Historia Universal de la Infamia*, del año 1935, ya nos encontramos con historias como las de *La viuda Ching*, pirata o *El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké*; ambas fueron escritas y publicadas antes de la traducción y publicación de la obra en cuyo prólogo estamos explorando la opinión borgeana.

Uno de los mayores motivos de queja entre los fanáticos de la literatura del checo es su faceta inconclusa, la gran omisión de capítulos incompletos y el factor alarmante de que dos de sus tres grandes novelas, *El Castillo* y *América*, estén inacabadas. No obstante, Borges disecciona aquí una opinión peculiar que, como la que desarrollará en su posterior artículo ensayístico, parece dar nuevo sentido a las obras kafkianas desde un diferente prisma.

Yo tengo para mí que esa queja indica un desconocimiento esencial del arte de Kafka. El pathos de esas "inconclusas" novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. ¿Recordáis la primera y la más clara de las paradojas de Zenón? (Borges, 1938)

Como decíamos, las referencias a Zenón se hacen textuales, y es que en Borges podemos encontrar uno de los interpretes hispánicos más adelantados en su tiempo para con la obra de Kafka, probablemente incluso a comparación con la crítica germánica o la anglosajona. Sobradamente conocedor de las aporías y paradojas de Zenón, Borges conecta este detalle a la obra kafkiana en una fecha tan temprana como 1938, más adelante, los relatos del argentino también aspirarían a ese adjetivo *interminable* con el que aquí define a Kafka.

El movimiento es imposible, pues antes de llegar a B deberemos atravesar el punto intermedio C, pero antes de llegar a C, deberemos atravesar el punto intermedio D, pero antes de llegar a D... El griego no enumera todos los puntos; Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno.” (Borges, 1938)

Tanto el paseo que el agrimensor, protagonista de *El Castillo*, realiza hacia el lugar que da nombre a la novela como el laberinto burocrático presente en los sótanos del jurado en *El Proceso* o las interminables idas y venidas del joven Karl Rossman, protagonista en *América*, son perfecto ejemplo de lo que aquí elabora Borges; para él, todo en Kafka está deformado en una suerte de esperpento que, lejos de lo meramente caricaturesco, nos refleja cómo el absurdo de la obra puede revelar en sí el absurdo que hemos tolerado e incluso admitido en la cotidianeidad de nuestras vidas. Se revela así lo absurdo de nuestra existencia una vez reflexionamos sobre el verdadero mensaje que esconde la poética kafkiana.

Otro factor interesante al analizar la visión de Borges sobre Kafka es el factor religioso. El semitismo, para Borges, es un rasgo casi definitorio de la obra kafkiana que, lejos de ser rechazado por el argentino, es abrazado como una señal de identidad más en la condición de *víctima* tan asociada a la figura del checo. Aquel judío del que, desde la crítica posmoderna, se ha consagrado como un profeta a la hora de

predecir los campos de exterminio del Tercer Reich ya era una víctima de un rechazo y un desasosiego similar en la Praga de los años 20.

La idea de que, con la tragedia en Auschwitz y tantos otros campos, se cumpliera así la profecía kafkiana tiene mucho que ver con la propia idea esbozada en Borges en su artículo postremo, como comprobaremos en breve. Ahora, en cambio, trataremos de analizar qué visión emitía, filosófica y teológicamente sobre el autor checo, ambos, como decíamos, rasgos inseparables e ineludibles a la hora de interpretar la obra del checo según lo que aquí escribió Borges.

En Alemania y fuera de Alemania se han esbozado interpretaciones teológicas de su obra. No son arbitrarias —sabemos que Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard—, pero tampoco son muy útiles. El pleno goce de la obra de Kafka —como el de tantas otras— puede anteceder a toda interpretación y no depende de ellas.” (Borges, 1938)

A pesar de que aquí nos pudiera parecer que Borges resta importancia a ese sustrato filosófico mencionado en la obra de Kafka y, muy en beneficio de la obra kafkiana, sostenga que su disfrute puede llevarse a cabo desde cualquier coordenada del pensamiento, hallaremos en cambio una visión un tanto más cercada en el párrafo siguiente:

La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables. Para el grabado perdurable le bastan unos pocos renglones. Por ejemplo: "El animal arranca la fusta de manos de su dueño y se castiga hasta convertirse en el dueño y no comprende que no es más que una ilusión producida por un nuevo nudo en la fusta.

O si no: En el templo irrumpen leopardos y se beben el vino de los cálices; esto acontece repetidamente; al cabo se prevé que acontecerá y se incorpora a la ceremonia del templo.

La elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención. Hombres, no hay más que uno en su obra: el homo domesticus —tan judío y tan alemán—, ganoso de un lugar, siquiera humilísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel.

El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas; de ahí el derecho de afirmar que esta compilación de relatos nos da íntegramente la medida de tan singular escritor” (Borges, 1938)

De nuevo vemos atribuida esa imagen del sujeto solo ante un mundo hostil, en peligro constante, en vísperas de un castigo y una angustia eterna. Este sujeto es para Borges eminentemente germánico y eminentemente judaico, rasgos que aquí parece enlazar con la seriedad, con la tragedia, con la responsabilidad y la resignación; rasgos aparentemente contradictorios que, como el propio Kafka, ofrecen un buen reflejo de lo que serían sus obras, como acertadamente señala aquí el argentino.

El sujeto kafkiano, de algún modo, se sabe prevenido ante el mal, sabe que el mal viene, pero también sabe que la lucha, en términos barojianos, no le servirá de mucho, no le servirá de nada.

Por ello deambula perdido en espera de una salvación en la que no termina de perder una pizca de esperanza pero, a su vez, la sabe poco menos que imposible. La tragedia espera siempre, el vacío infinito se esconde detrás de cada personaje, cada aparente amigo, cada gesto cotidiano que, en la obra del checo, siempre esconderá demasiados simbolismos como para que sus protagonistas se puedan percatar de todo a tiempo.

3.2. LA BÚSQUEDA DE BORGES: LOS PRECURSORES DE KAFKA.

Llegados a este punto, nos toca adentrarnos en el más que mencionado artículo del año 1951, *Kafka y sus precursores*, donde Borges acabará de darnos esas pinceladas que nos faltan no solo ya sobre su opinión o merecimiento de la obra kafkiana, sino también de cómo sospecha que esta se construyó, qué legado dejó y que herencia arrastraba, entre otros datos cruciales para nuestro estudio.

El presente ensayo se inicia con una alabanza de Borges hacia Kafka, recalcando su peculiaridad, aquello que lo hace tan único, factores que inevitablemente denotan lo dificultoso que puede resultar buscar los antecedentes al checo entre el inacabable surtido que ofrece la literatura universal previa al mismo. No obstante, podemos consensuar que encontraremos en vida pocos lectores más férreos y prolíficos que Borges y, si alguien debía de ser capaz de localizar y agrupar aquellos que podrían considerarse “precursores” del *kafkianismo*, debe o debería de ser el argentino. Inicia, por tanto, así:

...Al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico” (Borges, 1951)

Borges hará acopio aquí de una serie de autores que nos servirá, ante todo, para determinar su propia concepción de Kafka, pues hemos de entender que en la lectura de estos autores percibe una sensación y ambientación similar a la presente en la literatura del checo. Comienza, pues, por un conocido habitual que ya hemos mencionado:

El primero es la paradoja de Zenón contra el movimiento... Este ilustre problema es, exactamente, el de El Castillo, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura.” (Borges, 1951)

Las aporías de Zenón, como veíamos, son un invitado recurrente en el desglose de la literatura kafkiana. La imposibilidad del sujeto de llegar a su meta, sea esta la salvación en *El Proceso* o la respuesta a tantas preguntas personificada en el castillo de *El Castillo*, es una constante en la literatura de Kafka; la angustia que no encuentra solución terrenal o metafísica necesita de un motor paralelamente eterno, infinito.

Es ahí donde esta paradoja de Zenón cobra un valor más allá de lo anecdótico, pues no es tan solo la justificación metatextual de que el agrimensor no llegue nunca a su meta, elevándose por encima de ese detalle, comprobamos que es un pilar fundamental en todo lo kafkiano. La distancia, como la carrera por la salvación, es, en este caso, eterna, la búsqueda del objetivo es infinita pero la idea de lograrlo queda en poco menos que una vana ilusión.

No obstante, las matemáticas contemporáneas puede desvelarnos el imposible de la paradoja de Zenón, puesto que la eterna distancia que se interpone entre el personaje y su meta se consideraría como una suma de infinitos números continuamente reducidos a la mitad del número anterior. Esta suma infinita, demuestran las matemáticas, puede conllevar a un número finito, de modo que el personaje kafkiano sí sería capaz de llegar del punto A hasta el punto B, eventualmente.

A pesar de esto, semejante viaje le supondría una cantidad de tiempo por encima de la capacidad humana, la paradoja se reafirma de nuevo, téticamente, pues la meta sigue ahí, a nuestro alcance aparente, pero en la práctica, nunca lo estará en esta vida:

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

En el segundo texto que el azar de los libros me deparó, la afinidad no está en la forma sino en el tono. Se trata de un apólogo de Han Yu, prosista del siglo IX, y consta en la admirable Anthologie raisonnée de la littérature chinoise (1948) de Margoulié.” (Borges, 1951)

El brevísimo relato al que aquí hace referencia Borges –y que hemos visto a bien rescatar en su totalidad para nuestro estudio- pertenece a Han Yu, considerado uno de los ocho prosistas fundamentales de la antigüedad china, según recogían los eruditos de la dinastía Ming. Aún conocido mayormente por sus ensayos, también tuvo una vertiente poética, que a menudo salpicaba sus obras ensayísticas.

Encontramos revelador que, al igual que se le atribuiría a Kafka un milenio después, a Han Yu se le reconoce su esfuerzo por librar de *florituras* y elementos barrocos el lenguaje de la poética. El texto que procederemos a analizar a continuación pertenece a uno de sus ensayos y –destacando el paralelismo- podemos ver cómo la reflexión filosófica se entremezcla con la literatura, una manera de realizar la máxima del *docere et delectare* latino que, como vemos, no era ajena en el lejano Oriente.

Recoge Borges de esta manera el relato:

Este es el párrafo que marqué, misterioso y tranquilo:

Universalmente se admite que el unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero; así lo declaran las odas, los anales, las biografías de varones ilustres y otros textos cuya autoridad es indiscutible. Hasta los párvulos y las mujeres del pueblo saben que el unicornio constituye un presagio favorable. Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación.

No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio. (Borges, 1951)

En este breve relato hemos encontrado concomitancias con obras kafkianas como *El artista del hambre* (1924) o la propia *Metamorfosis* (1915); esto se debe a la falta de certeza frente a la propia naturaleza, del mismo modo que Han Yu no desmiente la existencia de los mitológicos unicornios, Kafka no desmiente la imposibilidad de la aberrante transformación sufrida por Gregorio Samsa ni tampoco nos revela el motivo verdadero que puede haber detrás de un hombre enjaulado cuyo único talento viene a ser la capacidad de un ayuno prácticamente ininterrumpido.

En ambas obras, el sujeto debe adaptarse a una nueva realidad, condicionada esta por las convenciones sociales, son sujetos inexplicables, antinaturales para con la realidad operante fuera de la literatura, pero existen dentro de ella, en el interior de ese mundo posible que configura Kafka y que es, por lo demás, perfectamente plausible desde las coordenadas del realismo a excepción de estas curiosas criaturas que reciben el protagonismo en este relato y en esta novela, respectivamente.

El artista del hambre, por un lado, encuentra su circo cerrado, el público que tal vez llegó a apreciarlo en algún momento le ignora, a nadie compadece ya su hambre ni su dolor, muere olvidado e, igual que a Samsa, la muerte le trae una suerte de alivio, es probablemente la única vía de escape a su sufrimiento, a su búsqueda fútil de amor y comprensión en el mundo en el que se le ha arrojado, la naturaleza que rechaza a su propia naturaleza. Nadie cuestiona al monstruo metamorfoseado, ni tampoco el motivo del castigo que se inflige a sí mismo el artista del hambre; sencillamente les horroriza o les deja indiferentes, pero nunca se detienen a contemplar, observar, y analizar a estos pobres desarraigados.

El insecto que una vez fue Samsa, por el otro lado, ha de adaptarse a la vida en la casa de su familia, a la que inicialmente repugna y que después hace lo posible por convivir con el monstruo por la leve

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

sospecha de que *podría ser* Gregorio. Nadie conoce la naturaleza del insecto, y las leyes de la ciencia no pueden explicar por qué una vez fue un ser humano, pero está ahí, al igual que el unicornio de Han Yu, inexplicable pero conocido, aislado e increíble pero, de alguna manera, existente y operante, sufriendo por su condición.

Sin ir más lejos, en *Las preocupaciones de un padre de familia*, de 1919, Kafka detalla la existencia que tacha de innegable de una criatura completamente ficticia: el Odradek. Esta criatura habla y convive con los humanos, se llama a sí misma Odradek y está formado por una serie de hilos conectados a un palito que se encuentra entrecruzado en ángulo recto a otro. La idea de que este ser absurdo no solo exista, sino también hable e interactúe con los humanos, es casi irrisoria, no obstante, como el autor chino, Kafka cuenta sus características con perfecta seriedad y realismo, cual unicornio.

A continuación, en su ensayo, Borges recoge a un filósofo danés que, como él mismo aclara, era invocación previsible para con el asunto entre manos:

El tercero procede de una fuente más previsible: los escritos de Kierkegaard. La afinidad mental de ambos escritores es cosa de nadie ignorada... Kierkegaard, como Kafka, abundó en parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués.” (Borges, 1951)

Soren Kierkegaard, considerado uno de los padres espirituales de lo que más tarde se llamaría existencialismo - también lectura de cabecera de Franz Kafka- era una aportación innegable a la escueta lista de precursores del *kafkaianismo*. Kierkegaard, a través de un filtro cristiano, redefinió la angustia existencial de la especie humana, el dolor intrínseco a la vida sobre el que antes que él había esbozado Hegel y tras él continuarían otros como Nietzsche o, mayormente, Schopenhauer.

Una línea filosófica que convendría finalmente en el existencialismo francés que tanto salpicó la novela del siglo XX. Las obras estrictamente literarias de Jean-Paul Sartre o Albert Camus tienen raíces que van más allá de Heidegger, Kierkegaard o Hegel y se pierden en la noche de los tiempos. Kafka, como tantos después que él en la historia de la literatura universal, hizo a sus obras testimonio de ese sentimiento desarraigado del que era víctima el *yo colectivo* de sus tiempos; la sensación del desamparo, el absurdo de lo burocrático y los estilos de vida totalmente rutinarios, la existencia del marginado en una sociedad cada vez más excluyente, agresiva y falsamente camuflada con el disfraz de la cordialidad.

Del mismo modo en el que Kierkegaard criticó las hipócritas y extenuantes formalidades de la iglesia danesa a través de paradojas y aporías, Kafka se haría eco del océano burocrático del que le tocó vivir y formar parte como oficinista; la idea de que la humanidad perdía el tiempo, los valiosos días de nuestras irrecuperables vidas, en ocupaciones superfluas y protocolos absurdos tiene en Kafka una raíz que, como señala Borges, ya tiene sus antecedentes en el mundo de las letras europeas.

La cuarta la hallé en el poema Fears and Scruples de Browning, publicado en 1876. Un hombre tiene, o cree tener, un amigo famoso. Nunca lo ha visto y el hecho es que éste no ha podido, hasta el día de hoy, ayudarlo, pero se cuentan rasgos suyos muy nobles y circulan cartas auténticas... El hombre, en el último verso, pregunta. “¿Y si este amigo fuera Dios?”” (Borges, 1951)

Tras la lectura de este poema de Browning no podemos evitar ver las claras resonancias a la obra del checo. Se presenta, como explicaba Borges, un sujeto poético que cavila sobre su amigo, aquella celebridad que, por algún motivo, no le aporta contacto alguno, de hecho ni siquiera tiene pruebas de su existencia más allá de las habladurías; esto puede conectarnos, igualmente, al unicornio y al Odradek, como hemos visto:

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Mis notas registran asimismo dos cuentos... las Histories désobligeantes de León Bloy...refiere el caso de unas personas que abundan en globos terráqueos, en atlas, en guías de ferrocarril y en baúles, y que mueren sin haber logrado salir de su pueblo natal. El otro se titula Carcassonne, de Lord Dunsany. Un invencible ejército parte de un castillo infinito, sojuzga reinos y ve monstruos y fatiga los desiertos y las montañas, pero nunca llegan a Carcasona, aunque alguna vez la divisan.” (Borges, 1951)

La idea del eterno retorno, de la meta inalcanzable, de la reiterante paradoja de Zenón, se repite, como vemos, en el cuento de Lord Dunsany que rescata Borges para su ensayo, por otra parte, un parecido menos clarividente pero igualmente llamativo nos llega a la hora de juzgar el kafkianismo dentro del título de Bloy, sus gentes, por absurdas que sean en naturaleza, nunca logran salir de su pueblo natal, exactamente igual que los aldeanos de *El Castillo*, que nunca llegan a conocer el castillo pero tampoco desean ni se atreven a intentar abandonar su patria natal.

La alegoría evidente, derivada en sarcasmo, que aplica Bloy a su relato es que estas personas viven en globos terráqueos, en mapamundis, en guías de ferrocarril y baúles –que comprensivamente eran las maletas de la época- y sin embargo nunca consiguen salir, viven en pos y para los viajes, pero no viajan, del mismo modo que, en la visión del autor checoslovaco, el hombre que le era contemporáneo vivía en la búsqueda de la realización personal a través de tareas alienadoras, sueños inservibles y falsas esperanzas de salvación.

No obstante, adelantamos que el presente ensayo de Borges no se remite únicamente a la revisión y recopilación bibliográfica de una suerte de corpus pre-kafkiano sino que, yendo un paso más allá, lanza una crítica que entraría de lleno en los terrenos de la teoría literaria:

Las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (Borges, 1951).

Es aquí donde vemos aquel influjo de Friedrich Nietzsche del que tanto eco escribía Eduardo Pellejero, al que citábamos en el apartado anterior; la crítica al historicismo, a la concepción clásica de una historia lineal donde un suceso A provoca un suceso B que deviene en un suceso C y así continuamente. Borges concibe una idea presente en este texto capaz de romper con todo ello dentro del ámbito de los estudios literarios, terminando por insinuar que las obras literarias se retroalimentan, hallando nuevos significados con la aparición de obras nuevas que las complementan, las niegan o las reafirman.

Conocemos la existencia de estos fenómenos en, por ejemplo, las distintas lecturas que a lo largo de los siglos se efectuaron acerca del *Don Quijote* de Miguel de Cervantes; muy distintas serían las interpretaciones que se realizaron de la obra cuando apenas se hallaba publicada y las que a posteriori se realizaron durante periodos como el denominado *Romanticismo*.

Aplicado al estudio kafkiano, esta idea termina por devenir en las siguientes líneas, donde Borges hace síntesis de esta reflexión aplicada a los precursores del autor checo, leemos así:

El poema Fears and Scruples de Robert Browning 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” (Borges, 1951).

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

La crítica al historicismo realizada por Nietzsche se reconstruye aquí en la reformulación que efectúa Borges sobre la concepción tradicional del término “precursor” establecido por los estudios literarios clásicos. Retomando aquel artículo que citábamos en apartados anteriores de Eduardo Pellejero, *Borges y Kafka, la alegría de la influencia*, podemos extraer un condensado y crítico análisis de semejante vuelta de tuerca:

Las paradojas de Zenón, el apólogo de Han Yu, los escritos de Kierkegaard, el poema de Browning, los cuentos de Leon Bloy o de Lord Dunsany, en fin, todas estas piezas heterogéneas que refiere Borges no se parecen entre sí, pero la obra de Kafka, con la que sin dudas guardan mayores o menores afinidades, pasa entre ellas modificando sus distancias respectivas y estableciendo todo un tejido de vecindades inesperadas o desconocidas.” (Pellejero, 2009, 11)

En palabras del propio Borges que escribía *Los precursores de Kafka* podemos leer la síntesis de tal idea aquí resumida:

...Cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro...nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (Borges, 1951)

Concluirá este ensayo -que tan fructífero ha demostrado ser para nuestro estudio- con las siguientes líneas. En ellas, podemos ver esa perspectiva renovada en la concepción de la influencia y los precedentes literarios, pues coloca un muro de retórica entre los primeros trabajos de Kafka y el Kafka que, a grandes rasgos, ha trascendido, el autor de *La metamorfosis*, *El Castillo* o *El Proceso*; similar, quizás, a su yo anterior, pero con unas diferencias que supondrían un mundo para la literatura del siglo XX y las generaciones posteriores.

El primer Kafka de Betrachtung es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany (Borges, 1951)

Antes de concluir esta indagación sobre la visión de Kafka en la ensayística de Borges y, también, en una suerte de complementación, podemos rescatar dos breves artículos ensayísticos del porteño cuyo eje central no gira en torno al autor checoslovaco pero, como veremos, sí que mencionan su nombre y podrán ayudarnos a profundizar en el prisma que al argentino merecía la obra del mismo. Después, procederemos a hacer una revisión de otro artículo ensayístico donde otra estudiosa revisa temas muy similares a los que estamos intentando analizar en el presente apartado.

3.3. OTROS RASTROS DE LO KAFKIANO EN EL ENSAYO BORGEANO: UNA MIRADA REFLEXIVA.

Pondremos nuestra atención, pues, en *Vindicación de Bouvard et Pecuchet*, el cual rescatamos del compendio *Discusión*, publicado durante el año 1935, aún anterior a la publicación de aquella traducción que se tituló *Metamorfosis* (1938). Por otro lado, veremos también el artículo *Nuestro Pobre Individualismo*, perteneciente a *Otras Inquisiciones*, del año 1952, posterior incluso a Kafka y sus precursores (1951). No obstante el breve artículo titulado *Nuestro pobre Individualismo* consta, en la firma, de haber sido escrito en 1946. En el susodicho, tanto el nombre como la idiosincrasia de Kafka harán su aparición.

En *Vindicación de Bouvard et Pecuchet*, como el nombre indica, Borges dedica unas páginas a la defensa y justificación de la genialidad que se esconde tras tal obra de Gustave Flaubert, publicada en

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

1881 de manera póstuma. Lo que llamará nuestra atención será, cerca de la conclusión del mismo, la observación que hace sobre el concepto del tiempo dentro de la propia novela.

El argumento, como sabemos, gira en torno a dos copistas, Bouvard y Pecuchet, viejos amigos que deciden, cuando uno de ellos hereda una considerable fortuna, dedicar el resto de sus vidas a la búsqueda del conocimiento en un lugar apartado, una villa de varios acres donde se rodearan de libros y emprenderán la construcción de una obra inabarcable que optan por bautizar como el *Sottisier*. Este nombre es satírico en naturaleza, pues supone algo así como *una recopilación de citas estúpidas*, revelando por ende el lado crítico de los dos copistas, que buscan renegar de las ciencias y las artes, reflejando que, aún tras años y años de estudios y textos diversos, nada les ha dado la respuesta definitiva.

La crítica que realizará Borges aquí viene a ejemplificar que, en efecto, Bouvard y Pecuchet resultaron, resultan y resultarán, tan ignorantes como cualquiera, como el que lee y estudia, como el que ni lee ni estudia. Alienados y empecinados en sus textos, se hicieron ajenos al mundo que les rodeaba, a la realidad palpable, buscando en la palabra escrita todas las soluciones al mundo realmente existente y operante; del mismo modo que aquel relato de León Bloy que Borges interconectaba al *kafkianismo*, con aquellas personas que viven en maletas y guías turísticas, pero no viajan y mueren no muy lejos del pueblo que los vio nacer:

El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya está aconteciendo ¿No es el Ulises, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género?

Por eso, el tiempo de Bouvard et Pécuchet se inclina a la eternidad; por eso, los protagonistas no mueren y seguirán copiando, cerca de Caen, su anacrónico Sottisier, tan ignorantes de 1914 como de 1870...” (Borges, 1935)

La idea de la eternidad no puede pasarnos desapercibida, infinito habría de ser el *Sottisier* pues debería recoger una crítica a toda la sabiduría y todas las academias habidas y por haber en el mundo; al no detenerse el tiempo, la continua redacción y actualización del *Sottisier* habría de ser, asimismo, eterna e infinita:

...Por eso, la mira hacia atrás, a las parábolas de Voltaire y de Swift...y, hacia delante, hacia las de Kafka” (Borges, 1935)

De nuevo, Borges encadena la obra de Kafka hacia esa idea de una literatura que mira hacia el futuro, retroalimentando el pasado, esa misma obra que predijo o pudo predecir los campos de concentración, pero tal profecía no se efectuó hasta que, años más tarde, estos campos cobraron vida y muerte en Europa central. El infinito, lo inacabado, lo incompleto –como esta novela de Flaubert– son elementos tan troncales de toda literatura bajo la firma de Borges que la reafirmación de lo anteriormente enunciado se hace casi innecesaria; ver cómo Borges, desde fechas tan tempranas como 1935, relacionaba estas ideas automáticamente con la obra de Kafka es, cuanto menos, revelador a la hora de preguntarse cuál fue el peso de la obra del checo en la que él escribía y estaba por escribir.

En el último artículo perteneciente a la ensayística del argentino que atenderemos en el presente apartado, *Nuestro pobre individualismo*, Borges explora la idea de la individualidad del pueblo argentino, la idiosincrasia que roza al existencialismo que tanto empapó la literatura del sur del continente sudamericano. Como es inevitable, realizará concomitancias con el mundo de la literatura a la hora de discernir el origen, causa y futuro de esta peculiaridad de su país. En esas referencias literarias se situará el foco de nuestro interés:

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Consideremos, por ejemplo, dos grandes escritores europeos: Kipling y Kafka. Nada, a primera vista, hay entre los dos en común, pero el tema del uno es la vindicación del orden, de un orden; el del otro, la insoportable y trágica soledad de quien carece de un lugar, siquiera humildísimo, en el orden del universo” (Borges, 1952)

El desdén por el orden, el culto de los pícaros y los forajidos, el desarraigo, el amor por la patria pero, a la vez, el sentimiento de no terminar de pertenecer a ninguna parte parecen ser algunos de los ingredientes que Borges ve imprescindibles a la hora de descifrar la idiosincrasia del pueblo argentino. Kipling representa para él ese espíritu aventurero, de forajido, de buscavidas, mientras que Kafka es el perfecto ejemplo de esa angustia irremediamente encadenada a la profunda soledad en la que puede devenir un acérrimo individualismo.

La visión borgeana de su pueblo a través de los textos de Franz Kafka puede revelarnos, más allá de las apariencias, lo mucho que podía ver de sí mismo en aquel hombre al que tildó de irremediamente judío e irremediamente alemán. Precursor o no de su obra –al menos reconocidamente- Kafka parece alzarse, cuanto menos, como un pilar fundamental a la hora de comprender la cosmovisión que tenía –y ofrecía en sus escritos- Jorge Luis Borges.

Poco después, Borges exploya el posible problema cuya solución no será otra sino esa propia idiosincrasia característica del pueblo argentino. Es llamativo que, del mismo modo que antes encauzábamos la construcción de esos *mundos posibles* llevada a cabo por Kafka con las que luego serían las distopías presentes en las obras de autores como George Orwell o Aldous Huxley, Borges formularía, para finalizar su artículo, una síntesis de dicha idea, de como ese sustrato *pseudofilosófico* del pueblo argentino –que para él ya se veía reflejado en Kafka- es una buena alerta ante los peligros que acechaban a la humanidad durante el siglo XX:

El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha contra ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes” (Borges, 1952)

Individualista, alerta ante los peligros del totalitarismo, consciente de su falta de libertad e incapacidad para ejercerla, desarraigado, con una suerte de rebeldía que de antemano sabe inútil, existencialista y angustiado son algunas de las muchas cualidades con las que Borges califica tanto a su nación como a la obra y figura de Franz Kafka; el paralelismo, pues, se va tomando más y más evidente.

3.4. UNA MIRADA REFLEXIVA DESDE LA CRÍTICA POSMODERNA.

Cristina Pestaña Castro, licenciada en filología alemana por la Universidad de Valladolid, realizó en el año 1997 una aportación al número 7 la revista virtual *Espéculo* que se revelará como una ayuda ejemplar para nuestro presente estudio. Este artículo, titulado *Intertextualidad de F. Kafka en J.L. Borges*, versará no sólo sobre las referencias del uno en el otro, sino que -retrotrayéndose al ya analizado *Los precursores de Kafka*- explorará todo el peso que pudo o no tener la prosa del checoslovaco en el argentino, partiendo siempre de esa vuelta de tuerca que presenciábamos en aquel artículo de 1951 para con el término de *precursor*:

Realizar un análisis comparativo entre Franz Kafka y Jorge Luis Borges puede resultar, a primera vista, una tarea fácil: muchas fueron las ocasiones en las que el escritor argentino, dentro y fuera de sus obras literarias, habló y manifestó su profunda admiración por el checo, al que consideró como el primer escritor clásico del siglo (C. Pestaña, 1997).

Pestaña comienza refiriéndose a las afirmaciones que ya rescatábamos con anterioridad para nuestro trabajo, esa admiración admitida del uno por el otro que, sin embargo, no parecía determinar de por sí ninguna afiliación de la prosa *borgeana* dentro del denominado *kafkianismo*.

No obstante, del mismo modo que lo analizó el trabajo de Pestaña e intenta hacerlo el nuestro, el objetivo será y es encontrar esa dependencia existente y comprobable; presente y perceptible en los cuentos de Borges:

Borges mismo reconoce primeramente la influencia y la posterior imitación del modelo...la recepción y efecto. Admite también la intertextualidad en la genología, en el género (en este caso, el cuento). Por último, también los temas y motivos presentan paralelismo, así por ejemplo, el concepto que aquí se señala de la “infinitud”, va a ser clave...” (C. Pestaña, 1997).

El tema de la infinitud, como hemos mencionado, supone un pilar fundamental en ambos autores; sea la infinitud de un libro o la inacabable angustia existencial, la idea del infinito se fundamenta como uno de los motivos centrales en estas dos producciones literarias, como corroboraremos en el siguiente apartado. Por otro lado, por todos es sabida la exclusividad del cuento como género a desarrollar en la prosa de Borges, no habiendo publicado nunca una novela en vida, decantándose por un género que, al parecer, le permitiera desarrollar con más libertad las ideas que nutrían el motor de sus letras:

Aquí, el concepto de “influencia” presenta un importante factor humano, psicológico. No decimos que tal o cual texto de Kafka influye en tal o cual texto de Borges, sino que Borges está influenciado por Kafka e interminable sería la lista de lugares y obras donde el argentino subrayó esta ‘dependencia’ (C. Pestaña, 1997).

De nuevo vemos resaltada esa inexactitud a la hora de delimitar un texto concreto de Kafka y un texto posterior e igualmente concreto en Borges para, después, trazar el mapa de esta influencia. Hallar las ideas del uno en el otro puede ser y es, como veremos, un fenómeno tan reiterativo a la hora de analizar los cuentos borgeanos que, *in extremis*, requeriría parafrasear poco menos que la totalidad de sus libros. Como sopesa Pestaña, la literatura de Borges, en mayor o menor grado, bien puede considerarse *dependiente* de lo kafkiano:

La diferencia entre influencia e imitación es que la influencia es una imitación inconsciente y la imitación es consciente. En el caso que aquí nos ocupa, es muy difícil determinar hasta qué punto Borges imita o se ve influido por Kafka. La imitación es un concepto más concreto que el de “influencia”: es la relación entre un maestro reconocido y sus seguidores” (C. Pestaña, 1997).

Podríamos decir que, al emitir en aquella entrevista de 1983 la idea de que él intentó en vano ser Kafka, Borges podría estar admitiendo una posible imitación en las etapas más tempranas de su obra, desligándose después hacia estilos y maneras muy distintos; bajo el prisma de Pestaña, que toma su idea del concepto de *influencia* de Claudio Guillén, esto podría suponer el paso de la imitación a la propia influencia, donde, ya de manera prácticamente inconsciente, la literatura kafkiana adquirió un peso innegable en la prosa de Borges, aun cuando este se quisiera ver a sí mismo como un autor ya alejado de las líneas del checo.

...podríamos decir que en cada uno de los textos de Kafka está la idiosincrasia de Borges, en grado mayor o menor; pero, si Kafka no los hubiera escrito, lógicamente, no los podríamos percibir en Borges. En este caso, nos movemos en el terreno de la influencia y no en el de la imitación (C. Pestaña, 1997).

Concluirá así Pestaña la manera, dentro de los términos de la crítica, la forma en la que Borges se nutrirá de la prosa kafkiana para sus futuras producciones, considerándolo uno de los primeros grandes maestros de la literatura del XX, resultaría imposible que, como autor del dicho siglo, Borges no se alimentase de las pesadillas kafkianas a la hora de desarrollar los que serían sus sueños, mitologías y ficciones.

...mientras que Kafka teje sus indescifrables parábolas con paradójica claridad, en Borges a veces se produce el proceso inverso: el estilo ensayístico o de disquisición filosófica, carece, en ocasiones, de anécdota o nos lleva simplemente al motivo del que parte (C. Pestaña, 1997).

Del mismo modo en el que diferenciábamos anteriormente la orientación que cada uno de estos autores da al idealismo que configura el sino de sus obras, aquí Pestaña resalta las importantes diferencias entre los mismos. Estas desigualdades pueden hallar su justificación en que, para Borges, el ideal del infinito comenzaba y acaba en un libro, en todos los libros, por lo que sus cuentos esconden, aún en su brevedad, todas las incógnitas y las respuestas de nuestro mundo, aun cuando las respuestas que hallemos solo sean, como acredita aquí Pestaña, poco más que una reformulación de la pregunta inicial.

En Kafka, sin embargo, la idea del infinito se sitúa en la naturaleza de los problemas de sus personajes, angustias de raíz existencial cuya corroboración de la presencia del factor inacabable entre sus características no hace sino darnos a entender que no existe una solución; esa solución que para Borges estaba, a la vez que el problema, en los textos, para Kafka se halla a menudo en la muerte, pues el problema, la infinitud de los problemas de sus protagonistas, son infinitos frente a la finitud y brevedad de la vida humana de aquellos que los adolecen.

Desde que en 1916 Borges lee por primera vez a Kafka, estamos hablando ya de una recepción directa, se ocupará intensamente de él... ¿Hasta qué punto las narraciones de Kafka son influencia o erudición en la obra de Borges? A lo largo de la biografía del argentino, como ya se ha dicho, infinitas son las veces en las que Kafka aparece mencionado, hay una influencia psicológica de Kafka sobre Borges” (C. Pestaña, 1997).

A pesar de que aquí Pestaña toma como verídica una tesis que aquí hemos creído comprobar errónea – remitiéndonos al artículo anteriormente citado de Carlos García sobre el momento en el que Borges entró en contacto con Kafka- hemos extraído de entre sus trabajo las previas líneas como ejemplificación de la idea que emanaba poco antes; esto es, la obra de Kafka estuvo presente en el imaginario de Borges desde su etapa de juventud, anterior a sus primeras publicaciones literarias de seriedad, durante aquel periodo de formación, refugiado en Ginebra y, probablemente, prevalecería en la mente creativa del argentino hasta el día de su muerte.

Según el mismo Borges, la recepción de Kafka, no sólo en él, sino también en el conjunto de la Literatura Universal se debe a la atemporalidad de su obra, lo cual le convierte en un clásico de la Literatura Universal (C. Pestaña, 1997)

La literatura de Borges, en su cómputo, se eleva hasta la atemporalidad y su disfrute puede llegar, como refería el propio Borges para con la obra kafkiana, desde cualquier coordenada filosófica. La prosa borgeana no necesita de las filosofías que estaban en boga durante el momento de su producción, tampoco de las que vinieron después, los problemas y las cuestiones que aparecen en estos cuentos son atemporales, tan antiguos como la razón humana o la concepción de nuestro mundo, hallan así un paralelismo excepcional con la angustia y el absurdo kafkiano, el que escribió el propio autor checoslovaco y, como veíamos, el que ya se escribía siglos antes al nacimiento del mismo:

La repercusión de Kafka sobre Borges no viene de la mano del movimiento surrealista sino...de una admiración personal. Es una recepción pura, sin traducciones, sin crítica, sin influencias expresionistas o surrealistas. Se puede considerar a Borges como uno de los primeros seguidores de Kafka.” (C. Pestaña, 1997).

Es cuanto menos revelador ver cómo la crítica académica sitúa, como veníamos diciendo, a Borges como uno de los primeros descubridores –no ya en el ámbito hispano, sino en toda la recepción literaria- de la obra del checo; su descubrimiento tan temprano y la casi paralela producción de sus primeras obras con la vida del checo pueden ser uno de los tantos motivos por los que la crítica ha considerado la influencia del uno sobre el otro, cuanto más, una cuestión simbólica; siendo esta una idea que intentaremos refutar.

La originalidad de los cuentos de Borges reside en que apenas tienen parangón: A menudo abandona el carácter narrativo y adopta tonos propios de la filosofía, introduce datos y fechas truncadas, inventa libros, enfrenta tesis opuestas e igualmente falsas...y más recursos fruto de su imaginación y de su conocimiento y admiración por la literatura clásica, entre la que se encontraría Franz Kafka. (C. Pestaña, 1997).

La idiosincrasia central en la estilística de Borges, explica aquí Pestaña, se halla en la capacidad que tiene de adaptar su propia visión del realismo a la formalidad desde la cual se relata –o reflexiona- sobre los ejes y la trama de sus cuentos; desde un realismo que usa el disfraz del ensayo, el tratado filosófico o la reflexión del articulista hace que, a menudo, elementos y cuestiones puramente ficticias puedan parecer al lector datos reales manejados por el autor, la ficción, así, se hace tremendamente creíble, al punto de dudar –el lector novicio de Borges- sobre la veracidad de lo que está contemplando.

Las escrituras de Kafka, con la sobriedad y paradójica simpleza de sus textos, también abordaría esta forma de narrar; sucesos tan extraordinarios como la mencionada metamorfosis de Gregorio Samsa son narrados con una frialdad y naturalidad que se encuentran en clara discordancia con las abominaciones increíbles que el autor está ofreciéndole al lector.

Lo “fantástico”, lo “insólito” es un tema universal en la literatura: Lo absurdo, las sorpresas, extravagancias, irracionalidades, locuras...pueblan obras y autores tan diferentes como El Amadís de Gaula, Cervantes, Byron, Dostoievski, Kafka Borges y demás escritores latinos del “realismo mágico”. (C. Pestaña, 1997).

Pestaña aclara aquí que lo paranormal y lo extraordinario no es, ni de lejos, un elemento que merezca, en sí mismo y por sí mismo, encadenar las obras de Kafka y Borges ya que, como enumera, este es un tema transversal en el tiempo a todas las literaturas. Es, en cambio, el trato que se hace de lo insólito, cómo lo haría Kafka, cómo lo heredaría Borges de él y como después, como señala Pestaña, heredarían del escritor argentino muchos de los referentes del *boom* hispanoamericano esa sobriedad a la hora de narrar maravillas y abominaciones dentro de la ficción.

De todas formas, hay que considerar a Franz Kafka como un “precursor” más de Jorge Luis Borges y más bien se puede hablar de erudición que de influencia. A Borges le gustaba leer a Kafka, pero esto de modo alguno significa que haya una concomitancia plena. Se podría decir que Borges es más “estudioso” que “imitador” de Kafka (C. Pestaña, 1997).

La autora que hemos seleccionado para la adición a la bibliografía de nuestro trabajo confirma, al parecer, la tesis que barajábamos desde el principio del mismo; si bien la prosa de Kafka es alcanzable, como

decíamos, desde cualquier coordenada filosófica o literaria, la prosa de Jorge Luis Borges es incomprensible e incapaz de analizar en su totalidad sin tomar muy en cuenta la previa obra del autor checo. A pesar de que las ideas principales en cada autor difieren y sus respectivos laberintos nos llevan a reflexiones distintas, la raíz, el medio, el sustrato y, a grandes rasgos, la visión del mundo, se encuentra ahí, en un paralelismo –esta vez sí- casi idéntico.

En el apartado inmediatamente posterior, estudiaremos la presencia de Kafka en Borges de la manera más compleja, explorando las obras puramente literarias del argentino.

Las obras de Borges en las que solo la ficción y la inspiración del mismo regirán el contenido y la forma de cada uno de los relatos; donde la aparición de Kafka directa o indirectamente no estará justificada por nada que vaya más allá de la predilección consciente o inconsciente del autor argentino por la obra del checo.

Veremos, pues, si realmente esa veneración –constatada hasta ahora en entrevistas, ensayos y notas biográficas- que Jorge Luis Borges profesaba hacia la obra de Franz Kafka realmente llegó a materializarse –y apreciarse- en su amplia producción de cuentos y relatos.

4. LO KAFKIANO EN LA PROSA Y EL CUENTO *BORGEANOS*.

Sirviéndonos como antecedente la idea anteriormente justificada de que, en efecto, el *kafkianismo* es un ingrediente –mayor o menor- casi siempre presente en la prosa de Borges, nos limitaremos en el presente estudio a corroborar dicha presencia en cada una de las grandes recopilaciones cuentísticas que se realizaron durante la vida del argentino.

Extraeremos, de cada una de sus publicaciones centrales, un relato donde ejemplificaremos la influencia de Franz Kafka en la literatura del argentino. En estos relatos señalaremos las similitudes en las motivaciones e ideas que se desarrollarán a través de las distensiones borgeanas; localizaremos incluso referencias directas a Kafka o a aquellas literaturas que, como pudimos comprobar en *Los precursores de Kafka*, Borges clasificaba de ser *kafkianas* antes incluso de que Kafka hubiera concebido sus primeros escritos.

4.1. EL KAFKIANISMO EN DISCUSIÓN.

Comenzaremos, pues, analizando la lectura de los cuentos presentes en *Discusión*, publicación del año 1932, formalmente consagrada como la primera de las recopilaciones puramente cuentísticas de la prosa borgeana. Precedida tan solo por sus tres primeras publicaciones poéticas, una parte de la crítica ha descartado el estudio de *Discusión* desde los prismas de la crítica literaria por su supuesta pertenencia al terreno de lo ensayístico y, por ende, carente de ficción; no obstante, comprobaremos que, como era tan habitual en sus cuentos, sus divagaciones en el lenguaje de la sobriedad propia del ensayo no esconden sino ideas ficticias y puramente literarias. El estilo, en este caso –y en incontables casos más- en la obra de J.L. Borges, es sólo un elemento más dentro de la estilística particular del argentino que no afecta a su genología.

El relato que emplearemos para nuestro muestreo será *Avatares de la tortuga*; en esta distensión, casi en el terreno de lo filosófico, Borges divagará sobre la inabarcable e inexacta cuestión sobre aquello que llamamos *el infinito*. A la hora de soslayar sobre este tema, se apoyará en fuentes y conceptos ineludiblemente kafkianos, como procedemos ahora a analizar:

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del mal cuyo limitado imperio es la ética, hablo del infinito. Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia (Borges, 1932)

No hará falta, a estas alturas, que justifiquemos la conexión de la idea de infinito a Borges, aquel autor que encadenaba el infinito a una biblioteca, un libro o aquel *aleph*, mas sí debemos, tal vez, recordar la interconexión evidente con Kafka; ambos autores, mediante aquella visión de la historia desde las coordenadas de Nietzsche, contemplan el tiempo como un infinito caótico, a veces periódico, a veces aleatorio, una paradoja paradójicamente clarividente que, como veremos a continuación, ya eran ideas recurrentes en el imaginario borgeano en una fecha tan temprana como 1932.

La numerosa Hidra...daría a conveniente horror a su pórtico; la coronaría las sórdidas pesadillas de Kafka y sus capítulos centrales no desconocerían las conjeturas de ese remoto cardenal alemán –Nicolás de Krebs– que en la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos y dejó escrito que una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera (Borges, 1932).

Más allá de la evidente referencia al autor de nuestro interés, Borges nos ofrece aquí esa idea del infinito como una constante caótica, esa anecdótica idea extraída de Nicolás de Cusa nos habla de cómo, si estiramos de un hilo infinito, de él emanarán todas las formas habidas y por haber, todas las geometrías imaginables e inimaginables por el hombre, la forma de Dios y de todos los incorpóreos. Por otra parte, cabe destacar, el título de este texto (*Avatares de la tortuga*) no es sino una referencia a aquella paradoja de Zenón que, a través de Aquiles y la tortuga, elabora por su parte otro ejemplo del espejismo inabarcable que reducimos al concepto de *infinito*.

A esa ilusoria Biografía del infinito pertenece de alguna manera estas páginas, su propósito es registrar ciertos avatares de la segunda paradoja de Zenón (Borges, 1932).

Aquel que veinte años más tarde Borges calificaría de *precursor* de Kafka ya formaba parte, como constatamos, de su imaginario y sustrato filosófico muchísimo antes en publicaciones tan tempranas como esta. Más que partir de Kafka, Borges parece partir, junto a Kafka, de esas aporías de Zenón para, desde esas coordenadas, dibujar su visión idealista apoyada sobre el absurdo infinito. En Kafka, como comentábamos, ese infinito va ligado a la angustia, construyéndose así la infinita angustia *kafkiana*; en Borges, a su vez, el infinito es el infinito de la biblioteca, del conocimiento, de las letras, de las historias de todos los hombres. No obstante, he ahí la base común y original para ambos autores en las clásicas paradojas del griego.

Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón” (Borges, 1932).

Borges parece expresarnos que, aún con todo, sostiene una visión platónica del mundo, apoyado en la idea de que vivimos en un mundo de las apariencias donde lo esencial escapa a los ojos, donde el mundo de las ideas subyace a aquello que es meramente perceptible. Kafka también compartiría esta cosmovisión, sus personajes a menudo se someten a leyes extraordinarias que, desde fuera de sus novelas, sabemos imposibles; no obstante, es la aplicación por parte del autor de estas mismas leyes sobrenaturales las que ponen de relieve, asimismo, el propio absurdo de aquel mundo real en el que vivimos. El absurdo de la metamorfosis de Gregorio Samsa, la opresión invisible pero palpable en *El Castillo* o la inexplicable pena del artista del hambre no hacen sino revelarnos cuán tétrica es en verdad, más allá de los artificios literarios, un reflejo del mundo en el que realmente habitamos y formamos parte:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (Borges, 1932).

Al cerrar esta suerte de relato, Borges nos reafirma esa idea que confirma su aparente visión del mundo como un decorado, una falsa apariencia donde lo trascendental se esconde; para Kafka, a menudo, la verdad oculta se hallaba en lo que Borges define como “*las pesadillas de Kafka*”; para Borges, todas las respuestas se hallaban en un libro, un libro *infinito* –como la biblioteca que habría de contenerlo- en el que bajo una misma portada hallábase todos los libros de este mundo escritos y por escribir, dotando así a la literatura de aquel carácter metafísico tan característico de toda su literatura. La respuesta a la angustia o a la incógnita, por lo tanto, se halla en ambos autores ligada a la idea del infinito, siendo tan imposible el escapar de la melancolía existencial como de la ignorancia sujeta a un hombre que, en la finitud de su vida, será incapaz de leer aquel libro interminable.

4.2. EL KAFKIANISMO EN *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA*.

La siguiente parada en nuestro análisis de la prosa *borgeana* es, necesariamente, *Historia Universal de la Infamia* (1935) considerada por gran parte de la crítica como el primer compendio puramente literario –y ficticio- de la prosa del argentino. Si bien este libro está lejos de ser una publicación de juventud, los rasgos que acabarían convirtiendo a Borges en Borges están, aquí, presentes pero lejos de gozar con el desarrollo que alcanzarían en décadas posteriores. Sobre esta curiosa forma que tuvieron las peculiaridades borgeanas de irrumpir en el universo literario, Jaime Alazraki publicó en el año 1983 su ensayo *Génesis de un estilo: Historia universal de la Infamia*; nos serviremos de este interesante fragmento antes de proseguir en búsqueda del kafkianismo de este esfuerzo literario.

Lo cierto es que esa primera colección prefigura al Borges más tardío. A ella se puede aplicar la noción de texto precursor en el sentido empleado por el propio Borges en su memorable, y ya axiomático, ensayo dedicado a «Kafka y sus precursores». Parafraseando ese locus classicus, podría decirse que en cada uno de los textos que componen Historia universal de la infamia está la idiosincrasia de Borges, en grado mayor o menor; pero si Borges no hubiera escrito los relatos de Ficciones, no la percibiríamos; vale decir: no existiría (Alazraki, 1983, 247).

Lo primero que hemos de destacar de la presente obra es, ante todo, la temática central de todos los relatos: la infamia. Motivo ya del mismo título, la infamia, transversal a los tiempos y las culturas a través de los relatos que Borges aquí dispuso, encarna en esta literatura un aire de rebeldía, de renovación, de mito y de otredad en tanto a que el protagonismo de estos relatos recae en verdaderos antihéroes, personajes diametralmente opuestos al héroe novelesco previamente implantado.

Debemos, asimismo, aclarar que, como dejaba entrever Alazraki previamente, *Historia universal de la infamia* es, potencialmente, la obra borgeana donde el *kafkianismo* posee menor peso, y no en balde es anterior a las traducciones de la obra kafkiana por parte del argentino; tal vez en esto podamos remarcar, para futuras conclusiones, la importancia que tuvo Kafka en Borges pues, en las obras que verdaderamente agrupamos como cumbres de la literatura del argentino, el *kafkianismo* estará muchísimo más presente que en estas primeras producciones prosaicas.

De entre las historias que componen este compendio encontramos, entre otros, *El atroz redentor Lazarus Morell*, *La viuda Ching, pirata*, *El asesino desinteresado Bill Harrigan*, *El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké* y, por último, *Hombre de la esquina rosada*. El tema transversal de la infamia ofrece hilo conductor a través de tan heterogéneas construcciones, donde la ambientación será

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

tan dispar como lo son el Oeste americano y sus campos de esclavos de los mares de la China o el Japón. A través de estos relatos, Borges diseccionará temas tan diversos como la honra, el honor, el peso de las tradiciones y la lealtad, el papel del *héroe* o la conversión de un hombre en mito, entre otros. De las historias que mencionábamos, todas están –con las debidas licencias literarias- basadas en historias reales; de esta regla sólo escapa la última de ellas, *Hombre de la esquina rosada*, que, debido a su naturaleza puramente ficcional, emplearemos para el pertinente análisis.

Sin entrar en la detallada comprobación en base a citas que hemos estado llevando a cabo y que continuaremos en el resto de las publicaciones pertinentes, podemos extraer, ante todo, la temática y los motivos de este relato, situado en una Argentina no demasiado lejana del tiempo de su producción –a diferencia de la mayoría de los demás relatos del compendio presente- y narra la historia de unos cuchilleros y su amante durante una absurda noche.

Rosendo Juárez, *el Pegador*, era un hombre tremendamente respetado entre sus coetáneos bonaerenses, de cuchillo rápido, temerario y varonil, su amante, *la Lujanera*, regenta un burdel de la ciudad donde, naturalmente, la pareja representa uno de los epicentros sociales del barrio en el que se encuentra. El sujeto del relato nos narra, desde su visión homodiegética, los hechos que se produjeron en aquella noche, donde él –uno entre tantos- acudió a una de las fiestas en el burdel del barrio del Arroyo.

Allá, esa noche, irrumpiría Francisco Real, un hombre que, como Rosendo, no era extraño a la vida del cuchillo y el arrabal; Real no hizo acto de presencia con más pretensión que la de medirse a Rosendo, en un duelo que, para deleite de los presentes, seguramente acabaría con la muerte de uno de los dos contendientes. Es aquí cuando, para sorpresa de todos, Rosendo parece acobardarse, y ante las insistencias de todos, incluida su propia amante, parece dejar claro sin necesidad de palabras que no está dispuesto a batirse en duelo alguno.

Es aquí, también, donde Rosendo se ve reducido a un mito, el mito de un hombre y su cuchillo; al desvanecerse este mito, le es arrebatado también todo el respeto que con él le correspondía, la muestra más extrema de esto es que su propia amante parece abandonarlo por el recién llegado, bailando con él e insinuando que Rosendo ya no le es de ningún valor. Apartado, humillado y sin amigos, Rosendo abandona el lugar no sin antes proferir una queja al narrador, aquel que Borges llamó *el hombre de la esquina rosada*; la queja, nimia, tan solo tendrá que ver con que este se aparte para dejar pasar a Rosendo su marcha derrotista.

Sucedíéndose la noche y la fiesta, el hombre de la esquina rosada divaga sobre las horas que separaron el incidente entre Rosendo y Real y aquel que marcará el punto de inflexión y cénit de toda la historia. Hemos de extraer aquí las líneas con las que Borges concluye este relato, que pone en boca de aquel hombre del Buenos Aires que veía nacer el siglo XX:

Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre... (Borges, 1935).

El narrador, autor del crimen, asesino de Real y último amante de *la Lujanera* en aquella absurda noche, casi llega a regocijarse de su acto. A pesar de ser testigo privilegiado de lo absurdo que era aquel proceder, donde el amor se aferraba tan solo a aquel que mejor invocara a la muerte, no pudo sino ansiar lo que Real tenía, lo que le había arrebatado a un derrotado Rosendo.

Él, y no otro, fue el autor de su gloria, de su infamia, aquel hombre que pasaba desapercibido y que, como se aquejaba Rosendo, hasta entonces solo había servido para estorbar, fue el asesino de Real, con

la Lujanera como única testigo del crimen, tal como era necesario para reclamar a esta mujer trofeo. El crimen, inferimos, nunca se resolvió y desde luego nadie sospechó de alguien tan secundario en las apariencias como el hombre de la esquina rosada; aquella fue su oportunidad de infamia, de acometer tal crimen y, paradójicamente, reclamar su gloria: la noche con *la Lujanera*.

El *kafkianismo* de esta obra, latente aunque mucho menos presente de lo que veremos posteriormente en la producción borgeana, reside principalmente en el hecho de que el absurdo es percibido y no por ello nadie se extraña. Por el contrario, se perpetra, y el principal perpetrador es el propio narrador, seguido de cerca por la mujer, que es a su vez uno de los grandes motivos de su continuación.

Rosendo, tal vez tachado de cobarde, es el único hombre que no se resigna a ser una presa más de leyes absurdas que nadie escribió mas todos siguen: él no está dispuesto a morir o matar por nada, al menos en esa noche de entre todas las noches, aun cuando hubiera podido hacerlo en su vida pasada.

Sin embargo, para que el absurdo se perpetrara, un hombre habría de morir esa noche, y ahora era el turno de Real, el hombre en posesión de *la Lujanera*, mujer que lejos de amar a los hombres por su espíritu o por cómo la tratasen se limitaba a orbitar en torno del asesino más letal y temido del barrio.

Como las mujeres de *El Proceso*, ella representa la sensualidad y el poder, pues el uno parece necesario para poder consumir la otra; lejos de aterrorizarse cuando el narrador asesina a traición a Real, esta simplemente opta por tomarlo como su tercer y último hombre de la noche, justificando así un crimen anónimo que no tenía mayor motivo que la continuación de un absurdo de violencia, sexo y alienación social.

4.3. EL KAFKIANISMO EN *FICCIONES*.

Considerada por muchos la obra cumbre de la narrativa borgeana, *Ficciones* (1944) se nos muestra como un libro mucho más acercado a su tiempo que otros relatos del argentino, su ambientación y cronotopos, a menudo, están más ligados que en ninguna otra ocasión en la producción borgeana al tiempo en el que fueron concebidos; además, como veremos, esta publicación supondrá un punto de inflexión para con el *kafkianismo* en cuanto a sustrato de lo borgeano, puesto que será aquí donde Borges, con mayor pericia, comience a demostrar su habilidad de renovar y ampliar el ideario que precedió F. Kafka a través de su literatura.

En *Las ruinas circulares*, Borges explora como un hombre, un mago, se refugia en las antiguas ruinas del dios del fuego, antaño pasto de las llamas, con un motivo en apariencias absurdo e imposible, su cometido es, a través de sus sueños, ser capaz de crear a un hombre:

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder (Borges, 1944)

El mago ha sido devorado por su motivación antes incluso de empezar el intento de llevarla a cabo; no concibe otra ruta a recorrer en este mundo salvo la idea de ejecutar su plan, del mismo modo que el artista del hambre kafkiano no encontraba lógica para él ninguna otra profesión más allá de sus agonizantes ayunos ni el sujeto de *La condena* encontraba otra salida que llevar al efecto la absurda condena de su demente padre:

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil. Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero éste no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido (Borges, 1944).

Como vemos, el mago, en su ensoñación, comienza a dar forma a sus pretensiones; a través de sus sueños va creando la forma de ese hombre que aspira a crear mediante la fuerza de su voluntad y su mente. A pesar de la naturaleza absurda de su propósito, Borges da rienda suelta a sus deseos, y el hombre comienza a entrever, limitado, aquella suerte de hijo:

Consagró un plazo a descubrirle los arcanos del universo y del culto al fuego. Íntimamente, le dolía apartarse de él... A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido... En general, sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: Ahora estaré con mi hijo. O, más raramente: El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy. Gradualmente, lo fue acostumbrando a la realidad” (Borges, 1944).

El mago, consagrada casi del todo su creación, comienza a intentar transmitirle conocimientos, principios, tal vez humanidad, al mismo tiempo que intenta aceptar, con la normalidad permisible, la existencia de este ente extraordinario. Como la familia de Gregorio Samsa, intenta adaptarse al absurdo en el que ha devenido su vida, convivir con algo que, si no monstruoso, peca de ser tan extraordinario como aquel enorme insecto. No puede comprender del todo su situación, pero tiene que aferrarse, irremediablemente, a ella:

Su victoria y su paz quedaron empañadas de hastío. En los crepúsculos de la tarde y del alba, se prosternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos, en otras ruinas circulares, aguas abajo; de noche no soñaba, o soñaba como lo hacen todos los hombres (Borges, 1944).

Llegado el momento, de sus sueños desaparece esa imagen de su creación, como si esta, en efecto, hubiera adquirido tal autonomía que se hubiera independizado de los sueños del mago, adquiriendo una operatoriedad propia, libre de la mente de su creador; es aquí cuando empieza a preguntarse por su hijo, por su bienestar, por su suerte, por qué habrá podido ser de él, es aquí donde, en síntesis, comienza su angustia, en este caso teñida de una suerte de paternalismo:

Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación improbable, qué vértigo! A todo padre le interesan los hijos que ha procreado en una mera confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensando entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas (Borges, 1944).

Angustiado, el mago decidirá aventurarse a la búsqueda de su hijo en el terreno físico y material en el que todos vivimos, por absurdo que pueda resultar. Al no hallarlo en sus sueños, el que fuera soñador percibe o cree que, en efecto, su hijo ha trascendido y es ya tan material como él y, por tanto, podrá encontrarlo en aquellas ruinas –río abajo- que situaba para sí como el refugio y hogar de aquel hombre que soñó:

El término de sus cavilaciones fue brusco, pero le prometieron algunos signos... Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego... Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)
*combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una
aparición, que otro estaba soñándolo* (Borges, 1944).

En síntesis, el sujeto ha quedado atrapado en un laberinto de lo onírico, infinito, una trampa en la que, una vez más, él es tanto víctima como verdugo, puesto que entró en esta suerte de juego de manera voluntaria; nunca lo sabremos, pero, resulta llamativa la idea de que, del mismo modo que él es un soñador soñado, igualmente sería soñado aquel soñador que los sueña a él y, por lo tanto, al que él creía su hijo. Se trastoca así el relato hasta dar en una especie de paradoja que, recordando a Zenón, va dividiendo –en este caso multiplicando– la distancia –en este caso los soñadores y soñados– sin encontrar un final propio.

El sujeto queda atrapado, sin huida posible, consciente de la infinitud de su pesadilla y del absurdo intrínseco a la naturaleza de la misma; se sabe también, impotente ante la paradoja de la que ha pasado a formar parte, como lo revela en los últimos párrafos. En definitiva, el sueño que aquí elabora Borges nada tiene que envidiar de las pesadillas de Kafka en tanto a que se conforma un laberinto cuya llave es el absurdo y, asimismo, la idea de escapar de él es un imposible.

Este motivo –del laberinto infinito y el absurdo– lo hallaremos también en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, donde el protagonista, un agente/espía de la Alemania de la segunda guerra mundial –de origen asiático– estudia la manera de informar a su bando de qué ciudad han de bombardear antes de que –temiéndose ya descubierto– las autoridades inglesas le den caza y frustren su misión y sus planes:

Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable...Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...juzgué preferible tomar un coche. Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; el hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente (Borges, 1944).

Desde la retrospectiva, nuestro protagonista divaga sobre el tiempo, sobre lo increíble y absurdo que le parece que su vida se desarrollase y concluyera de la manera que lo hizo en el día en el que van a situarse los hechos del relato. Cabe destacar, como iremos viendo en diferentes obras extraídas de Borges, la manera en la que este solo se interesa por sus personajes en el momento en el que lo absurdo, lo extraordinario, invade sus vidas:

Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado (Borges, 1944).

El cometido atroz, absurdo pero que, de algún modo, el sujeto se ve obligado a ofrecer es algo intrínsecamente kafkiano, rememorando *La condena* y aquel hijo que, por los designios del padre, se arrojó a morir ahogado, el reiterante artista del hambre o un Josef K. que, aún sin entender el porqué de su proceso, desarrolla tal sentimiento de culpa que al final necesita ser juzgado y, por ende, condenado; solo así hallan la paz estos personajes, aceptando un sino que por cruel que sea sienten como propio, irremediabilmente asignado:

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Me sentí, por un tiempo, indeterminado, percibidos abstracto del mundo. (Borges, 1944).

El sujeto medita sobre su antepasado, el sabio Ts'ui Pen que, según la leyenda familiar, abandonó su vida para edificar un laberinto, propósito del que nunca regresó a la vida pública; este laberinto, enlazado a la anterior idea del tiempo y sus designios, toma en Borges, como en Kafka, un simbolismo del devenir de todos los hombres, la lucha entre el determinismo y el libre albedrío o el solapamiento de una línea temporal con otra. En síntesis, el laberinto se alza como un monumento a la dialéctica presente en todos los hombres que se debaten, interior y exteriormente, con las decisiones de su vida y los enemigos de su tiempo:

—Un laberinto de símbolos —corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de diez años, los pormenores son irre recuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pen diría una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto (Borges, 1944).

Al llegar a su destino, la casa del señor Albert, descubre para su sorpresa terrible que, de algún modo, él también conoce la obra de su antepasado, poseyendo incluso —a modo de coleccionista— un manuscrito original del mismo. Ante esto, el protagonista queda anonadado, hipnotizado por las palabras de este hombre al cual le ata un propósito que aún nos es desconocido:

...yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular...cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente...En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras...Ts'ui Pen opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan...En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones... (Borges, 1944).

La figura del libro, ineludible en la leyenda de Ts'ui Pen, adopta la cualidad del infinito, como el presunto laberinto y —también como el laberinto— esconde dentro de sus páginas, cual pasadizos laberínticos, todas las historias habidas y por haber, las del pasado y las de un futuro que aún no concebimos. La clave de la presunta, mitológica obra de Ts'ui Pen es que en ella se engloba ese solapamiento del tiempo, todas las opciones de todas las historias se dan, paradójicamente, al unísono, y una no descarta a la otra; tal empresa requeriría, por supuesto, de un libro de páginas infinitas o de un laberinto repleto de infinitos senderos que se bifurcasen.

...El jardín de senderos que se bifurcan es una norme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla... es una imagen completa, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pen... Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” (Borges, 1944).

Se reafirma la idea que veníamos configurando; ese solapamiento del tiempo que ya entreveía el propio Borges, en su perfil ensayístico, al redefinir el concepto de influencia con motivo de aquel estudio sobre Kafka y sus precursores que en su debido apartado analizamos. La paradoja de Ts'ui Pen es que este atentó contra las leyes lógicas del espacio y del tiempo, construyendo un laberinto o escribiendo un libro

que, indiferentemente de su naturaleza material, representarían un desafío al orden natural de las cosas y las concepciones que tenemos de las mismas:

Albert se levantó...me dio un momento la espalda...Disparé con sumo cuidado: Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente. Yo juro que su muerte fue instantánea: una fulminación. Lo demás es irreal, insignificante. Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon...el jefe ha descifrado ese enigma (Borges, 1944).

Tras su captura y pronta ejecución, el sujeto no se consuela, pues ahora se sabe un mero engranaje en aquel laberinto, uno de los tantos que, como él, han conformado pequeñas piezas –sin saberlo– del puzzle de la historia. El apellido del señor Albert coincidía con aquella ciudad que Alemania habría de bombardear, por lo que su muerte a manos del espía haría llamar la atención de sus superiores que, en efecto, descifraron la pista y procedieron al bombardeo. El agente se convierte en verdugo, poco después en víctima y, aún con todo, la indiferencia ante esta angustiosa situación se hace evidente, aún queda en él un resquicio de moralidad para juzgar que la muerte de Albert fue limpia.

Y es que, ahora, él sabe, a través de la reinterpretación de las obras de su antepasado llevadas a cabo por el ya difunto Albert, que su decisión se había tomado mucho antes de que él mismo naciera, que él tan solo puede consolarse en ser uno de los entes a los que, infinitos como los senderos que se bifurcan, les fue asignado un sino del que no hay escapatoria. Su angustia, aún persistente, ahora encuentra un leve consuelo en la certeza de que él no tenía nada que hacer, no era más que un peón, por fuera y por dentro, de los designios de aquel destino que ya prefiguró para él su antepasado.

4.4. EL KAFKIANISMO EN *EL ALEPH*.

Nos detendremos ahora en la lectura de una de las obras más troncales en la producción prosaica de Borges, *El Aleph* (1949) donde, tal vez, hallemos la presencia de Kafka más clarividente y evidente que nunca. Comencemos nuestra tarea con un relato que guiña sus ojos al autor checoslovaco desde el mismo título: *Deutsches Requiem*.

Otto Dietrich zur Linde, antiguo engranaje del aparato exterminador nazi, va a ser finalmente ejecutado tras el juicio por crímenes contra la humanidad al que fue, junto a tantos otros alemanes, sometido tras la caída del tercer Reich en la Segunda Guerra Mundial. Es consciente de ello, en plenitud, se sabe culpable, mas no hay en él culpa alguna, así comienza este relato donde, brevemente, tratará de dejar una suerte de herencia para que lo que él llama *generaciones venideras* comprendan la obra que hubo de ser su vida.

...seré fusilado por torturador y asesino. El tribunal ha procedido con rectitud; desde el principio, yo me he declarado culpable, Mañana, cuando el reloj de la prisión dé las nueve yo habré entrado en la muerte...Durante el juicio no hablé, justificarme, entonces hubiera entorpecido el dictamen y hubiera parecido una cobardía... No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido...Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir (Borges, 1949).

Digno de un personaje kafkiano, Otto describe lo extraordinario de su presente de manera fría, seca, no deja de ser consciente de todo lo que le rodea y de lo que le va a acontecer, pero como en *La colonia penitenciaria* (1914) el narrador –el mismo Otto– describe las circunstancias de su condena de la manera más serena posible, aun cuando, en cualquier condición, las descripciones de cualquier persona serían cuanto menos terroríficas. Ante el absurdo, este personaje se adapta, no se extraña, afronta el porvenir con una naturalidad paradójicamente antinatural:

Comprendí, sin embargo, que estábamos al borde un tiempo nuevo y que ese tiempo exigía hombres nuevos. Individualmente, mis camaradas me eran odiosos; en vano procuré razonar que para el alto fin que nos congregaba, no éramos individuos (Borges, 1949).

Otto no se sintió entre hermanos con el resto de sus camaradas nazis, pero trató de alienarse a sí mismo, de censurar ese individualismo que Borges enlazaba en el ensayo *Nuestro pobre individualismo* con el pueblo argentino y que a su vez realizaba como una vía de escape a las dictaduras del siglo XX. El nazismo, para Borges, como lo fue para un Kafka que lo predijo sin vivirlo, barre con la libertad y el pensamiento individual, dejando una masa no-pensante, dócil pero fiera.

...releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por el... toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas (Borges, 1949).

Encontramos tremendamente interesante para nuestro estudio el párrafo anterior; por un lado, vemos que Otto, en plena distensión kafkiana, se sabía verdugo y víctima, presa de sus decisiones y culpable de todos sus triunfos y su eventual derrota. Por otro lado, Otto, como Kafka en el citado *Él*, está preso, elemento central de un pulso entre dos fuerzas sobrehumanas –su pasado y futuro– que barren del presente toda vana sensación de libre albedrío; es una víctima de su tiempo que –a través de sus elecciones– añadió a su sino el ambivalente papel del verdugo:

El siete de febrero de 1941 fui nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowitz (Borges, 1949)

La admisión de su crimen es fría, objetiva, laxa en sentimentalismo, parca en detalles, realista aun cuando los motivos que la desarrollen estén en el terreno de lo terrible o lo abominable; en definitiva, *kafkiana* hasta la médula. Esta presencia subyacente se acentuará, a nuestro juicio, cuando Otto nos revele el preso, de aquel campo de exterminio, sobre el cual recayó su más enfermiza predilección, muy para la desgracia del mismo:

David Jerusalem era el prototipo del judío sefardí, si bien pertenecía a los depravados y aborrecidos Askenazis... Determiné aplicar ese principio al régimen disciplinario de nuestra casa y... A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón; el primero de marzo de 1943 logró darse muerte. Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera aun judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable (Borges, 1949).

Jerusalem era un judío –como Kafka–, podemos inferir que su procedencia fue polaca o checoslovaca, miembro de la etnia Askenazi, los llamados judíos errantes a los que también pertenecía Kafka, que había dedicado su vida, como el checoslovaco, a su devoción por las letras. Preso en las garras del nazismo –y de Otto– será víctima de las pesadillas que Kafka prefiguraba en novelas como *El Castillo*, en una paradoja apabullante. Borges, en este juego que entremezcla la ficción con la historia, ha dispuesto al escritor judío en la misma trampa sobre la que, en vano, él intentó alertar al mundo a través de sus escritos.

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

El cruel destino de este Kafka *borgeano* es la perdición, la locura y el suicidio, como lo fueron tantos entre los protagonistas de la obra del checo; devorado por la vida y torturas de Tarnowitz, los versos y cuentos de Jerusalem se pierden para siempre en un infinito angustioso que, si bien predecible, resultó también del todo inevitable. No hubo salvación posible para Jerusalem, para Kafka, para los judíos o para los héroes kaffianos:

Pensé: Me satisface la derrota, porque secretamente me sé culpable y sólo puede redimirme el castigo. Pensé: Me satisface la derrota, porque es un fin y yo estoy muy cansado. Pensé: Me satisface la derrota, porque ha ocurrido, porque está innumerablemente unida a todos los hechos que son, que fueron, que serán, porque censurar o deplorar un solo hecho real es blasfemar del universo. Esas razones ensayé, hasta dar con la verdadera... a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas (Borges, 1949).

Concluyendo este relato, la síntesis hiede a kaffianismo de manera innegable. Borges, a través del antihéroe, del villano inidentificable que es Otto, se declara a él y a todos los hombres elementos de una dialéctica infinita, esos antagonistas que Otto declara eternos son aquel pasado y aquel futuro que componían el epicentro del *El* kaffiano. Aun forzando a la muerte al hombre que pudo ser su creador – Jerusalem como posible Kafka- Otto es incapaz de escapar de la dialéctica de la historia, es una víctima de su tiempo, un peón que acepta su papel de verdugo y no por ello deja de saberse víctima; es, en definitiva, un personaje que sólo podría haber configurado el imaginario, sino de Borges, de Franz Kafka.

En *Emma Zunz*, el *kaffianismo borgeano* toma un leve giro, adentrándose, si bien en ese mismo fatalismo que pareció abrazar el subdirector Otto, también en el absurdo que, a menudo, somos conscientes que motivan esas decisiones vitales que, analizadas, comprendemos carentes de todo sentido de libre albedrío. Emma busca un consuelo a la muerte de su padre, deshonrado y declarado culpable de un crimen del que se declaró por siempre inocente; la única vía que encuentra hacia la paz es el asesinato, la muerte del hombre que, inculcando de ello a su padre, cometió realmente el crimen: Aarón Loewenthal:

Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido y seguiría sucediendo sin fin...como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería (Borges, 1949).

Durante algunos instantes, la joven Emma se ve capacitada para retroceder en su plan de venganza, no siente una furia interior que justifique lo que va a hacer, mas todo es inútil, la empuja la fuerza del destino, siente que ese pasado la empuja, *kaffianamente*, a ese futuro que ya casi *está ahí*. No la hará feliz matar a Loewenthal, ni siquiera tiene la certeza de que él sea el verdadero culpable, no tiene asegurada siquiera la supuesta inocencia de su padre, pero debe de actuar, ha de vengar esa afrenta, justa o injusta, porque sabe que es lo que se esperaría de ella aun cuando sólo ella conoce en detalle los secretos de su drama personal.

Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (Borges, 1949).

El absurdo en el que se ha sumergido la vida de Emma desde que conoció por carta la defunción de su padre, la certeza de que no puede escapar ya de la que será su vida una vez muerto su progenitor, es un hecho ambivalente que la estigmatiza por siempre como víctima y, además, la sentencia al papel de verdugo que ella misma ha de autoimponerse en pos de la venganza y el desagravio. Contemplarse

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

sabedora de la imposibilidad de escapar a esta nueva, eterna realidad, es a ratos un alivio, una consolación puesto que las cosas no pueden irle a peor pero, a su vez, es un recordatorio de lo perpetuo de su condena, de la angustia que ya la va a acompañar por siempre, muerto o vivo Loewenthal.,

Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman. ¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligro su desesperado propósito (Borges, 1949).

Emma se encuentra en el epicentro de su absurdo, la impulsan, como veíamos en el personaje de Otto, la ofensa del pasado y la consecuente venganza que ha de ocupar su futuro; Borges coquetea con la idea de que, cuando ella realmente pensó, todo su plan, todo ese destino al que acababa por resignarse, estuvo a punto de evaporarse. No obstante, ese fue solo un momento de flaqueza, y en seguida las fuerzas del pasado empujaron a Emma al destino que veía venir y no supo ni quiso evitar.

Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra (Borges, 1949)

No es la obligación de la sangre o el honor lo que empuja a Emma a cometer el crimen, sencillamente siente y sabe que es lo que se esperaría de ella, lo que responde a las lógicas del absurdo mundo en el que le ha tocado vivir; sabe que, en definitiva, sea mejor o peor el porvenir que habrá de venir una vez haya consumado su venganza, de no llevarla a cabo la muerte de su padre se convertiría en un dolor vano y recurrente que la perseguiría por siempre. La muerte de Loewenthal es una simple venda a través de la cual omitir para sí misma una fracción de ese dolor e impotencia.

En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que tenía preparada, pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender (Borges, 1949).

La consagración de la casi absurda venganza es frustrada por sí misma; tal y como Emma sospechaba para sus adentros, el sinsentido se fue como vino, la realidad vuelve de la mano de los ladridos de aquel perro guardián que, inútil, ladra ante los disparos, alarmando al mundo exterior y a la propia Emma.

En síntesis, el *kafkianismo* de *Emma Zunz* es un *kafkianismo* revestido de fatalismo, Emma se ve forzada a asesinar, a atenerse a las consecuencias de ese asesinato que podrán ser mayores o menores, a vivir consigo misma tras acometer tan grave acto y, con todo ello, sabe que eso no supondrá una vía de escape en lo absoluto a la angustia que la acosa y adolece. Los absurdos mundanos se entremezclan con su absurdo existencial y, aquí, la muerte sigue pareciendo la única vía posible, mas no la suya, no será el suicidio puramente kafkiano lo que de sentido a la vida que concluiría, no, en este caso es el asesinato, disfrazado de venganza, lo que dará a Emma una justificación para seguir, para hacer las paces consigo misma y seguir arrastrando esa existencia a la que no encuentra sentido por este mundo.

La historia de *Emma Zunz* es una mentira, porque su naturaleza es absurda, incomprensible para cualquiera que no sea la propia Emma, pues ella es un personaje de una naturaleza aparentemente común, a la que sus coetáneos creerán comprender cuando, asegurando que actuaba en defensa propia contra Loewenthal, la vean como una mera víctima de la vida cotidiana; y si bien Emma lo es, es también

verdugo, como el subdirector Otto, pero su crimen quedará oculto y desconocido por todos, solo habrá de perseguirla por siempre a ella misma.

Su trama quedará relegada a una nota a pie de página en un informe policial y a los inmanentes cuchicheos de su oficina, de este modo todos pensarán que concluye; no obstante, su verdadera pena, la dialéctica que ya se estableció en su interior con la muerte de su padre y halló antítesis en la muerte de Loewenthal quedará incompleta, como la obra kafkiana, y en esa síntesis que le quedará por siempre para sus adentros Emma deberá aguantar hasta el fin de sus días. Porque, como decía Borges en este mismo relato, lo extraordinario borra el tiempo, y comprender su naturaleza es a ratos conciliador y a ratos una exaltación de esa misma angustia. Al concluir su relato, Borges recalca de nuevo la falsedad de lo aparente, como para el mundo, el drama de Emma se resumirá en un trágico episodio y una agresión de naturaleza sexual; su verdadero drama, como sabemos, quedará latente, infinito, en la psique de esta mujer:

La historia era increíble, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta... solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios (Borges, 1949).

4.5. EL KAFKIANISMO EN *EL HACEDOR*.

La presencia del kafkianismo en *El Hacedor* (1960) se denota, desde un principio, por la selección que Borges hizo para los títulos de algunos de los relatos que completan la obra; en concreto, posaremos el análisis sobre dos: *La parábola del palacio* y *la parábola de Cervantes y el Quijote* donde, como vemos, la presencia de aquel elemento tan kafkiano –la parábola– irrumpe protagonista en la redacción borgeana.

La *Parábola del palacio* nos narra una extraordinaria historia, empapada de leyenda, sobre cómo un Emperador del que solo accedemos al adjetivo “*Amarillo*” muestra su palacio y sus posesiones al mayor poeta de su reino para, más adelante, acompañarlo y, junto a su cohorte, recorrer la aparente infinidad de sus dominios cual guía turística:

Aquel día, el Emperador Amarillo mostró su palacio al poeta. Fueron dejando atrás, en largo desfile, las primeras terrazas occidentales que... declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos...prefiguraban ya el laberinto. Alegrementemente se perdieron en él, al principio como si condescendieran a un juego, después no sin inquietud... (Borges, 1960).

El laberinto, que, como podremos sospechar, se tornará infinito, alegorizará a Kafka tanto como en Kafka alegoriza al que después sería Borges; en él se adentrarán emperador, poeta y el séquito del primero, durante un viaje que se prolongará lo que parecerán eones, atravesando una eternidad de millas, pueblos y demás accidentes. La figura del poeta, aquí, puede simbolizarnos propia idea de la creación poética, de aquel que Borges se refería como *Dios creador* cuyo lienzo es el papel de un libro:

Hacia la medianoche, la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que parecía hechizada, pero no del sentimiento de estar perdido, que los acompañó hasta el fin” (Borges, 1960).

La aparición de la tortuga no puede sino alertarnos sobre la omnipresencia de la paradoja de Zenón, no podemos pasar por alto que, con el sacrificio de esa simbólica tortuga que parecía ganar por siempre la carrera a Aquiles, los protagonistas de esta paradoja consiguen atravesar esa región *hechizada*, tan hechizada como la que separaba al agrimensor del castillo presente en la homónima obra kafkiana:

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Pasaba el séquito imperial y la gente se prosternaba, pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo... Lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño (Borges, 1960).

El relato va acercándose, como sus protagonistas con sus pasos, al reino de lo absurdo, la imagen del verdugo, tan presente en Borges como en relatos kafkianos tales como *La colonia penitenciaria* (1919) encarna, valga la redundancia, ese papel de verdugo que, en la reiterada dialéctica verdugo/víctima, supone uno de los motivos principales en la narrativa de ambos autores. La irrealidad de lo que están viviendo parece aparente incluso para los mismos actantes de la acción, pero no la cuestionan, aceptan *kafkianamente* el argumento del que son parte y, empujados por una fuerza mayor –en este caso, deducimos, la autoridad real- continúan su camino sin detenerse a meditar acerca de qué es aquello de lo que están formando irremediable parte.

Cada cien pasos una torre cortaba el aire; para los ojos el color era idéntico, pero la primera de todas era amarilla y la última escarlata, tan delicadas eran las gradaciones y tan larga la serie. Al pie de la penúltima torre fue que el poeta recitó la breve composición que vinculamos indisolublemente a su nombre y... le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra. (Borges, 1960).

Encontramos aquí la aparente falsedad del infinito camino que los personajes emprenden, sabemos que es la penúltima porque allá fue donde el poeta recitó; no obstante, de haber continuado su camino impertérito, no sabemos si realmente aquella torre y la siguiente, que se observaba a lo lejos, serían en efecto las últimas de la serie o, a su vez, las seguirían en eternas gradaciones de color otra hilera de inacabables torres.

Desconocemos qué recitó el poeta, su extensión o su naturaleza, pero podríamos concebir que, la manera en la que arrebató el infinito palacio a aquel emperador fue, sencillamente, ejerciendo su mencionada labor de Dios poético, atrapando y creando con sus versos toda la belleza, misterio y eternidad contenidas en los parajes de aquel imperio; la respuesta o la consecuencia, como estamos acostumbrados a ver en ambos autores, será la muerte:

Todos callaron, pero el Emperador exclamó: ¡Me has arrebatado el palacio! Y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta... En el mundo no puede haber dos cosas iguales, bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba...El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo (Borges, 1960).

Los versos del poeta, desde su brevedad, encerraban, sintetizadas, todas las descripciones que podrían hacerse del palacio, lo diseccionaban de tal manera que, ante esa ley que Borges expone sobre cómo en el mundo no pueden haber dos cosas iguales, el palacio se vio obligado a desvanecerse puesto que, al ser presa del tiempo y de las épocas, se encontraba en desventaja frente a la inmortalidad de los versos del poeta, el dios creador. Aunque nosotros no sepamos su contenido –del mismo modo que nadie menos el lector y la propia Emma Zunz serían conscientes de la verdadera condena que sobre ella había caído y que persistía tras la muerte de Loewenthal- bastó que una vez fueran oídos para que su poder se pierda en la noche de los tiempos.

El *kafkianismo* presente en este relato, como vemos, sobrepasa el formato de la mera paradoja y las continuas insinuaciones de la tortuga de Zenón para jugar con nosotros a la relatividad del tiempo; como

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Kafka, para Borges el tiempo queda desbaratado, metamorfoseado, tan infinito era el palacio como los versos que encerraron toda esa eternidad y que tan desconocidos nos serán, por siempre, tanto el uno como el otro.

A raíz de la importancia que puede encarnar realmente la figura del poeta en este relato, podemos servirnos de un fragmento del trabajo *La estética de la infamia*, en el cual su autor, F. Morales Lomas, se atrevía a enunciar lo siguiente sobre la prosa borgeana:

El principio que sostiene la literatura borgiana es que « la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido». La ficción estética y sus galanes procesos nacen y crecen en los sueños, como la existencia de los seres humanos en la imaginación de Dios y de Lucifer. ” (Morales Lomas, 2009, 185).

Podemos concluir, por tanto, que de igual modo que Borges se hizo Dios a la hora de crear el mencionado relato, el poeta, dentro del mismo, se hizo Dios de su mundo y a través de su potencia creativa fue capaz de absorber algo tan inmenso como aquel palacio; el soñador soñado, sin duda, hace un motivo tan paradójico como ya nos insinuaba el mismo título del relato, verdugo y víctima de su suerte, el poeta alcanza una inmortalidad que no podrá ya negarle ni el propio Borges.

Para sopesar correctamente la *Parábola de Cervantes y el Quijote* y concluir nuestra visión de *El Hacedor*, hemos de hacer hincapié, primeramente, en la existencia de otro breve relato kafkiano y, a colación de este, remarcar el papel crucial que el quijotismo llevó a cabo en la producción de ambas obras, la kafkiana y la borgeana. El breve relato del checo al que hacemos referencia es *La verdad sobre Sancho Panza* dentro de la recopilación kafkiana *La muralla china* (1931), que no escapó en su día de los elogios por parte del propio Borges. Recogeremos el relato en su integridad:

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que este se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin (Kafka, 1931).

Para Kafka, Don Quijote es todo lo aventurero, lo alocado, lo pasional que le falta al muy cuerdo Sancho Panza; en la visión que el checo nos ofrece de la obra, Sancho se torna en una suerte de narrador, de él emana Don Quijote, pues forman las dos caras de una misma moneda. Si Sancho pertenece al terreno de lo prosaico y lo ordinario, Don Quijote es libresco y extraordinario. A este respecto, el crítico mexicano Ilan Stavans dio, durante una entrevista en el año 2015 al diario *Suburbano*, unas declaraciones que aquí rescatamos, muy concernientes a nuestro estudio:

Kafka se parece mucho a Cervantes. Yo creo que Kafka estaba enamorado del Quijote porque había algo profundamente soñador en él que se resistía a vivir la vida oscura y burocrática de la Praga de su época. Kafka tiene un constante diálogo con Sancho, se identifica más con Sancho que con el Quijote en sí y escribe toda una serie de parábolas. Hay libros suyos, incluso la Metamorfosis, que son muy cervantinos o muy quijotescos. El acto en el primer capítulo del Quijote, de convertirte en algo que no eres, es lo mismo que le ocurre a Gregorio Samsa que se convierte luego de un sueño terrorífico en ese monstruoso insecto. ” (Stavans, 2015).

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Como nos ilustra Stavans, podemos ver una clara identificación del autor checoslovaco en la vulgar figura de un Sancho que, en su breve cuento, sueña esa segunda mitad de su propio ser que devendría en Don Quijote. Con este precedente analizado, procederemos a sumergirnos en la mencionada parábola de Borges, sabedores ahora de la importancia y visión que la obra cervantina tuvo en la literatura kafkiana:

Vencido por la realidad, por España, Don Quijote murió en su aldea natal hacia 1514. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes. Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII (Borges, 1960).

Contemplamos aquí el paralelismo que ambos autores compartían acerca de la dialéctica entre los dos personajes principales de la obra; Don Quijote es visto como una ensoñación, una invasión del mundo de lo irreal al nuestro, en este caso por el sueño de aquel maestro de la creación poética que fue Cervantes, que aquí representa para Borges la otra cara de aquella moneda en la que al Quijote siempre corresponde uno de los dos reversos.

Kafka y Borges comparten una visión muy parecida del quijotismo, si bien Kafka identifica su propia persona con Sancho en tanto a la vida rutinaria y laxa de aventuras que ambos hubieron de vivir de no ser por Don Quijote. Para Kafka esa frustración se manifestaba por medio de las metamorfosis tan frecuentes en su literatura, sus personajes –pensemos en Samsa- escapan de la monótona realidad por medio de un cambio extraordinario sobre el que, realmente, no tienen en absoluto el menor control; de este modo, Sancho escapó del hastío de la Mancha mediante la fantasía de Don Quijote.

Borges, por su parte, identifica en Cervantes a su contraparte, el escritor, creador y Dios del mundo de las letras, que escapa de la realidad del siglo en el que le tocó vivir mediante todas esas aventuras que fueron plasmadas en su obra magna. No escapa a nuestra atención el hecho de que Borges encadene la muerte de Cervantes con la de Don Quijote, tan cercanas cronológicamente, en una suerte de psicoanálisis que enlaza su capacidad creativa con la vida misma del escritor; concluida su creación, pareciera que la vida de Cervantes –para Borges- hubiera concluido su misión en esta tierra:

No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia,...que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto...Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (Borges, 1960).

El argentino remarca la inmortalidad del cervantismo, el mito indeleble que nacería, eterno, tras la publicación de las dos partes de *Don Quijote de la Mancha*. Aquello que Kafka calificaba como un *un grande y útil esparcimiento hasta su fin* no es sino el genoma de todas las literaturas, las anteriores, que precedieron al Quijote, y todas las posteriores, que de una forma u otra están condenadas a beber de él. La obra de Cervantes, recordando *Los precursores de Kafka*, contiene en sí toda la literatura anterior y posterior pero, imitando a Jaime Alazraki en su reelaboración del axioma borgeano, cabe decir que si Cervantes no la hubiera escrito no la percibiríamos, no existiría.

Regresando, para finalizar, a *La estética de la Infamia*, podemos rescatar la consideración que Morales emitía acerca de la dependencia o no de lo cervantino a la hora de considerar la obra borgeana, su juicio, recogido a continuación, parece un verdadero reflejo de aquellas líneas que poco antes extraíamos de Stavans para con el autor checoslovaco; podríamos asegurar, ya con seguridad, que Cervantes no es sino uno más de los variopintos puntos en común que compartieron –a través de las letras- ambos escritores:

Creo que la dependencia de Cervantes es fundamental en el terreno estrictamente estructural pero también en la dimensión del hecho creador, en sus juegos literarios, en sus ocultaciones, en sus despechos y alianzas entre lo ensayístico y literario...Borges son existiría sin Cervantes en cuanto a concepto teórico y libresco... (Morales Lomas, 2009, 186).

Tal vez la máxima que mejor defina la visión kafkiana sobre el cervantismo se defina de la mejora en la siguiente cita que se atribuye al escritor checo, extraída de sus diarios y con la cual concluiremos nuestra búsqueda del kafkianismo en *El Hacedor*:

La desgracia de Don Quijote no fue su fantasía, sino Sancho Panza.

4.6. EL KAFKIANISMO EN *ELOGIO A LA SOMBRA*.

Del brevísimo *Elogio a la Sombra* (1969) nos detendremos en el también brevísimo relato *Pedro Salvadores*, donde en escasos párrafos el argentino nos ofrecerá una síntesis de ideas e imágenes que hemos visto fructíferamente kafkianas. Esta narración nos ofrece, como indica ya desde su nombre, las peripecias de Pedro Salvadores, unitario perseguido por el régimen de Rosas que acabará recurriendo al encierro, en el sótano de su hogar, durante una cantidad abominable de tiempo:

Quiero dejar escrito, acaso por primera vez, uno de los hechos más raros y más tristes de nuestra historia. Intervenir lo menos posible en su narración, prescindir de adiciones pintorescas y de conjeturas aventuradas es, me parece, la mejor manera de hacerlo” (Borges, 1969).

Desde el inicio, Borges deja claro cuál será su estilo; para esta narración extraordinaria, se decantará por un tono seco, realista, parco de descripciones barrocas y florituras, un estilo, en síntesis, ordinario. Si bien esto no es una excepción en la elaboración de su prosa, sí que encontramos interesante el hecho de que, aquí, Borges se vea urgido a especificar dicha aproximación a su narrativa, al igual que Kafka, él narra lo absurdo, lo macabro, con una naturalidad impropia, una serenidad antinatural, propia más de un anecdotario cotidiano que de lo aberrante que emana, en esta ocasión, de las letras borgeanas:

Aquí principia verdaderamente la historia de Pedro Salvadores. Vivió nueve años en el sótano. Por más que nos digamos que los años están hechos de días y los días de horas y que nueve años es un término abstracto y una suma imposible, esa historia es atroz.” (Borges, 1969).

Pedro Salvadores, como hombre, participe y autor de la historia de su vida, no nace –para Borges- y no empieza a interesar al autor de este, su relato, hasta el momento en el que lo extraordinario irrumpió irrefrenable en su existencia. Del mismo modo que a Kafka nunca le interesó la vida de un tal Gregorio Samsa hasta aquella, la mañana en la que, contra toda ley natural, amaneció convertido en un monstruoso insecto.

Los héroes borgeanos –y los kafkianos- se conciben y mueren (o perviven en la angustia) cuando el absurdo de sus vidas se hace ya innegable, llamativo, tan latente en su esencia que, aún con los tonos más sobrios del realismo nos sigue pareciendo una narración descabellada, demente, casi incomprensible, *kafkiana*:

¿Qué fue, quién fue, Pedro Salvadores? ¿Lo encarcelaron el terror, el amor, la invisible presencia de Buenos Aires y, finalmente, la costumbre? Para que no la dejara sola, su mujer le daría inciertas noticias de conspiraciones y de victorias...Lo imagino en su sótano...La sombra lo

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

hundiría en el sueño. Soñaría, al principio, con la noche tremenda en que el acero buscaba la garganta, con las calles abiertas, con la llanura. Al cabo de los años no podría huir y soñaría con el sótano. Sería, al principio, un acosado, un amenazado; después no lo sabremos nunca, un animal tranquilo en su madriguera o una suerte de oscura divinidad. (Borges, 1969).

El protagonista del relato borgeano ha trascendido su mera mortalidad, con su encierro, con su extraordinaria condena, con sus vivencias, ha logrado alzarse por encima de la naturaleza humana, la cual, junto con el habla, probablemente perdió durante aquel aberrante periodo de aislamiento. De él ha quedado una carcasa, la naturaleza de su pensamiento tal experiencia es algo que se nos escapa tanto a nosotros como a Borges, que solo puede permitirse divagar acerca de las posibilidades al respecto.

A través de la figura de Pedro Salvadores, Borges realza una paradoja, una idea casi contradictoria que se afianza cerca del final del relato. Salvadores, aislado durante años, privado del habla y tal vez de la propia lógica humana, quizá encontró respuestas en su silencio, como sugiere Borges al referir la posibilidad de que él acabara convertido en *una suerte de oscura divinidad*. Con esto, Borges parece –a la manera de un Kafka que rechazaba la burocracia en *El Proceso* o advertía la amenaza del fascismo en *El Castillo*– coquetear con la idea de la incomunicación de los tiempos modernos. Esta interpretación cobra solidez con las últimas palabras del relato:

Como todas las cosas, el destino de Pedro Salvadores nos parece un símbolo de algo que estamos a punto de comprender (Borges, 1969).

Como asevera Borges, tal vez comprendamos, pasado un tiempo, el verdadero simbolismo que encarna un prisionero de sí mismo y del mundo como es o fue Pedro Salvadores; como el agrimensor en *El Castillo*, Salvadores se vio aislado, prisionero en su propio hogar, escondido e incomunicado de la sociedad y de su propio tiempo y vida; de manera similar, en los tiempos actuales a los que Borges fue mucho más cercano, los avances –tecnológicos, políticos o sociales– a menudo aíslan al individuo de su entorno cuando cabría esperar de ellos lo contrario.

Salvadores, en síntesis, es un héroe-victimario de tintes kafkianos que, aparentemente, ha sobrevivido a la experiencia kafkiana que lo define y justifica su adición a la literatura, ha superado su encierro, su condena, pero cabría preguntarnos si realmente aquel hombre que emergió de su sótano era Salvadores u otra cosa que, por ahora, no sabemos explicar.

Se tornó en un ser deshumanizado, en efecto, pero que puede tener más en común con nosotros de lo que sospechamos. Víctima de la autoridad y de su tiempo, Pedro Salvadores fue arrancado de la vida –de su vida– para siempre, indiferentemente de si, en forma material, llegó el día en el que pudo volver a ella, afuera solo le esperaba una jaula más grande, una extensión de su condena.

4.7. EL KAFKIANISMO EN *EL INFORME DE BRODIE*.

Para el análisis de *El Informe de Brodie* (1970), nos fijaremos en la particular aportación que el ensayista costarricense Óscar Montanaro Meza ofreció a la página web *AccionArte*. La naturaleza de nuestra selección se verá clara tan solo revelando el título de este artículo del autor de otras publicaciones como *Historia universal de la infamia: subversión de un discurso narrativo*, abordaremos, pues, *Análisis de la voz narrativa en Un informe para una academia de Kafka y El informe de Brodie de Borges*, del año 2002.

Elaboraremos pues una serie de indicaciones del paralelismo entre el *kafkianismo* y esta producción relativamente tardía de la producción borgeana, donde el autor contaba, no en balde, con más de setenta

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

años de edad. Cabría remarcar este último dato para reforzar la idea de que, el *kafkaianismo*, dentro de la obra de Borges no se fue diluyendo –opinión aparentemente compartida por parte de la crítica- si no que, de nuevo, fue hallando nuevas formas de expresión, de reelaboración y transformación, como procederemos a ver.

Montanaro inicia su acercamiento hacia la comparación de estos relatos mediante protocolos normativos y estilísticos, recuperando de la crítica de Genette factores como el tipo de narrador o la visión estática/dinámica que se desarrollará en cada uno de los cuentos:

Tanto en "Un informe para una academia" como "El informe de Brodie" sus narradores son homodiegéticos, sin embargo, y esto es lo que se pretende comprobar aquí, el primero ofrece una visión dinámica y el segundo, una visión estática de la historia narrada. (Montanaro, 2002).

De estos rasgos nos limitaremos a comentar, como compete a nuestro estudio, que, a primera vista, la formalidad presentada en estas narraciones se nos muestra como una inversión de diseño; es decir, el cuento borgeano –obviamente posterior- toma el formato del informe, la naturaleza del narrador y, como veremos, la propia idea central del mismo –invirtiéndola- en lo que pronto llamaremos un auténtico tributo a la originalidad kafkiana por parte de Borges.

Expresamente, sea oportuno anotar, se ha eludido puntualizar las posibles influencias de Kafka sobre Borges; en cambio, se busca apreciar "objetivamente" el interés literario de dos relatos cuyo planteamiento central gira en torno de la antítesis "animalidad" frente a "humanidad". (Montanaro, 2002)

El ensayista que atendemos no se detendrá en exceso en las posibles influencias del checo en el argentino –cuestión de la que nos ocuparemos- y se limita a delimitar el tema central de ambos temas, el animalismo frente al humanismo, la civilización frente a la barbarie, el mismo tema subvertido, donde en Kafka el que nos habla es el simio que se ha humanizado y en Borges leemos el informe que el erudito que ha convivido con los salvajes reporta sobre dicha experiencia. La relación es evidente, Borges subvierte la perspectiva manteniendo el estilo, presente en ambos títulos, para desarrollar el mismo tema, renovando de nuevo su prosa a través de una renovación del *kafkaianismo*:

La llegada a la comunidad de los humanos no le trae al narrador la felicidad, pero tampoco la desgracia. De nuevo la ambivalencia se expresa en la manifestación de sus sentimientos. Se considera que esta ambivalencia que se da en el desarrollo del relato, contribuye a acentuar la credibilidad de los acontecimientos que por lo tanto, se da en el texto... (Montanaro, 2002).

El autor del artículo se centra inicialmente en el relato kafkiano; en él, su narrador “*Pedro el Rojo*” dirige un informe a una denominada Academia con el motivo de reportar sus experiencias tras una suerte de metamorfosis, al haber pasado de ser un simio a ser un hombre, logro realizado por medio de la mimesis y la adaptación en cuerpo y alma a lo que él va describiendo como la idiosincrasia humana:

...yo narrante y yo narrador están separados, en este relato kafkiano, por un lapso de cinco años y por "la instrucción media de un europeo"; sin embargo, en la narración no hay signos ni de superioridad, ni de ironía con respecto a los que él había sido; al contrario, una nostalgia, apenas perceptible, vincula la existencia de los dos actantes (de las dos naturalezas). Así por ejemplo, a nivel del instinto de conservación de la especie, perdura la naturaleza simiesca, como es notorio... (Montanaro, 2002).

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Como nos confirma Montanaro, el sujeto narrativo nos cuenta –o les cuenta a los académicos- su experiencia, cinco años atrás, antes y durante del proceso *metamorfoseador* que concluyó con su conversión en un hombre más; no obstante, su privilegiada nueva posición para con el resto de las especies no le llena de satisfacción, hay un intrínseco sentimiento de nostalgia que, aunque no quiera –o no pueda- admitirlo a los miembros de la Academia, todavía siente hacia sus días de simio libre:

Desde mi actual punto de vista me parece como que hubiese por lo menos presentido que si yo quería vivir más tenía que encontrar una salida, pero que dicha salida no se podría lograr por medio de la fuga (Kafka, 1917).

A través de este extracto del original kafkiano podemos ver que, en los días de su naturaleza simiesca, Pedro el Rojo procesaba un inexplicable sentimiento o instinto de peligro, temiendo por su vida sin una justificación razonable aparente. Sería a través de esta presunta evolución que el protagonista vería esa manera de perseverar en su ser, arrancando de sí las facetas e idiosincrasias de su propia naturaleza para, de este modo, incorporarse y mimetizarse con el mundo de los hombres:

Todo lo dicho en el análisis de la función ideológica del narrador conduce a la conclusión de que el hombre que surge de la evolución es un hombre mutilado, cuando pierde en definitiva su "libertad" y procura por medio del aprendizaje ("amaestramiento") una salida" (Montanaro, 2002)

Vemos aquí corroborada la idea de la mutilación del individuo, del diferente, que a través del cambio –metamorfosis ineludible en Kafka- se adapta a las circunstancias en las que le ha tocado vivir en un desesperado intento por salvarse a sí mismo. El salvajismo es representado como una versión más humana, paradójicamente, que los propios *ismos* característicos de la sociedad propiamente humana.

Por otro lado, el relato homónimo a *el Informe de Brodie* nos habla de las aventuras de Brodie, un misionero escocés en tierras exóticas que, en sus viajes, dio a parar con los denominados *yahoos*, un pueblo bárbarico que, en las junglas, procedían a convivir en una sociedad tan deshumanizada que bien cabría equipararlos más con los animales que con los seres humanos. Entre sus costumbres, Brodie habla de cómo, al elegir monarca, mutilan brutalmente a su nuevo rey para luego relegarlo a una vida alejada del resto del clan, colmado de placeres y alimentos, pero cegado, sordo y carente de pies ni manos. Las costumbres de los *yahoos* nos parecen tan incomprensibles a nosotros como le pudieron parecer al propio misionero, mas en ellas, con el tiempo, él mismo comienza a ver una naturaleza, una suerte de orden, un halo de civilización entre toda aquella aparente barbarie.

Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos... Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados. No me arrepiento de haber combatido en sus filas...Tenemos el deber de salvarlos. Espero que el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe (Borges, 1970)

Al cierre del informe, como hemos podido comprobar, el propio Brodie, lejos de repudiarlos, defiende esa suerte de cultura latente en las vidas de los *yahoos* y, a través del propio informe, ruega la salvación y protección de los mismos. Tanto Borges como Kafka, en sus respectivos informes, refuerzan la idea de que tal vez sobrevaloramos nuestra propia noción de cultura y humanidad; bajo estos relatos subyace el pensamiento de que en la barbarie, sea la de los simios o la de los *yahoos*, se encuentra un orden y una jerarquía tan respetable como la de las grandes monarquías europeas de su tiempo. Los paralelismos sobrepasan la mera cuestión estilística para conectarse en tema, en mensaje y en el motivo central que justifica ambas producciones.

Ambos relatos se vinculan con la presencia de seres que de una y otra forma se aproximan o se alejan de la vida simiesca. En el caso del informe de Brodie, los Mlch-yahoos- constituyen un pueblo degenerado, cuyas actitudes son decrepitas y acercan a este pueblo a la bestialidad; mientras en el informe para una academia, su protagonista es un simio que en un acto libre decidió asumir la naturaleza humana. Brodie contempla a los "yahoos" y describe sus costumbres y su pensamiento, sin integrarlos a su persona, entre tanto, Pedro el Rojo narra su vida a partir del momento en que decidió ser "hombre". Brodie escribe su informe al gobierno de su Majestad, para que éste proteja a los "yahoos", mostrando de esta manera la mentalidad colonizadora del súbdito inglés; Pedro el Rojo busca difundir su problema existencial (Montanaro, 2002).

Concluyendo de nuevo con las aportaciones de Montanaro, vemos una síntesis perfecta de la idea que ha hilado el presente apartado, los motivos del salvajismo y la naturaleza humana –o inhumana- no son simplemente paralelos en los corpus kafkiano y borgeano. Lo cierto es que, como hemos visto, bien cabría declarar a *El informe de Brodie* como otro verdadero tributo de Borges a la obra del autor checo, donde a pesar de invertir el papel de su protagonista no ejercerá sino un esfuerzo por renovar los temas kafkianos, calcando prácticamente la totalidad su estilo y reiterando su filosofía y motivos a través de nuevos prismas.

Probablemente, no leeríamos de igual manera esta producción borgeana de no haber tenido tal constancia de su precursor kafkiano y, paradójicamente, tampoco hallaríamos los mismos significados en Kafka si no los viéramos aquí, interpretados y renovados por la pluma de Borges.

4.8. EL KAFKIANISMO EN *EL ORO DE LOS TIGRES*.

El Oro de los tigres (1972) comprende tan solo dos brevísimos relatos que aquí recogeremos; no obstante, la influencia de la pesadilla kafkiana está tan presente en ellos como en algunos de los relatos que previamente extraíamos del *Aleph* y, con certeza, asientan bases a esa reiterada idea de que, en efecto, el *kafkianismo* es un elemento intrínseco de la prosa borgeana, duradero en el tiempo, presente en prácticamente la totalidad de sus recopilaciones cuentísticas.

El primer relato que extraeremos será *Los cuatro ciclos*, donde Borges para dibujar una suerte de mapa metafísico, una cosmogonía que enlaza la historia de toda la humanidad con la historia de la literatura, cuatro ciclos que enlazan cuatro mitos, cuatro historias eternamente contadas que, en suma, encierran todas las dialécticas humanas habidas y por haber; esta será la idea central que desarrollará el relato:

Cuatro son las historias. Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defiende hombres valientes, los defensores saben que la ciudad será entregada al hierro y al fuego y que su batalla es inútil, el más famoso de los agresores, Aquiles, sabe que su destino es morir antes de la victoria (Borges, 1972).

La primera historia de la humanidad, la primera gran narración del Occidente, tenía que ser, por cuestiones de magnitud reconocida, *la Iliada* homérica, germen de toda la literatura grecolatina y, por ende y según Borges, la primera gran historia del género humano; en ella se engloban algunas características excepcionales de la humanidad, como es la lucha en una batalla que se sabe perdida, o la búsqueda de una gloria que no precederá a la propia muerte, valores encarnados, respectivamente, en las tropas troyanas y el *Pélida* Aquiles:

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso, el de Ulises, que, al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Ítaca... (Borges, 1972).

La Odisea ocupa, sin demasiada sorpresa, el segundo lugar en las cuatro grandes historias del hombre, el motivo del eterno retorno, eje central en la historia de Odiseo y su fiel tripulación, ha tenido en la historia del hombre –y su literatura– tanto peso como la guerra de Troya que motivó dicho viaje, y juntos forman el crisol de todas las historias que han conformado y conformará el inventario de todas las bibliotecas:

La tercera historia es la de una busca. Podemos ver en ella una variación de la forma anterior...El capitán Ahab da con la ballena y esta lo deshace; los héroes de James o de Kafka sólo pueden esperar la derrota. Somos tan pobres de valor y de fe que ya el happy-ending no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno (Borges, 1972).

Es en esta historia donde hallamos ya no solo a Kafka sino al conjunto de lo que podríamos llamar la novela moderna, durante y después de la incursión imborrable de Cervantes en el corpus de la literatura. Borges, a través de la primera persona del plural, se incluye a sí mismo en ese paraje, en ese periodo de la literatura universal, su literatura aquí manifiesta buscará –como la de Kafka– una búsqueda, valga la redundancia; y es que ese será uno de los ejes principales de todo lo *borgeano*, como lo fueron de lo *kafkiano*, la búsqueda, abocada indiferentemente al triunfo o al fracaso aunque más frecuente a este último, es y será el motor de una incontable cantidad de literaturas que vieron y verán la luz en los siglos XX y XXI. Borges, precedido por Kafka y por otros como James o Melville, es consciente de esto, de su papel de portador de la antorcha ante los nuevos paradigmas que habrá de explorar la literatura posmoderna:

La última historia es la del sacrificio de un dios. Odín, sacrificado a Odín. El mismo a Sí Mismo, ... Cristo es crucificado por los romanos. Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas (Borges, 1972).

Borges sentencia una suerte de apocalipsis, un fin de todos los *todos* de este mundo, como el último de los grandes relatos de la humanidad; tal como enunciaría la filosofía moderna y aquel *fin de la historia* immortalizado por Fukuyama o el aún polémico lema de que *el hombre ha muerto* en los escritos de Michel Foucault. Borges, observador ante todo, no deja escapar a su percepción esta realidad, coetánea a la época de la presente publicación, y coquetea con la idea de que esta idea tenga su raíces en el mismo génesis de los tiempos, en los grandes relatos bíblicos, en las sagas nórdicas, tan presentes cuando se escribieron hace miles de años como en tiempos modernos.

Es aquí cuando vemos inevitable la mención de otro breve relato del corpus kafkiano, *Prometeo*, escrito alrededor del año 1917 y perteneciente a la recopilación póstuma *La muralla china* (1931), de la que ya hemos extraído otros relatos. Esta pieza puede arrojarnos una atronadora similitud, dentro de su singularidad, con el relato borgeano que hemos podido ver anteriormente:

De Prometeo nos hablan cuatro leyendas. Según la primera, lo amarraron al Cáucaso por haber dado a conocer a los hombres los secretos divinos, y los dioses enviaron numerosas águilas a devorar su hígado en continua renovación.

De acuerdo con la segunda, Prometeo, deshecho por el dolor que le producían los picos desgarradores, se fue empotrando en la roca hasta llegar a fundirse con ella. Conforme a la tercera, su traición paso al olvido con el correr de los siglos. Los dioses lo olvidaron, las águilas, lo olvidaron, el mismo se olvidó.

Con arreglo a la cuarta, todos se aburrían de esa historia absurda. Se aburrían los dioses, se

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

aburrieron las águilas y la herida se cerró de tedio. Solo permaneció el inexplicable peñasco. La leyenda pretende descifrar lo indescifrable. Como surgida de una verdad, tiene que remontarse a lo indescifrable. (Kafka, 1917).

Los parecidos entre este temprano texto del checo y el correspondiente relato de Borges nos parecen incuestionables. La historia de Prometeo, padre mitológico de la humanidad, se refleja en la historia de los cuatro ciclos de la misma humanidad que realizaba décadas después el argentino. Las cuatro historias que Kafka atribuye a la deidad griega poseen un paralelismo inequívoco con las mismas que Borges, partiendo de Homero, emitía para el conjunto del género humano.

Para Kafka, el absurdo que encierra la última historia de Prometeo es el equivalente a la humanidad de su tiempo y, como corresponde, la literatura de ese tiempo –la suya- deberá explorar ese absurdo, retorcido, a ratos indescifrable, para poder así retratar con honestidad y realismo los tiempos del hombre moderno; esa será su búsqueda, como Borges confirmará sesenta años después en su propia versión de esta enigmática paradoja.

El otro relato que hemos recuperado es *Hengist quiere hombres (449 A.D)* cuyo tono nos recuerda más a aquel de las odas nórdicas, reflejos de los mitos e historias de la antigüedad, más que a una mera ficción del siglo XX. Su tiempo es el presente y el futuro, paradójicamente, pues hablamos de una narración que evidentemente acontece en un pasado muy lejano; no obstante, su proyección, como sucede también con las ideas y motivos que se extraen de su literatura, nos son tan presentes como lo serán para las generaciones posteriores, es un relato que, como aseguraría Borges acerca de la prosa kafkiana, se puede leer desde cualquier coordenada filosófica, desde cualquier tiempo, desde cualquier cultura.

Hengist quiere hombres... Los labradores dejarán el arado y los pescadores las redes. Dejarán sus mujeres y sus hijos, porque el hombre sabe que en cualquier lugar de la noche puede hallarlas y hacerlos. Hengist el mercenario quiere hombres... Lo seguirán sumisos y crueles (Borges, 1972).

Profético, Borges habla del primero de los incursores vikingos como si se tratara de un coetáneo, como si el legado que dejaron los invasores escandinavos, el cual llegaba hasta la Argentina de Borges a través de la literatura anglosajona, le hicieran a él y al temible Hengist partes de un todo encadenado, fatalista, que comenzó con las invasiones de este que ahora Borges renueva y reescribe:

Atravesarán a remo los mares, sin brújula y sin mástil... Conquistarán la tierra, pero nunca entrarán en las ciudades que Roma abandonó... Hengist los quiere para la victoria, para el saqueo, para la corrupción de la carne y para el olvido (Borges, 1972).

El gran viaje emprendido por la hueste de Hengist, al parecer, solo traerá la desolación y la muerte; no verán más que de lejos las maravillas del mundo civilizado, pero no les importa, no buscan nada en él, su propósito no es más que la expansión, la guerra; el motivo de su viaje no es la meta, sino el propio recorrido, la meta es, por su propia naturaleza, inalcanzable, como lo es la salvación de los sujetos kafkianos, puesto que mientras hallan vidas que segar o batallas que librar, la tropa de Hengist avanzará:

Hengist los quiere (pero no lo sabe) para la fundación del mayor imperio, para que canten Shakespeare y Whitman, para que dominen el mar las naves de Nelson, para que Adán y Eva se alejen... del Paraíso que han perdido. Hengist los quiere (pero no lo sabrá) para que yo trace estas líneas. (Borges, 1972).

Para Borges, paradójicamente, la historia –y con ella el tiempo- es una retroalimentación donde el pasado teje el presente y viceversa, donde los tiempos se solapan y las incursiones de Hengist parecen serle tan

coetáneas como la pluma y el papel con el que escribió esta pieza. Como en Kafka, donde las nociones espaciotemporales podrían alterarse hasta siniestros imposibles con tal de resaltar la angustia del sujeto o, en este caso, lo ligados e inseparables que están la barbarie de Hengist con la lírica de Shakespeare, de John Milton, con la prosa del propio Borges.

A este respecto, un artículo realizado en colaboración por Stephen P. Kcenich y María-Elvira Luna-Escudero-Alie, que trabajan juntos bajo el seudónimo SK MELEA, podría servirnos para interferir aún más en la significación que toma el tiempo en esta prosa borgeana que ellos califican de poema. El artículo en cuestión es *El infinito en el poema: “Hengist quiere hombres”, de J.L. Borges: Una perspectiva interdisciplinaria* y data del año 2015; de él extraeremos lo siguiente:

En este poema vemos también, sobre todo en los últimos versos, la famosa enumeración tan dispersa como lírica empleada por Borges cuando intenta dibujarnos en sus textos literarios un mundo donde las acciones ocurren, como en la realidad, de forma simultánea. El lenguaje, como bien sabemos, es de naturaleza continua y lineal y no puede, por tanto, expresar la simultaneidad característica de la realidad. Sin embargo, Borges es un maestro de la enumeración, a propósito caótica y dispersa que como en una especie de vértigo espacio-temporal nos ubica de súbito en sus desafiantes universos líricos donde con sus artimañas y argucias lúdicas nos hace creer que el tiempo no existe o que bien es infinito (SK MELEA, 2015).

Como veníamos diciendo, el uso magistral que hace el argentino para con el tiempo en este texto, alterando la linealidad y la concepción historicista de la propia historia, puede recordarnos al análisis que, en apartados anteriores, extraíamos de Eduardo Pellejero para con esa reconducción que hacía Borges de la idea del tiempo en la literatura y las influencias literarias. Del mismo modo que Borges sopesaba que escritores como Browning y León Bloy habían alimentado a la obra kafkiana, también la obra kafkiana les daba ese privilegio, que no poseerían si no hubiera existido el kafkianismo propiamente establecido por Kafka; en un paralelismo, un poeta como Whitman debe la elegancia de sus versos al salvajismo de Hengist, y ninguno de los dos puede existir sin el otro, indiferentemente del orden cronológico de los hechos, ambos son piezas inamovibles de la historia.

4.9. EL KAFKIANISMO EN *EL LIBRO DE ARENA*.

Nuestra revisión del grueso de la prosa borgeana llega a su fin con *El libro de arena*, publicación de 1975, considerada por muchos la última gran obra de la herencia borgeana, a pesar de que el argentino continuó su esfuerzo literario los 11 años que distaban desde esta publicación a su muerte en la Ginebra de 1986.

La presencia del *kafkianismo* en esta obra halla –para nosotros– su mayor sentido y ejemplificación en *La secta de los Treinta*, donde el sujeto, desde una posición académica, narra los datos que se conocen de dicha institución de la antigüedad –que sitúa alrededor del siglo IV– y, a colación de esto, ofrece su propia visión sobre la cristiandad, la pasión de Cristo y el mismo devenir de los hombres:

Sé la Verdad pero no puedo razonar la Verdad. El inapreciable don de comunicarla no me ha sido otorgado. Que otros, más felices que yo, salven a los sectarios por la palabra. Por la palabra o por el fuego. Más vale ser ejecutado que darse muerte. Me limitaré pues a la exposición de la abominable herejía (Borges, 1975).

Esta vez es el propio sujeto, que bien podría ser el mismo Borges, de quien emana la visión kafkiana de la obra; angustiado, tétrico, la penúltima frase de la anterior cita engloba aquella idea de la víctima y el verdugo que vendrá a afianzarse poco después, donde el sujeto prefiere ver el fin de su existencia

μετάbasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

otorgado por causas externas antes que ser dejado con esa falsa sensación de libertad y libre albedrío para consigo mismo.

Por otra parte, al referirse a Cristo, Borges colmará de kafkianismo la descripción de la vida y sino del mismo, situando al propio Dios como una suerte de autor del mundo y a su hijo, el protagonista, como el epicentro de esta trama absurda en la que no había ni habrá más salida que el dolor y la pasión del sujeto, el martirio, la crucifixión, la angustia que tan solo ha de cesar con la misma muerte:

Nació del vientre de una mujer del pueblo elegido no sólo para predicar el Amor sino para sufrir el martirio. Era preciso que las cosas fueran inolvidables. No bastaba la muerte de un ser humano por el hierro o por la cicuta para herir la imaginación de los hombres hasta el fin de los días. El Señor dispuso los hechos de manera patética. Tal es la explicación de la última cena, de las palabras de Jesús que presagian la entrega, de la repetida señal a uno de los discípulos, de la bendición del pan y del vino... ” (Borges, 1975).

El narrador ha hecho lo que él mismo, más adelante, tachará de *abominable*: ha reducido a Jesús de Nazaret a un protagonista kafkiano. Nos parece una excelente forma de cerrar este análisis puesto que, como vemos, el *kafkianismo* borgeano extendió sus lindes quizá incluso más allá que el de su precursor checo, ahondando más en la naturaleza absurda no solo de su tiempo sino, también, de los grandes relatos que conformaron a la humanidad y a Occidente.

Cristo se torna en un sujeto cuyo motivo final es la muerte, el patetismo y el dolor, un ser abocado a un destino de angustia y al que solo el cese de su vida liberará de la misma, aunque el momento de su martirio habrá de ser immortalizado para toda la eternidad. Su proceso es tan absurdo como el de un Josef K., sus jueces son el conjunto de todos los hombres, su castigo es la muerte y, con él, le llega su único premio, la inmortalidad, el existir infinito:

En la tragedia de la Cruz –lo escribo con debida reverencia- hubo actores voluntarios e involuntarios, todos imprescindibles, todos fatales. Involuntarios fueron los sacerdotes... involuntaria fue la plebe que eligió a Barrabás, involuntario fue el procurador de Judea, involuntarios fueron los romanos que erigieron la Cruz de Su martirio y clavaron los clavos y echaron suertes. Voluntarios sólo hubo dos: el Redentor y Judas. No hay un solo culpable; no hay uno que no sea un ejecutor, a sabiendas o no, del plan que trazó la Sabiduría. Todos comparten ahora la Gloria. Mi mano se resiste a escribir otra abominación... (Borges, 1975).

Desde aquel laberinto de senderos que se bifurcaban hasta la dialéctica de la víctima y el verdugo pasando por el omnipresente absurdo, la ejecución, la condena y la tortura, el determinismo/fatalismo y la idea de que nuestras vidas fueron trazadas de antemano y nuestra angustia es una carga ineludible; todo ello, en síntesis, es agrupado por Borges en estas últimas líneas.

Magistralmente, el argentino consigue dotar a la mayor de las historias de la humanidad en un cuadro de lo kafkiano, donde el hijo de Dios no es menos desdichado que Gregorio Samsa o el artista del hambre.

Nos ha parecido tremendamente significativo cesar el análisis literario de la prosa borgeana aquí, donde vemos que los límites del kafkianismo, para Borges, eran si cabe más amplios que para el propio Kafka, que nunca se atrevió a blasfemar de esta manera en sus escritos, que nunca se atrevió a dotar de aquella angustia pesadillesca a una figura tal como la del mismísimo salvador de los hombres, el hijo de Dios.

5. CONCLUSIONES.

Tras las evidencias y el compendio de estudios diversos que hemos corroborado y asimilado a lo largo del presente trabajo, la respuesta respecto a la incógnita intrínseca detrás de todo este estudio nos parece, a estas alturas, potencialmente unilateral. La influencia capital de la obra del checoslovaco Franz Kafka en la literatura del argentino Jorge Luis Borges se muestra innegable, irrefutable, a prueba del tiempo y transversalmente presente en el estilo, el formato, las temáticas, ideas e incluso los propios textos dedicados por parte del segundo para con la figura y genio del primero.

Las lecturas de Kafka durante unas fechas tan tempranas para la formación de Borges como fueron los años de la Gran Guerra condicionaron, inevitablemente, el sustrato del que luego se consagraría como otro de los escritores del siglo; la idiosincrasia kafkiana estuvo latente, con sus comprensibles altibajos, en la totalidad de la prosa borgeana.

Esta influencia de su *precursor* se hizo palpable en sus relatos que tan a menudo, como hemos visto, hacían referencias continuas al *kafkianismo* en su formato, temas, motivos, estilo y abruptos cierres, así como también en sus reflexiones ensayísticas, las cuales, por supuesto, también rescatamos en su debido apartado. Borges produjo con su obra una reivindicación de Kafka que, en honor al celeberrimo ensayo *Los precursores de Kafka*, podríamos decir que retroalimenta el *kafkianismo*; la figura del argentino supuso una defensa a capa y espada de Kafka que traspasó lo meramente literario, manifestándose también en una traducción tan crucial como la *Metamorfosis* llevada a cabo por Borges en 1938.

Sin Borges, la lectura que realizamos del *kafkianismo* desde el hispanismo sería, con absoluta certeza, muy distinta a la que realmente se ha producido; a través de su función como transductor y traductor kafkiano, el argentino se eleva como una figura capital literaria, ya no solo por su merecidísimo corpus personal, sino también por su valor divulgativo y su aportación al sustrato de la literatura hispanoamericana de la obra kafkiana, sometiéndola al filtro de su visión erudita y materializada en sus cuentos y ensayos.

Desde la idea de la existencia como un laberinto, empañada del intrínseco absurdo del que a veces formamos parte, la subversión de la idealización que hasta entonces se había realizado para con los conceptos de *civilización* y *barbarie*, las críticas exacerbadas contra la burocracia, el automatismo, las dictaduras habidas y por haber, las parábolas, las paradojas de Zenón y su alteración del orden natural de lo espaciotemporal, lo extraordinario camuflado en lo ordinario, el frío –casi seco– tono de realismo con el que ambos construían sus relatos o la reiterada idea del infinito, son, valga la redundancia, casi infinitas las puestas en común que, desde su singularidad, comparte la literatura kafkiana con la borgeana.

Tras el presente estudio, el análisis *in situ* de las referencias e ideas kafkianas regurgitadas, renovadas o reelaboradas por Borges, la atención merecida en ensayos y traducciones por el argentino para con el autor checo, entre otros muchos factores ya discutidos, se nos presentan como alegaciones empíricas de cuán profunda llegó a ser la influencia de Franz Kafka en J.L. Borges; admitido o no, y aun cuando el propio Borges admitiera que él intentó ser Kafka en vano, lo demostrable es que, en efecto, una vez halló su propio camino, consciente o no de ello, su prosa se alzó como una continuación del *kafkianismo*.

Aunque quizá más presente en obras como *Ficciones*, *El Aleph* o las parábolas desperdigadas en *El Hacedor* o en *Elogio de la sombra*, el *kafkianismo* ha mostrado vez tras vez sus motivos, situaciones y procedimientos a lo largo de toda la prosa borgeana. La deconstrucción producida a través de la visión de Borges de la sociedad de su tiempo, la literatura, la historia, el concepto del tiempo y la humanidad nos son ahora inconcebibles sin el antecedente acontecido y presente en las obras del autor checo.

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Este trabajo, a través de las lecturas y relecturas pertinentes, los ensayos y artículos al respecto en el amplio corpus correspondiente, nos ha servido no solo para comprender mejor a dos de los autores fundamentales del último siglo, también nos ha capacitado para ver lo que Eduardo Pellejero, al que citábamos, llamaba *la alegría de la influencia*, lo profundamente que pueden estar marcados aquellos escritores que encuadramos en las categorías de la *innovación*, la *renovación* y la *originalidad*.

En síntesis -y en conclusión- este Trabajo de Fin de Grado ha intentado reforzar modestamente la idea de que, al abrir las páginas de uno de los libros de Borges sabremos –ahora- que, desde la lejanía metafísica, también estamos abriendo, aunque no lo supiéramos, alguna de las magnas obras de un escritor tan lejano en el espacio y el tiempo como fue Franz Kafka.

Pues en esas páginas del argentino, tal vez, estaremos explorando los laberintos de Kafka, de la manera que Borges los concibió –o soñó- y fruto de la influencia reelaboró en sus textos, dotándolos de nuevas perspectivas, escenarios y trágicos héroes literarios.

Pero, como hemos extraído de nuestro estudio, sabemos ahora que, si Kafka no hubiera construido esos laberintos ni soñado esas pesadillas o si no hubiera encontrado el *kafkaianismo* –anterior y posterior a él- a su máximo exponente en la figura del checo; de no haberse dado toda esta suerte de casualidades y creaciones literarias, los textos de Borges que ahora leemos, tal vez, no encerrarían la misma lectura que les damos ahora, eminentemente kafkianos y laberínticos, cabe decir, esos relatos –y lo que los hace tan únicos- no existirían.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA.

Alazraki, Jaime (1983) *Génesis de un estilo: "Historia universal de la infamia"*. Revista *Iberoamericana* Vol. XLIX, Núm. 123-124, Abril-Septiembre 1983. ISSN: 2154-4794.

Babusci, Maximiliano (2008) *Jorge Luis Borges. Breve reflexión sobre su obra*. Argentina: Revista *Question*. Volumen 1, Nº 19.

Barnatán, Marcos-Ricardo (1995) *Borges, biografía total*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, S.A. (T. H.)

Billiteri, Serena (2018) *Hannah Arendt lectora de Franz Kafka: una mirada pedagógica a la razón poética*. Universidad de Cassino y del Lazio Meridional: *Teoría de la Educación*, Volumen 30, número 1 (2018) (pp.117-132)

Borges, Jorge Luis (Ed.) (1984) *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, Jorge Luis (03 de Julio 1983). *Un sueño eterno*, *El País*.

García Hamburg, Carlos (2005) *Borges y Kafka*. Revista *Florianópolis*, enero-diciembre de 2005 (pp. 49-59)

García Jiménez, Salvador (1987) *Franz Kafka y la literatura española* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia.

Kafka, Franz (Ed.) (1983) *Obras completas: novelas, cuentos relatos; edición al cuidado del Dr. Alberto J.R. Laurent*. Barcelona: Teorema.

μετάβasis

Más allá de la serie (μετάβασις εἰς ἄλλο γένος)

Kcenich, Stephen P. y Luna-Escudero Alie, María-Elvira (SK-Melea) (2015) *El infinito en el poema "Hengist quiere hombres", de Jorge Luis Borges. Una perspectiva interdisciplinaria*. Recuperado de:

letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/kcenich_stephen/infinito_en_el_poema_hengist_quiere_hombres.htm

Montanaro Meza, Óscar (2002) *Análisis de la voz narrativa en "Un informe para una academia" de Kafka y "El informe de Brodie" de Borges*. Recuperado de: accionarte.com/kafka/html/ensayos/ensayos/ensayo12-montanaro-analisisde.htm.

Pellejero, Eduardo (2009) *Borges y Kafka. La alegría de la influencia*. Universidad de Lisboa: *Philologia Hispalensis* número 23 (pp. 7-16)

Pestaña Castro, Cristina (1997) *Intertextualidad de F. Kafka en J.L. Borges. Espéculo: Revista de estudios literarios*, número 7 (1997-1998). Recuperado de: webs.ucm.es/info/especulo/numero7/borg_kaf.htm.

Salinas, Gonzalo (2015) Entrevista a Ilan Stavans: *Ilán Stavans: «Kafka estaba enamorado del Quijote»*. *Revista Suburbano* (Miami). Recuperado de: suburbano.net/ilan-stavans-kafka-estaba-enamorado-del-quiote/