

SVĚT
LITERATURE
EL MUNDO DE
LA LITERATURA

Kafka en Hispanoamérica

2023

svět literatury

La revista *Svět literatury* (El mundo de la literatura) fue fundada en 1990. En sus números regulares, publicados en checo dos veces al año, persigue el enriquecimiento de nuestra cultura en relación con las literaturas europeas y americanas. Publica también números especiales en lenguas extranjeras, principalmente las románicas. Este número especial está dedicado a la recepción hispanoamericana de la obra de Franz Kafka, en víspera de su centenario. La revista está incluida en SCOPUS, ERIH+ (European Reference Index for the Humanities) y CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities).

La versión electrónica de la revista es accesible en: <http://svetliteratury.ff.cuni.cz>.

dirección

Svět literatury / World of Literature
Filozofická fakulta UK,
Ústav české literatury a komparatistiky,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1
República Checa
e-mail: svetliteratury@ff.cuni.cz



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

SVĚT LITERATURY / EL MUNDO DE LA LITERATURA

Redakce / Editors

Josef Hrdlička (vedoucí redaktor), Jana Kitzlerová, Mariana Machová, Daniel Soukup, Klára Soukupová (výkonná redaktorka), Závěš Šuman

Redakční rada / Editorial Board

Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla
Jonathan Bolton, Harvard University
Alessandro Catalano, Università degli studi di Padova
Anna Housková, Univerzita Karlova, Praha (předsedkyně)
Alice Jedličková, Ústav pro českou literaturu AV ČR
Petr Kyloušek, Masarykova univerzita, Brno
Holt Meyer, Universität Erfurt
Lucie Olivová, Masarykova univerzita, Brno
Martin Procházka, Univerzita Karlova, Praha
Alice Stašková, Friedrich-Schiller-Universität Jena
Jiří Stromšík, Univerzita Karlova, Praha
Paulína Šišmišová, Univerzita Komenského, Bratislava
Dalibor Tureček, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Emil Volek, Arizona State University, Tempe

Adresa redakce: Svět literatury, Ústav české literatury a komparatistiky FF UK, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; <http://svetliteratury.ff.cuni.cz/> (e-mail: svetliteratury@ff.cuni.cz)

Vydává: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta

Objednávky vyřizuje: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 (books@ff.cuni.cz)

Časopis vychází dvakrát ročně

Grafická úprava a sazba: Stará škola (staraskola.net)

Tisk: Tiskárna Nakladatelství Karolinum

© Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2023

ISSN 2336-6729 (Online)



Índice

Introducción — 7

Perplejos y descarriados: pasos en huellas hispanoamericanas
SAÚL SOSNOWSKI — 9

Recepción temprana

Kafka en España: Ramón María Tenreiro, autor de la primera traducción de *La metamorfosis* a una lengua extranjera
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO — 19

Borges y la máquina kafkiana de leer
FERNANDO LIMERES NOVOA — 29

El enigma del individuo: antecedentes y convergencias entre Franz Kafka y César Vallejo
MARÍA DEL ROCÍO OVIEDO — 36

El misterio de las puertas y las puertas del misterio en Kafka
ELISA MARTÍNEZ SALAZAR — 45

Operaciones intertextuales

Notas de un simulador kafkiano: Calvert Casey
VICENTE CERVERA SALINAS — 61

Complicidades kafkianas en la obra de Julio Ramón Ribeyro
ÁNGEL ESTEBAN — 74

Un hombre de Zapotlán colgado de Kafka: La literatura kafkiana de Juan José Arreola
PABLO BRESCIA — 85

Operaciones intertextuales en torno a Kafka y al judaísmo: dos novelas de Moacyr Scliar
FLAVIO FIORANI — 96

Juegos de identidad: Ejemplos de metamorfosis en los cuentos de Silvina Ocampo
DORA POLÁKOVÁ — 109

Kafka, Bolaño y el sobrino de Josefina la cantante
ROBERTO CHACANA ARANCIBIA — 117

La ciudad oculta en los cuentos de Pacheco
ANNA HOUSKOVÁ — 126

Viaje por el abismo: Kafka en la antipoesía de Nicanor Parra
MIROSLAVA FILOVÁ — 135

Informe visionario

Kafka: visionario del totalitarismo
MIGUEL ESPEJO — 145

Sobre un informe del confinamiento: Desmontaje crítico
sobre una narrativa kafkiana llevada a escena
JUAN PABLO CIBRIÁN — 157

Confusiones conceptuales y lo real maravilloso

Franz Kafka: un escritor checo en los reinos del “realismo mágico”
y otras confusiones conceptuales
EMIL VOLEK — 165

Apuntes sobre el rol de Franz Kafka en el pensamiento literario de Alejo Carpentier
ANDREAS KURZ — 176

Inspiración kafkiana en el siglo XXI

Nadie muere del todo en Praga y *El hijo judío*, dos novelas breves
sobre la interminable fascinación argentina por Kafka
JUAN PABLO BERTAZZA — 189

La mujer kafkiana y su doble monstruoso en el gótico andino:
Análisis del cuento “Las Voladoras”, de Mónica Ojeda
LEIRA ARAÚJO-NIETO — 202

Animales que sueñan: Kafka en la minificción centroamericana:
De fronteras de Claudia Hernández
LAURA MARTÍNEZ ABARCA — 215

Cartografía y genealogía literarias de Kafka:
Un análisis bajo la lupa de la criticometría
CAROLINA FERRER — 221

Contents

Introduction — 7

Perplexed and misguided: Stepping into Spanish-American footprints
SAÚL SOSNOWSKI — 9

Early Reception

Kafka in Spain: Ramón María Tenreiro, Author of the first translation
of *The Metamorphosis* into a foreign language
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO — 19

Borges and the Kafkaesque reading machine
FERNANDO LIMERES NOVOA — 29

The enigma of the individual: Background and convergences
between Franz Kafka and César Vallejo
MARÍA DEL ROCÍO OVIEDO — 36

The mystery of the doors and the doors of mystery in Kafka
ELISA MARTÍNEZ SALAZAR — 45

Intertextual Operations

Notes of a Kafkaesque simulator: Calvert Casey
VICENTE CERVERA SALINAS — 61

Kafkaesque complicities in the work of Julio Ramón Ribeyro
ÁNGEL ESTEBAN — 74

A man from Zapotlán hung by Kafka: The Kafkaesque literature of Juan José Arreola
PABLO BRESCIA — 85

Intertextual operations around Kafka and Judaism: Two novels by Moacyr Scliar
FLAVIO FIORANI — 96

Identity games: Examples of metamorphosis in the stories of Silvina Ocampo
DORA POLÁKOVÁ — 109

Kafka, Bolaño and the nephew of Josefina the singer
ROBERTO CHACANA ARANCIBIA — 117

The hidden city in Pacheco's stories
ANNA HOUSKOVÁ — 126

The journey through the abyss: Kafka in the antipoetry of Nicanor Parra
MIROSLAVA FILOVÁ — 135

Visionary Report

Kafka: visionary of totalitarianism
MIGUEL ESPEJO — 145

On a report of confinement: Critical dismantling of a Kafkaesque narrative
brought to stage
JUAN PABLO CIBRIÁN — 157

Conceptual Confusions and the Marvelous Real

Franz Kafka: a Czech writer in the kingdoms of 'magic realism',
and other conceptual confusions
EMIL VOLEK — 165

Notes on Franz Kafka's importance in Alejo Carpentier's literary thinking
ANDREAS KURZ — 176

Kafkas Inspiration in the 21st Century

Nadie muere del todo en Praga and *El hijo judío*, two short novels
about the endless Argentine fascination with Kafka
JUAN PABLO BERTAZZA — 189

The Kafkaesque woman and her monstrous double in the Andean Gothic:
Analysis of the short story "Las Voladoras" by Mónica Ojeda
LEIRA ARAÚJO-NIETO — 202

Animals that dream: Kafka in Central American microfiction:
De fronteras by Claudia Hernández
LAURA MARTÍNEZ ABARCA — 215

Kafka's literary cartography and genealogy:
An analysis through the lens of criticometrics
CAROLINA FERRER — 221

Introducción



En vísperas del centenario de Franz Kafka, este número especial de la revista *Svět literatury* (El mundo de la literatura) se concentra en la recepción hispanoamericana de su obra. Reúne textos relacionados con el tema del coloquio internacional “K de Kafka. Presencia del escritor praguense en Hispanoamérica”, coordinado por Dora Poláková en la Universidad Carolina en Praga del 27 al 29 de junio de 2022.

Para ensayistas, narradores y poetas hispanoamericanos vale lo resumido por Carlos Fuentes: „Kafka, el escritor indispensable del terrible siglo XX“. Es inevitable entonces que en el abecedario personal de Fuentes, *En esto creo*, la letra K significa Kafka. Si bien los escritores hispanoamericanos suelen mencionar el nombre de Franz Kafka como el más relevante de la literatura europea, no se trata de una influencia sino de una afinidad. Así, el encuentro en Praga, la ciudad de Kafka (o kafkiana), fue una oportunidad de pensar en esta cercanía literaria y cultural entre Europa Central y América Latina, regiones periféricas y multilingües.

Para la publicación en esta revista, los autores, provenientes de ocho países de Europa y América, han ampliado sus ponencias o han tratado otro tema relacionado con el escritor praguense, enfocando aspectos novedosos en el campo inagotable de la presencia de Kafka en la literatura hispanoamericana, además, con vistas a dos regiones enlazadas: España y Brasil.

La composición del conjunto es temática: la primera recepción, textos, contextos, la última recepción. Desde luego, la intención no es ofrecer un panorama histórico, sino proponer lecturas actuales de obras hispanoamericanas en contacto con el escritor de Praga.

En el período temprano, las huellas de la primera traducción al español de *La metamorfosis*, en 1925, a veces atribuida a Borges, llevan a España, aportando pruebas de que el traductor fue Ramón María Tenreiro. En todo caso, la figura de Borges, en relación con Kafka indispensable, aparece tanto en el texto dedicado a “la máquina kafkiana de leer”, como en el ensayo introductorio, relacionado con la cultura judía, y se menciona también en otros textos. Menos frecuente y novedoso es relacionar a Kafka con César Vallejo.

El apartado “Operaciones intertextuales” agrupa los textos más numerosos que registran la relación de Kafka con el cuento hispanoamericano. En algunos escritores parece más explícita, como es el caso del mexicano Juan José Arreola o del peruano Julio Ramón Ribeyro, en otros menos visible, aunque intensa, como se descubre en la



obra del cubano Calvert Cassey, o más libre, leída en los cuentos de Silvina Ocampo, José Emilio Pacheco y Roberto Bolaño. La interpretación de dos novelas renombradas del brasileño Moacyr Scliar (el más traducido y conocido en el ambiente checo) retoma también la tradición cultural judía. Otro interés ha merecido la presencia kafkiana en la poesía de Nicanor Parra, quien tenía a Kafka por maestro igual que los cuentistas mencionados.

La reflexión sobre Kafka como visionario del totalitarismo amplía la recepción literaria y cultural del contexto político del siglo XX y también del XXI. Por otra parte, el escritor praguense inspira una distancia irónica de las polémicas conceptuales del “realismo mágico”, no extinta de la experiencia con el totalitarismo.

El último apartado “Inspiración kafkiana en el siglo XXI” es un aporte interesante por indicar que para los escritores hispanoamericanos Franz Kafka no sólo fue “el escritor del siglo XX”, sino que sigue predilecto también entre los escritores — y en especial las escritoras — más jóvenes en el siglo XXI, con otros acentos, cercanos al género negro, de fantasía y horror, aprovechando el motivo del hombre-animal. Y en todas las generaciones, los escritores-lectores de Kafka en Hispanoamérica perciben con especial sensibilidad su humor.

Anna Housková
editora

Perplejos y descarriados: pasos en huellas hispanoamericanas



Saúl Sosnowski

University of Maryland, College Park

sosnowsk@umd.edu

PERPLEXED AND MISGUIDED: STEPPING INTO SPANISH-AMERICAN FOOTPRINTS

Starting with references to sacred texts (*Torah*, *Talmud*) and the notion that Judaism is constituted by a line of texts and not of blood, I move on to the heterodoxy that, among other aspects, links Borges with Kafka and ways of reading them through their links with philosophy, mathematics, architecture, Judaism, tradition and, especially, through their subversive questioning of all that is.

PALABRAS CLAVE:

Borges — Kafka — tradición judía — subversión

Borges — Kafka — Jewish Tradition — subversion

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.1>

Empiezo aclarando dos términos y una ausencia en el título de mi presentación. Hacia el año 1175, Maimónides, el filósofo y médico cordobés Moshé ben Maimón (1135–1204) conocido como Rambám, comenzó a redactar una larga misiva en árabe para responder a diversas preguntas e interrogantes de uno de sus discípulos. Ésta se publicó en hebreo como *Moréh Nebujím* y en castellano como *Guía de los perplejos* o *Guía de los descarriados*, si bien hubiera sido más apropiado ofrecerlo “para perplejos” en vez “de”. Para los descarriados, la asesoría de rabíes podía facilitar el retorno a los principios de la fe y, consecuentemente, a la comunidad. Por otra parte, los confundidos o perplejos ante la intersección de la razón y la filosofía con la religión y las demandas de la fe judía, hallarían en las interpretaciones de Maimónides pautas para conciliar los múltiples sentidos y posibles discordancias que emanan del Pentateuco y de proféticos decires. En el siglo XII, como siglos antes en la época de la *Mishnáh* y del *Talmud* lo hicieran quienes interpelaban versículos y dictámenes, Rambám dijo que no todo puede ser derivado de una lectura literal, ya que los grandes profetas, por ejemplo, apelaron a parábolas para dirigirse al pueblo conminándolos a retornar a lo prescripto por la ley.¹ Paradójicamente (o no, dadas las condiciones históricas de un pueblo fracturado

1 En el kafkiano contexto que hoy nos convoca, acoto que Maimónides consideró que la creación del mundo animal y de los seres humanos se dio en un solo núcleo. ¿De allí, quizá, el tránsito entre sus modalidades?



por sucesivos exilios), quien trazó la *Guía* también fijó los Trece Principios que se recitan diariamente y que en el judaísmo constituyen lo más cercano a un dogma. Ante la perplejidad, entonces, Maimónides ofrece una guía teológica-filosófica y, a la vez, una tabla de salvación.

Paso a la ausencia en el título de estas páginas. Para que Yu Tsun entendiera el secreto que su antepasado Ts'ui Pen cifró en la novela *El jardín de senderos que se bifurcan*, Stephen Albert le explicó: “es una enorme 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”.² La ausencia del nombre “Kafka” en el título es mi modo de subrayar una impronta, tanto explícita como intuida, que atraviesa las letras hispanoamericanas —letras tamizadas por el doble impacto de Kafka y de Borges.

Dice la tradición que el inaudible sonido de la ‘Aleph’ excedía la capacidad auditiva del pueblo y que, por eso, en Sinaí medió una voz humana para que la generación del desierto pudiera recibir los diez principios de una nueva ley. Otra versión, ésta ya más literaria pero no menos peregrina, fija en la letra ‘K’ la posibilidad de cuestionar desde una azorada perplejidad todo lo que es para entrever saberes ajenos al dominio de la razón y, precisamente, a la ley, a sus corolarios y exigencia de obediencia o sometimiento.

*

Asociar a Borges (1899–1986) con Kafka (1883–1924) es inevitable y así lo confirman numerosos estudios críticos. Además de la cercanía de sueños y pesadillas, de laberintos e inquisiciones, de un huidizo humor, de adivinanzas y de un sostenido régimen de alusiones y metáforas, está el uso de cercanas alegorías. Entre ellas, “La construcción de la muralla china” (1917) de Kafka y “La muralla y los libros” (1950), de Borges. Para Borges se trataba de indagar por qué lo emocionó que fuera una misma persona quien ordenó la construcción en gran escala de una muralla contra los bárbaros y, al mismo tiempo, la abolición de la historia echando al fuego las crónicas del pasado. La posibilidad de que, entre otras contingencias, esta operación fuera mágica, finalmente llevó al narrador a considerar que “esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético”.³ De este modo, como en tantos otros textos, Borges desplazó su punto de partida hacia otras vertientes. El chino de Kafka, por su parte, tras elaborar una máxima para ilustrar cómo entender los mecanismos del poder, dice que su investigación es puramente histórica. De allí pasó a otra parábola y a la constante preocupación por la ley, el poder y el legado de la historia. La construcción de la muralla por fragmentos accesibles a cada dotación, en vez de hacerla continua y, de este modo, lógica y estratégicamente sensata, alude a la propia y definitiva práctica de las narraciones de Kafka: integrar vacíos, marcar fragmentos inconexos, cuestionar la posibilidad de lo sucesivo y consecuente. Muralla y texto, entonces, perdurarán como tareas para una generación tras otra. Lo que ni Kafka ni

2 “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), incluido en *Ficciones* (1944). Borges 1974, p. 479.

3 *Otras inquisiciones* (1952). Borges 1974, p. 635.

Borges pudieron saber es que ese mismo Primer Emperador también ideó el montaje de los ejércitos de terracota: otro resguardo para garantizar su inmortalidad. Hoy, de ese vano deseo y de sus fallidas empresas, perduran un nombre para la historia y el asombro para el turismo.

*

Después de leer a Kafka, nada puede ser leído del mismo modo; tampoco después de Borges. Más aún: después de leerlos, percibimos sus ecos en todo ejercicio literario. Borges aludió explícitamente a Kafka en numerosos textos e identificó sus huellas en otros. Lo hizo en 1935 en “Las pesadillas y Franz Kafka” —donde “simbolista o alegorista”, lo llama “padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto”—; en 1938 en el prólogo a *La metamorfosis* y, en 1951, en “Kafka y sus precursores”.⁴ En “Kafka en Argentina”,⁵ Julieta Yelin anotó que fue Eduardo Mallea quien impulsó su difusión mediante “Introducción al mundo de Kafka”, publicado en 1936 en el número 18 de *Sur*; antes de analizar cómo lo leyeron Martínez Estrada, Borges, Cortázar, Di Benedetto y Ocampo. A esa impecable selección, agregó, por nombrar por ahora a solo tres más, que es imposible leer a Clarice Lispector (1920-1977), a Alejandra Pizarnik (1936-1972) y a Sergio Chejfec (1956-2022) sin que Kafka se nos atraviese.

De todos modos, la pregunta que siempre queda en el aire y sobre la página es ¿por qué siempre Kafka? Verlo como ícono y punto de inflexión desde las primeras décadas del siglo XX no basta. Más allá de exaltar ‘lo literario’, lo que mantiene nuestra sostenida necesidad de leerlo una y otra vez “con previo fervor y con una misteriosa lealtad”, es lo que Borges definió en “Sobre los clásicos”,⁶ excepto que en su caso no se trata de un pueblo sino, por lo menos de lo que seguimos llamando ‘Occidente’. Y no solo por ‘lo literario’ —sobrada razón— sino también por lo histórico y por la arboleda que se desprende de cada una de sus páginas.

4 “Las pesadillas y Franz Kafka” se publicó en *La Prensa* el 2 de junio de 1935 y está incluido en *Textos recobrados 1931-1955*. Borges 2001, pp. 98-101. Allí anticipa lo que otros subrayarán después: “Lo atroz de las figuras de la pesadilla, ¿no está en su falsedad? Su horror incomparable, ¿no es el horror de sabernos bajo el poder de un proceso alucinatorio? Ese clima es precisamente el de los relatos de Kafka”. El prólogo apareció inicialmente en la edición de Losada y fue recogido en Borges, *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, pp. 103-105. “Kafka y sus precursores” fue incluido en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 145-148.

La biblioteca de Borges incluía un volumen en alemán, editado por Max Brod, de las obras completas de Kafka y una nota manuscrita de Borges sobre un animal imaginario que luego incluyó como “Un animal soñado por Kafka” en Borges, con la colaboración de Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Kier, 1967. También incluía *Letters to Milena*. Cf. Rosato y Álvarez 2017, pp. 214-215.

5 Yelin 2010, pp. 251-273. Enrique Espinoza compiló textos de Martínez Estrada, tres de ellos sobre Kafka, en *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1967. Ver también Martínez Salazar y Yelin 2013. La presencia e impacto de Kafka en las diversas literaturas nacionales puede ser fácilmente rastreada a través de la crítica local.

6 “Sobre los clásicos”, *Otras inquisiciones*, en Borges 1974, p. 773. Y resuena otro eco en “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión* (1932), en Borges 1974, pp. 267-274.



Kafka revela lo continuo, lo asentado, lo inamovible, así como lo discontinuo, lo peregrino y lo transitorio. Sus textos exponen a un ser atónito ante el mundo y, al mismo tiempo, a un hombre capaz de fluir con la mayor naturalidad de un estado vital a otro. Un mundo que en su íntima coherencia se muestra incompleto, sometido a la incredulidad y a la duda. Acceder a él, requiere entregarse a las múltiples dimensiones de lo dicho y de lo que sigue pendiente. Es esto lo que ha permitido que la crítica siga interrogándolo desde múltiples perspectivas cuya suma no cancela la conjunción de todas ellas, ni de otras que seguramente florecerán. No creo que, como a Borges, a Kafka le preocupara haber sido él “el lector de estos ejercicios, y yo su redactor”.⁷ Su apuesta, como la de numerosos sucesores, está puesta en la complicidad de quien se atreve a incursionar en los intersticios de su mundo.

Del prólogo de Borges a *La metamorfosis* extraigo lo siguiente: “Franz Kafka no las terminó [las novelas] porque lo primordial era que fuesen interminables”. “Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno”. “La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables”.⁸ Hallo un eco de estas líneas en la reseña de Máximo José Kahn a *El castillo*, publicada en 1927: “‘El Castillo’ de Kafka ha quedado sin terminar. Pero como es el sentido de la obra presentar lo quizá acabado como inacabado, figura lo inacabado solamente como rasgo de la fisonomía de la obra”.⁹ En su prólogo, Borges apuntó al goce que “puede anteceder a toda interpretación y [que] no depende de ellas”; Kahn reconoció en el idioma esmerado de Kafka, “idioma de abogado de la Roma antigua”, “la lucha por la redención”. En un pasaje anterior, Kahn recuperó el comentario de Brod que vio en “*El proceso* y *El castillo* dos formas de apariencia de la divinidad (en el sentido de la Kabbala): Juicio y Perdón”.

Que todo texto permanece incompleto hasta ser leído, se deduce, entre otros, de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Sin embargo, creo que en ese caso importa más que al asimilar lo que Albert había descubierto de su antepasado, Yu Tsun logró acceder a la tradición de la cual se había alejado. ‘Tradición’, ‘juicio’, ‘perdón’ y ‘redención’ son instancias que apuntan al tránsito que un perplejo y percedero ser humano podría heredar y recorrer a lo largo de su vida, pero no a quien está hecho de sueños ajenos (“Las ruinas circulares”). En “El Golem”, las ansias de Rabí Judah León de Praga se desmoronaron frente a la incompleta masa que también al Rabí representa ante lo que Dios hubiera deseado.¹⁰ Es la historia narrada por Gustav Meyrink (Gustav Meyer [1868–1932]) que Kafka, comprensiblemente, devoró en una noche de 1915 y que poco después Borges también leyó durante su estancia europea. Mucho después, Borges incursionaría en nociones básicas del misticismo y la Cábala a través de Gershom Scholem —a quien no le causó ninguna gracia rimar con Golem.

Toda indagación, todo interrogante y toda duda subrayan la búsqueda de sentido para un sistema que, si alguna vez lo tuvo, acabó con la Primera Guerra Mundial —y más aún con la Segunda—. Me refiero al colapso de la fe en el progreso enten-

7 Borges, “A quien leyere”, *Fervor de Buenos Aires* [1923], en Borges 1974, p. 15.

8 Originalmente en la edición de Losada de 1938; cito de *Prólogos*, Borges 1975, p. 105.

9 En la columna “Letras alemanas” de *La Gaceta Literaria* reseña la edición original editada en Munich por de Kurt Wolif Verlag. Kahn 1927, p. 4.

10 Borges, “El golem” (1958), *EL otro, el mismo* (1964), en Borges 1974, pp. 885–887.

dido fuera de lo tecnológico, a la civilización tal como la había decretado el Occidente, y a la tergiversación de principios éticos. Las imágenes que alguna vez proyectaban la integridad de un orden en perpetua evolución, están melladas desde hace más de un siglo. Si ya lo estaban en la época de Kafka, hoy van en picada. Ya nada hay que pueda augurar la paz mesiánica, ni siquiera una acorde a la supremacía del mal como catalizador para su surgimiento. Nada es, todo está en vías de desarrollo —como se solía definir a países sometidos—, sin que sepamos qué signo adjudicarle al concepto de “desarrollo”.

*

Los valores estéticos que aplicamos a una obra literaria incluyen su grado de apertura, de incitación a ser parte de un diálogo mediante la ilación de las letras. Y precisamente el texto al que se le atribuye un origen divino, puede y debe ser interrogado. En el mundo de Kafka se halla la *Torah* (el Pentateuco) —la ley escrita— y quizá aún más, las disquisiciones que en torno a cada signo se encuentran en el *Talmud* y en la centenaria *Responsa* rabínica —la legislación que emana de la tradición oral—. Al entrar en este ámbito nos encontramos con un texto abierto y pasible de múltiples y continuas interpretaciones que conmina, asimismo, a seguir pasos claramente demarcados, sabiendo que se dan en un mundo fallido y desordenado que el ser humano puede reparar (*Tikkun Olam*).¹¹ Si bien parecería que ahora me deslizo hacia lecturas incompatibles con recortes formales a lo textual, no es así, ya que lo que tantos han indicado como ‘lo incompleto’, adquiere otro sentido al ver cada situación como interrogante y desafío, cuando no como ineludible aceptación y renuncia a lo inevitable. Y es así que, desde la heterodoxia, aceptamos el derecho de toda lectura a asignarle su propio sentido a la letra. Nuevamente, entonces, Kafka y Borges; nombres que no comparten ninguna letra pero que siguen siendo, cada uno de ellos por separado y también juntos, objeto de su relación con la filosofía, las matemáticas, la arquitectura, el judaísmo, la tradición y, también, la subversión.¹²

*

El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, de Stéphane Mosès, comienza con una cita de Kafka sobre la construcción de la torre de Babel; mejor dicho, sobre su no construcción. Analizando “El escudo de la ciudad”, Mosès registra el régimen de postergaciones y la “deficiencia inherente a la propia humanidad” que impidió que la construcción se llevara a cabo. Y agrega: “El fracaso de Babel remite aquí a una especie de lógica inmanente de autodestrucción, quizá a las raíces del instinto de muerte”¹³ y, en consecuencia, a la cancelación de una utopía realizable en un tiempo que incesantemente se aleja. La ineludible escenificación de Praga, incluido el puño, cuyos cinco golpes aniquilarán a la ciudad —puño que, en efecto, es parte del escudo de la ciudad— lógicamente condujeron a Mosès a “El milagro secreto” de Borges y a mos-

11 Una de varias exploraciones en este sentido en Robertson 1985.

12 Dos ejemplos: Mandelbaum 2003, Löwy 2016.

13 Mosès 1997, p. 15.



trar cómo cada uno de estos autores percibió la prolongación del tiempo. Este relato, situado en la Praga ocupada de 1939, también sugiere una extensión temporal que, llevada a la inmortalidad, a nada conduce; así lo supieron quienes bebieron las aguas de un río en “El inmortal”.¹⁴ El Ángel de la Historia —si existe— concluye Mosès, “Debería encontrarse en la intersección entre el tiempo indefinidamente prolongable de que habla el texto de Kafka y el otro tiempo, puramente interior y cualitativo, que describe el relato de Borges” (p. 19).¹⁵

Subrayo este texto porque estos dos relatos le permitieron a Mosès pasar a un análisis pormenorizado de las respectivas visiones de la historia en Franz Rosenzweig (1886–1929), Walter Benjamin (1882–1940) y Gershom Scholem (1897–1982) desarrollada después de la Primera Guerra Mundial. No se trata del fin de la historia, sino de su apertura a múltiples futuros posibles. De este modo se subvierte toda convención, también la crónica de los tiempos, como lo anticipara Ts’ui Pen en su novela. Ya no hay continuidad, tampoco lógicas expectativas, sino rupturas e irrupciones; diría golpes de realidad como los que hallamos en tantos textos que, sin saberlo quizá, se hacen eco de otros puños.¹⁶ Creo que es precisamente en ese sentido, y no solo en la literatura, que se manifiesta el ser precursor. Los planteos filosóficos de los tres citados atraviesan y son atravesados por el paradójico judío heterodoxo Kafka, estudioso del *Talmud*, de la lengua hebrea y, seguramente, conocedor de mucho más de la tradición judía luego de su encuentro con Dora Dymant.¹⁷ Entendió —como nunca lo entenderán los antisemitas que también él padeció que el judaísmo es una línea de textos y no de sangre.¹⁸

Más de un lector ha puntualizado que la palabra “judío” no aparece en su ficción (¿Cómo el ‘tiempo’ en otra novela?), si bien abunda en sus diarios y en *El Castillo*, por ejemplo, que ha sido interpretado en torno a la problemática de la asimilación.¹⁹ Porque no puedo dejar de leer a Kafka desde esta perspectiva, también reconozco en sus personajes los mismos interrogantes sobre Dios que asolaron a César Vallejo en *Los heraldos negros*, así como el sufrimiento sin respuesta divina que padeció Job.²⁰ Y a pesar de todo, sea un ser humano o un animal, proclama la persistencia en seguir con

14 “El milagro secreto”, escrito en 1943 y fijado en 1939 en Praga —junto a numerosos motivos que apuntan directamente a Kafka— apareció en *Artificios* (1944); incluido en *Ficciones*, Borges 1974, pp. 508–513. “El inmortal” en *El Aleph* (1949), Borges 1974, pp. 533–544.

15 Mosès 1997, p. 19.

16 “Vindicación de ‘Bouvard et Pécuchet’” indica que por la conducta de los protagonistas la obra mira hacia adelante a las parábolas de Kafka. La oración final dice: “Evidentemente, si la historia universal es la historia de Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable”. *Discusión* (1932), Borges 1974, p. 262. Kafka consideró que “Investigaciones de un perro”, uno de sus últimos cuentos, era una variación sobre el tema de Flaubert.

17 El diccionario hebreo-alemán que escribió en un cuaderno de 1922 (?) no incluye términos básicos, lo que refleja un conocimiento bastante avanzado del hebreo. Un análisis de todas ellas podría generar otro modo de interpretar la historia que le tocó vivir.

18 Cf. Oz y Oz-Salzberger 2015.

19 Especialmente Max Brod en el epílogo a la edición original.

20 Cf. Margo Glantz, “Kafka y Job: Los dos hermanos” (1980), en Martínez Salazar y Yelin 2013, pp. 249–263.

vida porque también de ella, y del mal, está hecho el ser que espera sin saber en qué devendrá. Nostalgia de lo perdido, quizá; duda ante lo que vendrá, sin lugar a dudas.

*

Kafka anticipó mucho de lo que vivimos en el siglo XX, pero se quedó corto ante lo que va de este siglo. Las fórmulas de los manuales políticos están siendo reescritas; el fascismo que llegó a conocer, y el nazismo que surgió después de su muerte, continúan remodelándose para que su violencia sea cada vez más aceptable. El ejercicio de los precursores, que Borges proyecta hacia Carriego y Macedonio, así como lo hizo José Hernández sobre la gauchesca, es literario. Mucho más grave es anticipar el apocalipsis o, en términos más acotados, la posibilidad de que el individuo no se arroje al vacío dada la conducta aparentemente inane de situaciones que Kafka dejó a medio hacer.

Y entonces cabe aceptar que todo está perdido para volver a empezar (o no), wishful thinking de Morelli en *Rayuela*, novela cuyos levemente encapsulados capítulos —y más aún los de 62. *Modelo para armar*— ineludiblemente remiten a sobres sin numerar en los que Kafka guardó los capítulos de *El proceso*. ¿No es ésta ya, desde 1914–1915, una apuesta a lectores cómplices? Y captar, asimismo, la conducta de los hombres en una figura estética, como Persio lo hizo poéticamente en una kafkiana navegación hacia la nada (*Los premios*). O saber que nadie es solamente uno (“Lejana”), ni solo humano, y que por eso las transiciones se pueden dar naturalmente (Samsa-cucaracha o “Axolotl” o conejitos en “Carta a una señorita en París”) y que se abre la puerta no solo para ir a jugar sino para ser parte de algo más que un mísero cuerpo entregado a la decadencia de la historia. Se trata de los encuentros a los que siempre aspiraron los personajes de Cortázar; encuentros que se llegan a dar como estrategia de supervivencia cuando el orden es alterado y la ley quebrada (“La autopista del sur”). La solicitud del lector cómplice como acto literario es, asimismo, el pedido de un encuentro.

Y entonces también el humor que de lo lúcidamente sombrío recuperó el guatemalteco Augusto Monterroso (1921–2003) y en otra frecuencia el mexicano Juan José Arreola (1918–2001); que rigen *La ciudad* del uruguayo Mario Levrero (1940–2004), presidida por un epígrafe de Kafka, su diurna lectura, y todo Juan Carlos Onetti (1909–1994) y la ruina moral en los galpones de Roberto Arlt (1900–1940)... siguiendo así hacia otros precursores y sucesores porque en cada uno, como Kafka escribe en “Investigaciones de un perro”: “a pesar de todas mis rarezas, traslúcidas como la luz, sigo perteneciendo a la especie”. Y desde esa especie, y hacia ella, la literatura sigue.

BIBLIOGRAFÍA:

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
Borges, Jorge Luis. *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975.

Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados 1931–1955*. Eds. Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí. Buenos Aires: Emecé, 2001.





- Kahn, Máximo José. "Franz Kafka: El Castillo". *La Gaceta Literaria*, [Madrid], 1, 17 (1927), p. 4.
- Mandelbaum, Enrique. *Franz Kafka: un judaísmo na ponte do impossível*. Sao Paulo: Perspectiva, 2003.
- Mosès, Stéphane. *El Ángel de la historia*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem. Madrid: Cátedra, 1997 [1992].
- Löwy, Michael. *Franz Kafka: Subversive Dreamer*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.
- Oz, Amos y Fania Oz-Salzberger. *Los judíos y las palabras*. Madrid: Siruela, 2015.
- Robertson, Ritchie. *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Rosato, Laura y Álvarez, Germán, eds. *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2017.
- Yelin, Julieta. "Kafka en Argentina". *Hispanic Review*, LXXVIII, 2 (2010), pp. 251-273.
- Martínez Salazar, Elisa y Yelin, Julieta, eds. *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

RECEPCIÓN TEMPRANA



Kafka en España

Ramón María Tenreiro, autor de la primera traducción de *La metamorfosis* a una lengua extranjera

José María Paz Gago
Universidade da Coruña

jmpaz@udc.es

KAFKA IN SPAIN: RAMÓN MARÍA TENREIRO, AUTHOR OF THE FIRST TRANSLATION OF THE METAMORPHOSIS INTO A FOREIGN LANGUAGE

This article tries to unveil one of the great enigmas of Kafka studies, namely, the identity of the author of the first translation of *The Metamorphosis* into a foreign language. Indeed, in 1925 the *Revista de Occidente* published a Spanish version of Kafka's famous novella, a translation that was 3 years ahead of the first French version and 12 years ahead of the first English version.

The author of this translation, which helped to make Kafka's work known throughout Europe and also in America, has remained unknown until now, despite the most diverse attributions, from Margarita Nelken to Jorge Luis Borges. We try to demonstrate, through solid contextual and textual arguments, that the only possible author of this pioneering translation, still valid today, is the Galician Ramón María Tenreiro.

PALABRAS CLAVE:

Kafka — Metamorfosis — literatura española — traducción — literatura alemana — literatura latinoamericana — Borges

Kafka — The Metamorphosis — Spanish literature — translation — german literature — latin american literature — Borges

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.2>

Las primeras traducciones de Kafka al español fueron iniciativa de José Ortega y Gasset que — siempre atento a la producción alemana — publicó en los años veinte las primeras versiones a una lengua extranjera de las narraciones del escritor checo. En su entonces joven *Revista de Occidente* vio la luz el texto esencial de *La metamorfosis* en dos entregas en 1925¹ y *Un artista del hambre* dos años más tarde, en 1927.

Esta trascendental versión de la historia de Gregor Samsa, hasta ahora no valorada en toda su dimensión,² tiene un valor singular por cuanto significó una aportación pionera para la difusión de la obra de su autor tanto en Europa como en toda América.

1 Año III, n° XXIV, junio 1925, pp. 273–306 [Met 1] y n° XXVI, julio 1925, pp. 33–79 [Met 2].

2 Una traducción anónima que andaba por ahí, le llamará Borges con evidente desprecio.



Esta primera traducción de la obra cumbre de Kafka se adelantó en tres años a la primera versión francesa y en doce años a la primera versión en lengua inglesa.

Es habitual hablar de las vías francesa y americana para explicar la llegada y penetración de Kafka en las letras hispánicas, cuando es la vía española, esa temprana y muy correcta traducción de *La metamorfosis*, la que dio a conocer en Francia y en toda América, tanto del Sur como del Norte, el original y angustioso universo del praguense. Justamente es todo lo contrario a lo que se ha venido sosteniendo, puesto que es la vía española la que abrirá las vías americana y francesa, las dos posteriores a ella.

El primer escritor francés que recibe la influencia directa de Kafka, Henri Michaux, lo hace a través de esta versión de *Revista de Occidente*, tal como él mismo reveló: *Le premier texte que j'ai lu [de Kafka] est La métamorphose que j'ai du lire en espagnol quelque temps après sa parution dans la Revista de Occidente de Ortega y Gasset*.³

UN MISTERIO DILUCIDADO: EL TRADUCTOR DE LA PRIMERA VERSIÓN EN ESPAÑOL DE LA METAMORFOSIS.

Como era habitual en la publicación de Ortega, esta traducción de la *nouvelle* publicada por Kafka primero en la revista *Die Weiben Blätter*, en 1915, y después en libro, también en Leipzig, con fecha de 1916, vio la luz de forma anónima, por lo que recibió las más variadas atribuciones, de Borges al impresor Galo Sáez o a la exiliada Margarita Nelken. Durante mucho tiempo fue atribuida a Jorge Luis Borges hasta que el autor del *Aleph* confesó en una entrevista que no sabía tanto alemán como para haber hecho aquella traducción, aunque sí habría vertido al español algunos textos breves del checo.

También se ha sugerido el nombre del que no dudo en afirmar que es el único posible autor de esta versión pionera, el gallego Ramón María Tenreiro, pero desde López Campillo (1972) a Domingo Ródenas (2016), pasando por Juan Flo (2013), incomprensiblemente, se rechaza tal hipótesis autorial por un motivo del todo peregrino, el cual debería haber servido para afianzar, al contrario, la certeza de que Tenreiro era el auténtico conocedor de la literatura de Kafka capaz de traducirlo impecablemente a la lengua de Cervantes, como así lo hizo. Se trata de la amplia e interesante reseña que dedicó a *El proceso* y *El castillo*, en 1927 y en la misma *Revista de Occidente*, el traductor gallego quien habría interpretado aquellas narraciones póstumas sin demasiado entusiasmo, como si los deprimentes infiernos burocráticos, las atmósferas de pesadilla, que dibuja Kafka fueran para hacer fiestas e invitasen al optimismo a cualquier mortal. Como no podía ser de otra manera, Tenreiro transmite la impresión de una *pesada pesadilla, densa de turbios vahos de sexualidad y pereza* que le producen las dos novelas inacabadas, donde Kafka narra sus sueños, *lacerantes pesadillas, seniles e invernalizas, llenas de oscuridad y congoja, en las que la vida se nos aparece como infinitamente más turbia, más cruel, más bochornosa de lo que puede llegar a serlo, aún en las más desdichadas circunstancias*⁴.

3 Bréchon 1959, p. 208.

4 Tenreiro 1927, pp. 388–389.



En el colmo de la obcecación, los críticos rechazan la autoría de Tenreiro por una supuesta falta de empatía con la novelística kafkiana, sin argumentos de mayor peso, como si traducir supusiese sentir necesariamente un embelesamiento por la obra traducida, sea cual sea su tono y contenido. En tal caso, tampoco Alexandre Vialatte habría dedicado su vida a traducir al francés la obra integral de un autor al que considera sibilino, atormentado, acomplejado y aplastado por la angustia y la culpa.

La primera traducción francesa, también publicada en dos entregas de la *Nouvelle Revue Française* en 1928, se debe al novelista Vialatte, quien dedicará treinta años a la traducción y estudio del escritor que él considera su auténtico *alter ego*. El traductor francés, que mantiene una relación de intimidad indiscutible con el autor de *El proceso*, no deja de manifestar una visión crítica de su obra en la que encuentra numerosos contrasentidos manifiestos.⁵ Títulos como *Kafka o la inocencia diabólica* hablan por sí solos de la visión que tiene el traductor francés de su traducido, quien representaría en su obra su tormento metafísico, acomplejado por una infancia aplastada por un padre opresor, ahogado por la angustia y el sentimiento de culpabilidad.

Esa ceguera inexplicable de los especialistas les ha impedido ver quien se ocupaba en *Revista de Occidente* de la literatura alemana y quien era su más autorizado traductor en la época.⁶ Ya unos meses antes, en febrero de 1925, publica el gallego una reseña de dos novelas alemanas, una de ellas, *Leben mit Göttin* (1924), de Max Brod.

RAMÓN MARÍA TENREIRO, TRADUCTOR DE LA LITERATURA ALEMANA

Institucionista y krausista, discípulo de Giner, diplomático e íntimo amigo de Azaña, Ramón María Tenreiro fue editor literario de nuestra literatura clásica y un reputado traductor de innumerables obras señeras de la literatura alemana. De esa lengua tradujo cuatro obras de Goethe — *Clavijo* [Clav⁷] (1920), *Egmont* (1929), *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* [GM] (1931) y *Las afinidades electivas* [AfEl] (1934) — además de las tragedias *Los Nibelungos* (1922) y *Judith* (1918) de Friedrich Hebbel o los cuentos de Wilhelm Hauff (*El Califa Cigüeña y otros cuentos*, 1916).

Es sintomático que Tenreiro tradujese a cuatro autores de la misma generación que Kafka, es decir, a los autores alemanes del momento como son Bernhard Kellermann, *El túnel* (1928), Emil Ludwig, *Adalides de Europa* (1935), o H. G. von Keyserling, *El mundo que nace*, obra publicada precisamente por *Revista de Occidente* en 1926, es decir, solo un año después de la traducción de *La metamorfosis*.

Pero el autor más traducido por Tenreiro será Stefan Zweig, estrictamente coetáneo del praguense, del que vertió a la lengua de Cervantes cinco de sus famosas biografías, muy poco después de sus respectivas ediciones originales: *Joseph Fouché*, *Retrato de un político* (1929), *María Antonieta* [MAnt] (1934), *María Estuardo* (1935), *Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam* (1937) y también *Castalio contra Calvino* [Cast] (1940), sin duda una de las últimas traducciones de Tenreiro pues en 1936 toda-

5 Schaffner 2005, p. 65.

6 García Morente también era un prestigioso traductor del alemán, pero en su caso siempre eran traducciones filosóficas y no literarias.

7 Estas abreviaturas referencian las obras de que se trata en el epígrafe siguiente.



vía no estaba definitivamente acabada la obra de Zweig, quien comunicaba a Tenreiro algunas enmiendas y adiciones y, de hecho, fue publicada póstumamente.

Era considerado, pues, traductor prestigioso de la mejor literatura alemana, muy cuidadoso en su trabajo y muy fiel al original, de forma que sus traducciones no dejaron de reeditarse a lo largo de todo el siglo XX, especialmente por las editoriales Espasa Calpe (Colección Universal), Juventud o Atenea, sin perder su vigencia, tal como ocurrirá con su temprana versión de *La metamorfosis*.

Esta traducción fue reproducida, ya en los años treinta, en la bonaerense revista *Sur* por Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges quienes no tuvieron dificultad para obtener el preceptivo permiso puesto que Ortega pertenecía al consejo asesor de *Sur* desde su fundación. En 1938, la editorial Losada publica de nuevo esta versión de la historia de Gregor Samsa junto con otras obras de Kafka vertidas también tempranamente al español en la publicación de Ortega: “Un artista del hambre” en 1927 y “Un artista del trapecio” cinco años más tarde, además de “La muralla china” y otros textos breves, adjudicándose desde entonces la autoría de la traducción del conjunto a Borges, postura que quedará perpetuada en las sucesivas y numerosas ediciones posteriores, con la aquiescencia cómplice del escritor argentino.

El autor de *Ficciones*, en efecto, tardó en aclarar el equívoco de estas versiones que serían para la crítica — bastante despistada, por cierto — profundamente borgianas, contra todo pronóstico y contra todo parecido lingüístico y estilístico con su propia obra de aquellos años: Solo en 1975 confiesa a Fernando Sorrentino que esa traducción no es suya, aunque sí lo eran algunos relatos breves.

Esta misma temprana versión de *Revista de Occidente*, debida sin duda a Tenreiro, es la que leyó el portorriqueño Ángel Flores, a quien impactó tan hondamente esta narración que se convirtió en el máximo difusor de la obra y la vida de Kafka en los Estados Unidos, gracias tanto a su conocimiento y fascinación por el checo como por el trato directo con su círculo íntimo, pues Flores logró establecer contacto con los amigos personales de Kafka, emigrados a los Estados Unidos.⁸ De este modo, Flores coordinará revistas como *Literary World*, que dedica en 1934 un número homenaje al autor de *El proceso* y obras colectivas de referencia para los estudios kafkianos en el ámbito norteamericano y mundial, como *The Kafka Problem* (1946) o *Franz Kafka Today* (1958).

*Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto.*⁹ Así suena uno de los más célebres inicios de novela en la traducción de Tenreiro, mucho más cercana al original que, por ejemplo: *Cuando, una mañana, Gregor Samsa se despertó de unos sueños agitados, se encontró en su cama convertido en un monstruoso bicho*, de la edición de *La transformación* de Galaxia Gutenberg,¹⁰ que se permite, en mi opinión, libertades algo frívolas y soluciones mucho menos adecuadas a la estilística del castellano que las propuestas por el gallego.

8 Ródenas de Moya 2016, pp. 4–8.

9 Kafka 1925, p. 273.

10 “La transformación”, trad. Juan José del Solar. En Franz Kafka. *Narraciones y otros escritos. Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2003, p. 87.

ALGUNAS PRUEBAS TEXTUALES

Una comparación detenida entre otras traducciones reconocidas de Tenreiro y esta versión de *La metamorfosis* revela coincidencias ortográficas, léxicas y estilísticas muy significativas: desde el uso de largas perífrasis complejas para amoldarse al original alemán, especialmente con el verbo *haber*, aunque no resulten muy naturales en español, hasta la posposición de los pronombres personales, lo cual es un rasgo de época pero es otra coincidencia evidente.

La preferencia por la forma separada *en seguida* frente a la más usual *enseguida*: —*Voy en seguida* — *exclamó lentamente Gregorio; Recogió ésta en seguida* (*Met* 1, pp. 284 y 301) *La madre, cierto es, quiso visitar a Gregorio en seguida* (*Met* 2, p. 38); es la forma que utiliza el traductor gallego en sus versiones: *Marchándose en seguida a publicarla; ¡En seguida!, ¡En seguida!* (*Clav*, pp. 102 y 121); *¡Fuera toda esa ropa, en seguida!*; y *en seguida mandaba hacer trajes nuevos para ella* (*GM*, cap. I y VI); *En seguida sabremos cómo se explica esto último; comunicábanse en seguida a los otros* (*AfEl*, pp. 84 y 108); *que no debe hacer en seguida explosión* (*Cast*, p. 58); *En seguida, a las once, voy a que me peñen; y necesita en seguida su dinero* (*MAnt*, pp. 34 y 129).

Más llamativas son una serie de locuciones verbales y adverbiales poco habituales y características de Tenreiro, que aparecen tanto en sus traducciones de Zweig o de Goethe como en *La metamorfosis* de *Revista de Occidente*. Así, en lugar de la forma más frecuente *ser necesario* opta por la expresión arcaizante *ser menester*: *Más adelante fue menester impedirselo por la fuerza* (*Met* 2, p. 38); *más ruidosamente de lo que fuera menester* (*MAnt*, p. 299); *Pocos años habían sido menester para que...* (*Cast*, p. 11).

También recurre a otros términos infrecuentes tales como *harto* con valor adverbial seguido de adjetivo: *Arrojar la colcha lejos de sí era cosa harto sencilla; harto mejor que tomar decisiones extremas; con harto mayores posibilidades* (*Met* 1, pp. 278, 280 y 305), uso que encontramos en otras traducciones de Tenreiro: *Y harto serias las reflexiones; Hasta ahora hemos estado harto ocupados* (*GM*, caps. V y VI); *La choza me parece harto pequeña; una conversación harto libre* (*AfEl*, pp. 10 y 112); *es ya harto grande; Calvino había avanzado en forma harto impetuosa; de modo harto torpe* (*Cast*, pp. 19, 49 y 61); *de modo harto visible; de un modo harto torpe* (*MAnt*, pp. 432 y 356). Mucho menos frecuente en español es la conjunción adversativa *empero*, que aparece tanto en *La metamorfosis* — *Empero, ahora más que nunca* (*Met* 2, p. 62) — como en las traducciones del alemán firmadas por Tenreiro: *En el fondo, empero, como ambos eran buenos* (*GM*, cap. XV); *Empero, y en los primeros pasos tropieza* (*Cast*, p. 43); *en este caso, empero, las funestas consecuencias; empero, harán mejor todos los poetas...* (*MAnt* pp.28 y 137).

Locuciones adverbiales raramente utilizadas en español como *a poco* y *al punto* también están presentes en estas versiones de Kafka — *A poco si suelta; Al punto sintiose, por primera vez en aquel día* (*Met* 1, p. 294 y 298); *Mas al punto tornaba a erguir la; Al punto apareció en la puerta* (*Met* 2, pp. 33 y 60) — y de otros escritores alemanes traducidos por Tenreiro como Zweig: *a poco más* (*Cast*, p. 27); *pero a poco, los guardianes...* (*MAnt*, p. 299); *Al punto encontraré allí módicos ingresos; y al punto, con ojos deslumbrados* (*GM*, caps. XVI y XVIII); *Al punto, cambiase ahora...* (*Cast*, p. 49); *y al punto se siente turbado; y al punto se refieren las orgías más increíbles* (*MAnt*, p. 26 y 28).

Las coincidencias más determinantes, sin embargo, se encuentran en una serie de elecciones léxicas muy particulares de Ramón María Tenreiro, tanto para verbos





como para adjetivos y sustantivos, que constituyen indudables rasgos de estilo. Así, por ejemplo, el uso del verbo *lastimar* con un sentido habitual en Galicia — hacer daño o hacerse daño — pero que raramente posee en castellano: *pese a la fuerza del golpe, no se lastimó* (Met 2, p. 39), sentido que encontramos igualmente en sus traducciones reconocidas: *Usted ha sido ofendida, lastimada en su conciencia* (Clav, p. 25); *para que en todas partes haya de lastimar, sin saberlo, a lo que ama!* (GM, cap. VII); *En medio de lágrimas, lastimada en lo más profundo de su corazón* (MAnt, p. 47). Del mismo modo, sorprende la opción por el verbo *agitar* en forma reflexiva que encontramos en la versión de *La Metamorfosis* — *para evitar que la sábana que le ocultaba se agitate un poco* (Met 2, p. 43) —, peculiaridad que reaparece en las demás traducciones tenreirianas: *Los periódicos agitáronse* (Met 1, p. 295); *Clavijo se agita en su silla* (Clav, p. 41); *Dos corazones amantes son como dos relojes magnéticos: lo que vibra en el uno también debe agitarse en el otro* (GM, cap. XVII); *sino siempre agitar animadamente a los otros y ser agitada por ellos* (MAnt, p. 85); *Los músculos agitarse; Agitando el escrito* (Cast, p. 27 y 58).

Otras opciones léxicas muy personales coinciden, tal es el caso de determinados sustantivos que se prefieren frente a otros más usuales: por ejemplo, el término *pillo* (*Lumpen*) en lugar de *pícaro* o *golfo*: *no eran sino unos pillos* (Met 2, p. 282); *Para ir tostanto a fuego lento a este pillo* (Clav, p. 35). Resulta muy significativo el uso del término *pupitre* en lugar de los más habituales *mesa de escritorio* o de *despacho*, cuando el término no tiene en el contexto una connotación escolar. Así, refiriéndose a su jefe, dice Gregor: *¡Se cae del pupitre! Que también tiene lo suyo eso de sentarse encima del pupitre* (Met 1, p. 275). Exactamente esta traducción la hará Tenreiro en su versión de *Castellio gegen Calvin*, biografía en la que tanto Calvino como Castalion, el primero *corre a su pupitre* y el segundo *se arrastra hasta el pupitre de escribir* (Cast, pp. 89 y 118). Esa misma opción léxica la encontramos en *Guillermo Meister*, aunque aquí sí estamos en un contexto escolar: *Una vez despachados sus asuntos en el angosto despacho, sobre antiquísimo pupitre; Por tanto, puede serte, en verdad, indiferente sentarte detrás de un pupitre ante libros rayados* (GM caps. IX y XIV). Es cierto que Kafka utiliza el término alemán *pult*, el español *pupitre*, para referirse a la mesa del despacho del jefe, sin embargo recurre al alemán *Schreibtisch*, que en este caso Tenreiro opta por traducir literalmente como *mesa de escribir* (Met 2, pp. 39 y 44), refiriéndose a la mesa de estudio que Gregor tiene en su habitación.

También en un contexto escolar aparece la palabra *tema* con el sentido de lección de estudio: *e incluso cuando iba a la escuela, había escrito sus temas* (*Aufgaben*) (Met 2, p. 44), al igual que sucede en *Castalió*: *Sencillamente como el tema de un escolar* (Cast, p. 44) o en *María Antonieta* refiriéndose al tema de un estudio biográfico como el realizado por el propio Zweig (MAnt, p. 375). Otro término muy peculiar del traductor coruñés es *nerviosidad* frente al más habitual *nerviosismo*, que tiene dos ocurrencias en *Castalion*: *tranquilamente y sin nerviosidades; y esta nerviosidad de su mala conciencia* (Cast, pp. 64 y 89) y que encontramos también en la versión de *La Metamorfosis* de 1925, que nosotros consideramos de la autoría de Ramón María Tenreiro: *Delataba gran nerviosidad* (Met 2, p. 63).

Por último, pondré de relieve algunos adjetivos muy precisos usados por el traductor gallego en lugar de otros sinónimos más frecuentes, calificativos que suponen una clara opción estilística y que aparecen tanto en la versión kafkiana de 1925 como en las traducciones que citan explícitamente a Tenreiro como autor. Así, el adjetivo *lindo*,



frente al más habitual *bello* o *hermoso*, aplicado tanto a personas como a cosas: *En marco tan lindo* (*Met* 1, p. 299); *habíase desarrollado y convertido en una linda muchacha* (*Met*. 2, p. 78). Es el calificativo preciso que se prefiere en las versiones tenreirianas de Goethe o de Zweig: *en medio del lindo verde de los jardines; para pasar bajo los lindos puentes* (*MAnt*, pp. 88 y 91); *una linda pareja de cuadros; encuentro que es un rasgo muy lindo de las mujeres...* (*AfEl*, pp. 66 y 115); *las mejillas de la linda pecadora* (*GM*, cap. XIII).

El adjetivo *juicioso* (*vernünftig*) frente al más usual *razonable*: *yo lo tenía a usted por un hombre formal y juicioso* (*Met* 1, p. 285), tal como se usa en las otras traducciones: *depende de un juicioso pensamiento* (*AfEl*, p. 76); *Este poco juicioso corazón* (*MAnt*, p. 8). Entre los numerosos calificativos del campo semántico del temor o el terror, Tenreiro parece preferir los derivados del sustantivo espanto, tal como encontramos tanto en esta versión de *La Metamorfosis* — *Aquella su espantosa forma* (*Met* 2, p. 64) — como en sus traducciones reconocidas: *¡De qué espantosa situación me has arrancado!* (*GM*, cap. XII); *se encuentra en la perplejidad más espantosa; y la noticia conmovió de la forma más espantosa; las espantosas consecuencias* (*Clav*, pp. 41, 42 y 47); *todavía de modo más espantoso; con las más espantosas injurias; De modo tan espantoso agitan a la Iglesia* (*Cast*. pp. 67, 68 y 104).

Todas estas coincidencias textuales tan concretas no pueden ser fruto del azar sino que sirven de prueba irrefutable para demostrar que la histórica versión aparecida en la revista dirigida por Ortega y Gasset es obra inequívoca del más experto traductor de la literatura alemana que colaboraba asiduamente en *Revista de Occidente*: Ramón María Tenreiro.

KAFKA Y LA LITERATURA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

Aun reconociendo la importancia de *Esta prioridad mundial, que no he visto nunca suficientemente destacada*, Juan Flo pone de relieve que la versión de *Revista de Occidente* — él no sabe que es de Tenreiro — *es notable por lo menos por dos razones. La primera es lo extraño que resulta el hecho de que, si exceptuamos la cultura alemana, haya sido en el mundo de lengua española donde estuviese la antena más sensible y enterada, capaz de percibir la importancia de un autor como Kafka...* Si ello es muy cierto, la segunda razón ya es más discutible e incluso me atrevo a decir que equivocada: *El segundo hecho que vuelve notable dicha prioridad es que esa detección casi milagrosa no va acompañada de ningún “efecto Kafka” sobre la literatura de lengua española hasta una época muy posterior. Es notable que ni siquiera de modo retardado el “efecto K” se hiciera sentir en España, donde ocurrió, aparentemente, el más precoz reconocimiento de ese escritor. Salvo Borges, no hay ningún autor de nuestra lengua que, en la década de los años treinta, acuse el “efecto Kafka” de alguna manera.*¹¹

Esta afirmación es totalmente inexacta porque muchos intelectuales y escritores peninsulares sí reciben inmediatamente el impacto del mundo y la escritura de Kafka en sus obras, pero no hemos de olvidar que en 1936 estalla la Guerra Civil y muchos de ellos se ven obligados a tomar el camino del exilio. Es el caso de Ramón J. Sender o de Ramón Gómez de la Serna, de María Zambrano y Francisco Ayala; los críticos Ricardo

11 Flo 2013, p. 222.



Gullón, en la órbita del régimen, o Guillermo de Torre, este último auténtico apóstol del kaskismo en su exilio bonaerense, también se rinden muy pronto a la original literatura del praguense.

Después de tan temprana y trascendental aportación, la relación intertextual de esos escritores españoles con el autor de *La metamorfosis* va a ser especialmente intensa. Ya mucho antes de la guerra, Ramón J. Sender manifiesta su interés por las situaciones absurdas en las que la realidad se transmuta en imágenes fantasmagóricas, en novelas de evidente influencia kaskiana, que van de *Orden público* (1931) a *La esfera* (1949) pasando por *El lugar del hombre* (1939).

En los años cuarenta, los postistas se encomiendan a la advocación del autor de *El castillo*. Así, Carlos Edmundo de Ory con su *Méphiboseth en Onou* (1941, 1973) y en la colección de relatos *Una exhibición peligrosa* (1964) se convierte en una especie de Kafka español.

En la década siguiente, *Adelaida y otros asuntos personales. Relatos informales* (1953), de José María Sánchez-Silva, recrea la metamorfosis de su protagonista, Adelaida, no en cucaracha sino en chinche, en el relato que abre y da título al volumen. Del mismo año es *El balneario, nouvelle* de Carmen Martín Gaité que también incide en el universo onírico del escritor praguense, retomado posteriormente con mayor eficacia ficcional en *El cuarto de atrás* (1978).

De los tres grandes escritores de Postguerra — Cela, Delibes y Torrente — los tres reciben de forma desigual la influencia kaskista. Si Torrente dedica varios artículos al autor de *El proceso* y en la narrativa de Delibes se aprecia una evidente huella textual en *Parábola del naufragio* (1969), definida como auténtica pesadilla kaskiana en la que los protagonistas se transforman en perro y en cabra con la mayor naturalidad, es Camilo José Cela quien mejor adopta y recrea los espacios opresores y angustiosos del checo.

Especialmente en sus primeras novelas, los condicionantes exteriores son tan opresivos y demoleedores, que los personajes no tienen salida y caen irremisiblemente en la desesperanza. Cela es deudor en atmósferas y perspectivas vitales, como el resto de los escritores peninsulares de la media centuria y como las generaciones actuales, del autor de *En la colonia penitenciaria*. Así, *Pabellón de reposo* (1943) se desarrolla en un sanatorio de tuberculosos donde los enfermos se enfrentan a esa dolencia incurable y a la muerte, tejiendo frágiles relaciones sentimentales entre ellos, como las relaciones familiares que se desmoronan irremisiblemente entre Gregor, sus padres y su hermana.

El delirante monólogo de la madre que ha perdido a su único hijo en un naufragio, en *Mrs. Cardwell habla con su hijo* (1953), acabará en un manicomio, el Real Hospital de Lunáticos, a donde le conducen el dolor, la angustia y la locura. Un rasgo estilístico particularmente servirá para demostrar el kaskismo de esta quinta novela del Nobel gallego: los procesos de animalización del personaje evocado, el hijo muerto, que se transfigura imaginariamente en insecto. De este modo, para esta madre doliente y trastornada, su hijo — cito textualmente — *se transforma de repente en un escarabajo de élitros de oro viejo*¹², aunque a ella le gustaría que fuese *un caballito del diablo*.¹³ Recuerda

12 Cela 2002, p. 27.

13 Ibid., p. 29.



que el día que había nacido, *hacía un tiempo de primavera y los insectos voladores escribían tu nombre*.¹⁴ Ella misma llega a declarar que le gustaría convertirse en *araña de largas y peludas patas*.¹⁵ En un delirio literalmente kafkiano, la madre revela que de niña se le aparecía el diablo adoptando las formas más variadas: un perro, *una araña minúscula y negra* o su mismo padre.¹⁶ Ella deseaba que su hijo fuese un animal en libertad y, entre otras especies, le hubiera gustado que fuese *un grillo o un ciervo volador*.¹⁷

También en *La Colmena* (1951), publicada en Argentina por Losada, la editorial donde habían aparecido las traducciones de Kafka, el espacio opresor es la ciudad en la que se mueven numerosos personajes desnortados, aplastados por la mediocridad de la existencia cotidiana.

KAFKA Y LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL

En la literatura más reciente, la del nuevo milenio, son varios los novelistas peninsulares que se dejan seducir por el universo opresor del praguense: de Enrique Vila-Matas (*Dublinesca*, 2010), donde el intertexto clave es *América*, o Manuel Vilas (*Zeta* 2009 y *Magia*, 2004), a Javier Tomeo (*Gregorio, el insecto*, 2012) o Juan José Millás (*La soledad era esto*, 2012).

Caso aparte sería *La peregrinación* (1985) de Salvador García Jiménez, estudioso de la recepción del autor de *El Proceso* en la literatura española que él mismo encarna en esta novela cuyo narrador homodiegético se cree poseído por el creador checo o, mucho más recientemente, Manuel Jándula, que en *Tener una vida* (2018), nos ofrece un retrato generacional de la camada de los *millennials* con todos sus tics, referencias y sus actitudes características: indolencia, egocentrismo, incomunicación, gusto por los viajes intercontinentales, relaciones tormentosas...

La narración de Jándula, a quien definí en la revista *Quimera* como *un Kafka del siglo XXI*, focaliza el colectivo conocido como generación Y en la peripecia de un individuo desnortado en proceso de (auto)destrucción: final de una relación sentimental, mudanza de casa, fracaso existencial, viaje frustrado, sueños rotos... El derrumbe no sólo es personal sino también material, simbolizado por un extraño agujero que aparece en la pared de su apartamento en fase avanzada de desmantelamiento.

Parábola kafkiana *strictu sensu*, ficción científica en los bordes difusos entre la realidad y la fantasmagoría, el comienzo de la narración no puede ser más novelesco: el introspectivo protagonista acaba de perder un vuelo a la Patagonia en el que ya había facturado su equipaje, vuelo que desaparece en el océano, circunstancia imposible de acuciante actualidad, que nos introduce en los mundos absurdos del autor de *Un médico rural*. Especie de *Metamorfosis* postcontemporánea, el insecto ha sido transformado en agujero vivo que crece y se extiende por las paredes, sin inquietar ni al inquilino ni a sus vecinos, que no se inmutan en exceso.

14 Ibid., p. 35.

15 Ibid., p. 60.

16 Ibid., p. 63.

17 Ibid., p. 67.



Es esta la vuelta de tuerca de Jándula a la ficcionalidad real-fantástica creada por el praguense: la angustiada transmutación en cucaracha ha sido sustituida aquí por un agujero cotidiano, casi familiar, que es analizado con curiosidad cientifista. Agujero negro o pozo de luz, sumidero, tumba, oquedad, máquina del tiempo... el cambio de paradigma narrativo estriba aquí en que ese fenómeno sorprendente puede llegar a ser la salvación ante el derrumbe, la vía de escape que nos libre de la destrucción y la muerte.

BIBLIOGRAFÍA:

- Kafka, Franz. *Metamorfosis*. *Revista de Occidente*, año III, n° XXIV, junio, 1925, pp. 273-306 y n° XXVI, julio, 1925, pp. 33-79.
- Calvo Carilla, José Luis. *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*. Madrid: Marenostrium, 2004.
- Calvo Carilla, José Luis. "Kafka y la narrativa española de la posguerra". *Ínsula*, 2016, 839, pp. 9-14.
- Cela, Camilo José. *Pabellón de reposo*. Barcelona: Destino, 1992.
- Cela, Camilo José. *Mrs. Cardwell habla con su hijo*. Barcelona: Destino, 2002.
- Fló, Juan. "Jorge Luis Borges, traductor de *Die Verwandlung* (Fechas, textos, conjeturas)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2013, 42, pp. 215-240.
- Jándula, Daniel. *Tener una vida*. Barcelona: Candaya, 2018.
- López Campillo, Evelyne. *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*. Madrid: Taurus, 1972.
- Martínez Salazar, Elisa Pilar. *La recepción de la obra de Franz Kafka en España. 1925-1965*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2019.
- Martínez Salazar, Elisa y Yelin, Julieta, eds. *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica hispanoamericana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2013.
- Ory, Carlos Edmundo. *Méphiboseth en Onou*. Las Palmas: Inventarios provisionales, 1973.
- Ory, Carlos Edmundo. *Una exhibición peligrosa*. Madrid: Taurus, 1964.
- Paz Gago, José María. "Tener una vida, de Daniel Jándula". *Quimera*, 2018, 411, pp. 59-60.
- Ródenas de Moya, Domingo. "Ángel Flores, kafkista: un recordatorio". *Ínsula*, 2016, 839, pp. 4-9.
- Schaffner, Alain. " 'L'idée fautive qui m'est nécessaire', Alexandre Vialatte à l'école de Franz Kafka". *Études Littéraires*, 2005, 36/3, pp. 61-78.
- Serrano-Bertos, Elena. "Clavijo de J. W. von Goethe, en la traducción de Ramón María Tenreiro (1920)". *Biblioteca de Traducciones Españolas (clavijo-de-jw-von-goethe-en-la-traducción-de-ramon-maria-tenreiro-1920-941104%20(1).pdf)*.
- Tenreiro, Ramón María. "Franz Kafka. Der Prozess. Verlag Die Schmiede. Berlín, 1925. Das Schloss. Kurt Wolff Verlag. München, 1926". *Revista de Occidente*, Madrid, 1927, n.º 48, pp. 386-389.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Kafka y Valle Inclán, en el teatro de ensayo 'Escena'". *Arriba*, 18 de noviembre de 1956.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Kafka, o la literatura significativa". *Arriba*, 31 de mayo de 1964.

Borges y la máquina kafkiana de leer

Fernando Limeres Novoa

Grupo de investigación O Itsmo CLACSO

fernandolimeres@yahoo.es



BORGES AND THE KAFKAESQUE READING MACHINE

The objective is to analyze the Borgesian use of the work of Kafka as a reading device: as a series of texts that work to read others and, on the other hand, to establish the reason why the Argentine has selected Franz Kafka for this function.

PALABRAS CLAVE:

Máquina de leer — clásico — intertextualidad — serie literaria

Reading machine — classic — intertextuality — literary series

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.3>

Kafka, según la crítica, conforma junto con Joyce y Proust la tríada de autores más relevantes del siglo XX. Esta tesis no necesita demostración. En este sentido, la obra de Kafka ha concitado un ingente interés crítico. Aunque de acuerdo con Reiner Stach: “[...] sin duda el secreto de su singularísima obra permanece en gran parte, intacto, y cualquier esfuerzo por ‘entender’ a Kafka sigue siendo una tarea inabarcable”.¹ Según George Steiner: “Kafka produce una sombra tan grande y es objeto de una empresa crítica tan multitudinaria porque (y sólo porque) el laberinto de sus significados se abre, por sus exclusas secretas y difíciles, a las amplias vías de la sensibilidad moderna, a lo que nuestra posición resulta más apremiante y de importancia.”² Benjamin denomina sus textos “parábolas” e “historias conceptuales”.³ Adorno describe sus escenarios como antiépicos y agrega que: “Triste y ramplón es todo el mundo imaginativo de Kafka, incluso cuando quiere ser alto, como en el *Teatro Natural de Oklahoma* [...]”.⁴ Deleuze y Guattari se preguntan: “¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera [...]”.⁵ Calasso advierte: “Sería una torpeza hablar de

1 Stach 2021, p. 12.

2 Steiner 2013, p. 251.

3 Benjamin 1991, p. 10.

4 Adorno 1970, p. 149.

5 Deleuze y Guattari 1978, p. 11.



símbolos en Kafka porque Kafka vivía todo como un símbolo.”⁶ Ahora bien, si analizamos los diversos abordajes sobre la obra kafkiana encontramos que consideran su escritura como objeto a interpretar. Lo anterior en dos dimensiones: en primer lugar, definen las propiedades de su escritura y en segundo, establecen como se debe interpretar. En contraposición, Borges disiente. No renuncia a la intención crítica, a la definición de lo kafkiano. De hecho, lo hace. Sin embargo, su proclamada condición de lector antes que de autor le permite diseñar una función diferente para las novelas y cuentos del praguense. De este modo, mientras que la crítica analiza su literatura como problema y este problema es interpretarla, Borges convierte su obra en un criterio de lectura para acceder a otros textos.

Por ende, la obra de Kafka se convierte en un acicate que determina lecturas y relecturas de textos lejanos en tiempo y espacio. De esta manera, leer en clave kafkiana es encontrar aquellas características que definen su obra en otros autores e integrar con ellos desde una perspectiva diacrónica una serie literaria kafkiana que relaciona diversas literaturas. En efecto, según Borges, analizar a Kafka es leerlo en otros, es decir, trazar relaciones de intertextualidad se convierte en la labor interpretativa que permite describir una pluralidad de significaciones cuyo punto de partida es el autor de *El proceso*. Por tanto, lectura y escritura no son dos actividades antinómicas como sostenía la crítica decimonónica sino dos operaciones cognitivo-lingüísticas recíprocamente implicadas. Esto es, toda lectura supone una reescritura y toda escritura implica a su vez una relectura. Dado que para Borges leer no consiste en la reproducción fiel de un sentido autoral primigenio al modo de la hermenéutica bíblica sino un modo de recreación de una significación textual diversa.

En términos históricos, para Carlos García: “Puede aventurarse que la fascinación de Borges ante la obra de Kafka duró, en términos redondos, unos siete decenios y que comenzó en algún momento indeterminado del periodo 1917-1920, más probable hacia 1918-1919.”⁷

Denominamos máquina kafkiana de leer al uso borgeano de los textos de Kafka. El mecanismo que inicia su funcionamiento es lo característico del autor checo. Las características kafkianas según Borges son las situaciones paradójicas y lo pesadillesco. Es decir, aquellos tópicos que desmontan la lógica que rige nuestra concepción de lo real. La operación borgeana describe una trayectoria circular puesto que en su principio y en su final se encuentra el mismo elemento: la lectura.

La máquina kafkiana de leer se pone en funcionamiento con el artículo “Kafka y sus precursores” que integra *Otras inquisiciones* (1952). Texto que precisamente constituye un conjunto de relecturas de autores preferidos por el argentino: Pascal, Coleridge, Quevedo, Hawthorne, Wilde, Shaw y por supuesto, Kafka. En la década del 50 del siglo pasado, el autor argentino ya ha publicado gran parte de su obra: tres libros de poemas, siete ensayos y sus tres memorables libros de cuentos. En comparación, su obra ensayística es más voluminosa que su obra ficcional aunque en Borges ambos géneros se vinculan temática y estilísticamente.

La máquina kafkiana de leer funciona como un dispositivo de historia literaria a pesar de que no promueve una lectura historicista porque el dispositivo de his-

6 Calasso 2005, p. 131.

7 García 2017, p. 7.

toria literaria al modo borgeano solo detecta similitudes formales. La información histórica: autores, obras, fechas, movimientos y demás parámetros informativos no intervienen en la lectura. Así no elabora categorías extratextuales como periodos o movimientos pues para Borges la diacronía es irrelevante aunque la consecuencia de la operación borgeana modifique nuestra concepción de la historia de la literatura puesto que su resultado demuestra la insuficiencia de la cronología para dar cuenta de los textos literarios. En su lugar, propone una historia sincrónica de los signos ficcionales que no funcione como una arqueología reconstructiva en procura de la verosimilitud y la mimesis respecto de un pasado inalterable sino más bien que opere desde el siguiente postulado: el pasado representado en todo discurso es en definitiva en la lectura una versión no de aquel sino del propio presente. Así para Borges, en literatura, el presente no es una consecuencia del pasado como postulan los manuales de historia literaria puesto que toda lectura de un texto pretérito es una interpretación de la subjetividad contemporánea. De esta manera es imposible que la lectura desde el presente establezca una interpretación mimética; es al contrario, más que la fidelidad a un sentido prístino demuestra la historicidad de su propia perspectiva. Por lo que si el pasado literario constituye una versión específica de la historicidad de cada perspectiva que lo aborda, es necesario encontrar el autor que permita este vínculo. Para Borges este autor es Kafka. Así la atención borgeana se centra en la intertextualidad como categoría de análisis. En primer lugar, Borges organiza una serie literaria. Los textos de esta serie pertenecen a contextos diferentes. El núcleo de su relación es si impronta kafkiana. Entre ambos, los autores de la serie y Kafka, se produce una doble relación interpretativa: Kafka constituye la dominante en esta relación porque su preeminencia asigna a estos autores el sentido de “precursores” y sus textos permiten definir el calibre de la preeminencia del anterior. Por lo que la máquina kafkiana de leer detecta en los integrantes de la serie elementos de naturaleza narrativa: un tono o temas afines a la idiosincracia narrativa del autor checo. Esta similitud establece la pertenencia de cada autor a la serie que se articula mediante intertextualidades analógicas. Pero existe otro aspecto complementario de esta articulación: la pertenencia a la serie supone una recontextualización de los autorres, borrando así su contexto histórico y asignándoles una nuevo, la determinación kafkiana. Así por ejemplo, Zenón deja de ser un filósofo del siglo V a. C, deja de ser el inventor de la dialéctica según Aristóteles, deja de ser el autor de paradojas sobre el movimiento y la pluralidad de los entes para ser leído por su afinidad con las paradojas kafkianas. Por consiguiente, la obra de Kafka se convierte en un panóptico que permite leer textos que hasta el funcionamiento de la máquina kafkiana de leer permanecían inconexos dado que Kafka constituye su eje vincular.

Por otra parte, en relación con la circularidad de su funcionamiento, las lecturas que posibilita el dispositivo kafkiano no solo son retrospectivas sino además, prospectivas. Borges lo postula:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, 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 los textos de diversas literaturas y de diversas épocas... El hecho es que cada escritor crea sus





precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.⁸

Ahora bien, es pertinente preguntarse con Piglia:

[...] ¿cómo llegó Kafka a estar en este lugar?. ¿Cuáles son las poéticas contemporáneas que hicieron que la obra de Kafka estuviera a punto de ser olvidada y sin embargo consiguiera colocarse en una posición a partir de la cual era posible esa relectura? Esa es la cuestión implícita en el texto de Borges y que habría que analizar. ¿Por qué Kafka es dominante, por qué lo kafkiano define un modo de leer?⁹

Pese a la certera pregunta de Piglia. Borges ya respondió a esta pregunta en dos textos: en “Sobre los clásicos” que pertenece con “Kafka y sus precursores” a *Otras inquietudes* (1952) afirma que: “Clásico es aquel libro que una nación o grupo de naciones a lo largo del tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.”¹⁰ Mientras que en el prólogo a *América* y los *Relatos breves* establece que: “Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extrañado siglo.”¹¹ Por tanto, es el carácter clásico de la obra de Kafka lo que lo convierte en un modo determinado de leer, es decir, en un protocolo de lectura que asigna un significado nuevo a textos que de otro modo no lo tendrían. Así a nuestro juicio, Borges puede realizar esta operación porque la clasicidad de Kafka proviene del hecho de que ha sido el autor que ha sabido captar con mayor enjundia el derrumbe de las certezas de la modernidad: las relaciones paterno-filiales, el sometimiento individual frente al autoritarismo de estructuras políticas y económicas opresivas, la crisis del régimen epistemológico de verdad, etc. En definitiva, las certezas de nuestra concepción de lo real; aquello que es precisamente lo que de Kafka interesa más a Borges. Porque además, Kafka explicita con tal magnitud la singularidad de la crisis de lo real en nuestra contemporaneidad que posibilita reconocerla, esto es, leerla en otros textos. De hecho, de esta especificidad kafkiana proviene su universalidad. En rigor, más que un “rizoma” o una “madriguera” como afirmaban Deleuze y Guattari, sus textos, por ejemplo: “América”, “El Castillo” y “El Proceso” suponen y representan la pérdida de sentido de la subjetividad contemporánea más asimilable al laberinto borgeano que a metáforas subterráneas.

La máquina kafkiana de leer opera además del artículo citado mediante otros textos borgeanos de la década del 30. Algunos pertenecen a sus artículos en la revista *Sur*; otros, a los textos publicados en *El Hogar*. De esta manera, Kafka está presente en artículos dirigidos a la élite cultural del país, el caso de “Sur” pero también, en textos de una publicación divulgativa como *El Hogar*. Sin embargo, la presencia de Kafka en Borges se verifica en las décadas del 40 y del 50; y en su etapa final, década del 70, en la colección de textos que integran “Prólogos, con un prólogo de prólogos”. En con-

8 Borges 1952, p. 63.

9 Piglia 2014, p. 100.

10 Borges 1952, p. 116.

11 Borges 2011, p. 265.



secuencia, Kafka abre y cierra la trayectoria literaria del argentino. En estos textos, la escritura kafkiana es el criterio que convierte en legibles a autores disímiles como De Quincey, Bioy Casares, Henry James, Melville, Quevedo, Buzzati, Arreola, Ayala y Garnett, por citar solo algunos. Como resultado, el influjo kafkiano definido por el argentino como “sombra” y “proyección” es detectado en algunos de los más ilustres exponentes de cuatro siglos de literatura.

Como se dijo, la operación de la máquina es detectar afinidades de diversa naturaleza, por ejemplo, la necesidad de que todo gran escritor acuñe un símbolo. Al prologar “Prosa y Verso” de Quevedo, Borges afirma:

Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles; Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los Hados harán descifrar el horror de su propio destino; Lucrecio tiene el infinito abismo estelar y las discordias de los átomos; Dante los nueve círculos del infierno y la rosa; Shakespeare, sus orbes de violencia y de música; Cervantes, al afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de yahoos bestiales; Melville, la abominación y el amor de la ballena blanca; Franza Kafka, *sus crescentes y sórdidos laberintos*. No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo.¹²

El dispositivo kafkiano no solo detecta afinidades temáticas sino también de género: “Yo observaría que la obra de Kafka proyecta sobre “Bartleby” una cursiosa luz interior. “Bartleby” define un género que hacia 1919 reinventaría y profundizaría Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento o, como ahora malamente se dice, psicológicas. Por lo demás, las páginas finales de Bartleby no presienten a Kafka; más bien aluden o repiten a Dickens. En 1849 Melville había publicado “mardi”, novela inextricable y aún legible, pero cuyo argumento esencial anticipa las obsesiones y el mecanismo de *El castillo*, de *El proceso* y de *América*: se trata de una infinita persecución por un mar infinito.

En “El desierto de los tártaros” de Dino Buzzati, la detección de las similitudes tanto en el tono como en su método compositivo respecto del novelista checo establecen su legibilidad:

Su vasta obra, no pocas veces alegórica, exhala angustia y magia. El influjo de Poe y de la novela gótica han sido declarados por él. Otros han hablado de Kafka. ¿Por qué no aceptar sin desmedro alguno de Buzzati, ambos ilustres magisterios? Este hermoso libro, que es acaso su obra maestra y que ha inspirado un hermoso film de Valerio Zurlino, está regido por el método de postergación indefinida y casi infinita, caro a los eleátas y a Kafka.¹³

Es claro que este dispositivo funciona mediante la creación de vínculos intertextuales pero su funcionamiento no se reduce al establecimiento de estos vínculos. Dado

¹² Borges 1988, p. 132.

¹³ Borges 2011, p. 270.



que es probable que la máquina opere sobre el mismo Borges. Por ende el autor argentino se convertiría en un precursor del autor checo. Para Harold Bloom, Borges: “Se dio a escribir ensayos-parábolas cabalísticos y gnósticos, quizá bajo la influencia de Kafka, y a partir de ahí floreció su arte característicos.”¹⁴ En relación con lo anterior, una de las fuentes del infinito literario borgeano es Kafka:

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. Karl Rossman, héroe de la primera de sus novelas, es un pobre muchacho alemán que se abre camino en un inextricable continente. Al fin lo admiten en el gran teatro natural de Oklahoma; ese trato infinito no es menos populoso que el mundo y prefigura al paraíso. El héroe de la segunda novela, Josef K, progresivamente abrumado por un insensato proceso, no logra averiguar el delito del que se le acusa, ni siquiera enfrentarse con el invisible tribunal que debe juzgarlo; este sin juicio precio acabo por hacerlo degollar. K, héroe de la tercera y última novela es un agrimensor llamado a un castillo, que no logra penetrar en él y que muere sin ser reconocido por las autoridades que lo gobiernan. El motivo de la infinita postergación rige también sus cuentos.¹⁵

En consecuencia una de las afinidades entre Borges y Kafka es el infinito como tema literario. Sus dos cuentos paradigmáticos son “El Aleph” (1949) y “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Ficciones* (1944).

Para terminar, Michael de Certau citado por Roger Cartier en su *Historia de la lectura en el mundo occidental*¹⁶ postula que el texto solo existe vinculado a un lector y en esta relación se combinan dos modos de espera: la que construye un “espacio legible” y la que establece una trayectoria hacia “la efectuación de la lectura”. Efectivamente, la máquina kafkiana de leer urdida por Borges organiza vastos espacio de legibilidad cuyo modo de leer viene definido por las características kafkianas. De esta manera, el argentino en no más de veinte textos construye una máquina que produce espacios de legibilidad mediante la constitución de una serie literaria. En consecuencia, la obra de Kafka se convierte en un parámetro que organiza y explicita conexiones intertextuales entre textos que no serían legibles de no establecerse esta relación. Tal articulación genealógica cuya génesis es el autor checo instaura primero el “espacio legible” para luego posibilitar “la efectuación de la lectura”.

En definitiva, si como afirma Carlos Gamerro, todo gran autor propone nuevos modos de leer, el legado de Borges es muestra a la posteridad las ilimitadas posibilidades interpretativas de la lectura y por tanto, su valor trascendente. Por todo esto quizá el dispositivo kafkiano implementado por Borges resulte un modo de canonización de Kafka más sugerente que su análisis crítico tradicional.

14 Bloom 2002, p. 473.

15 Borges 2011, p. 115.

16 Cartier 1998, p. 4.

BIBLIOGRAFÍA:

- Adorno, Theodor. *Apuntes sobre Kafka*. Madrid: Ediciones Ariel, 1970.
- Benjamin, Walter. *Franz Kafka*. Barcelona: Taurus, 1991.
- Borges, Jorge Luis. *Miscelánea*. Barcelona: DeBolsillo, 2011.
- Borges, Jorge Luis. *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Emecé, 1988.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1952.
- Bloom, Harold. *El canon occidental: la escuela y la literatura de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Calasso, Roberto. *K*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Cartier, Roger. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Barcelona: Taurus, 1998.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Madrid: Ediciones Era, 1978.
- Gamerro, Carlos. *Borges y los clásicos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- García, Carlos. *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2015.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: DeBolsillo, 2014.
- Stach, Reiner. *¿Este es Kafka? 99 hallazgos*. Barcelona: Acantilado, 2021.





El enigma del individuo: antecedentes y convergencias entre Franz Kafka y César Vallejo

María del Rocío Oviedo
Universidad Complutense, Madrid
mroviedo@ucm.es

THE ENIGMA OF THE INDIVIDUAL: BACKGROUND AND CONVERGENCES BETWEEN FRANZ KAFKA AND CÉSAR VALLEJO

The affinity between Kafka and Vallejo is based on the transformation from man to animal that they present in their narratives: *The Metamorphosis* and “The Caynas”. In both of them the transformation occur gradually and they construct an oppressive atmosphere in a sort of “*fatum*” which ends in the meaninglessness of existence. Given the impossibility of a direct influence Kafka’s on Vallejo due to the dates of publication, the origin of the affinity is to be found in the readings that they share.

PALABRAS CLAVE:

Kafka — Vallejo — Nietzsche — Swift — Morel — Lankester — Maeterlinck

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.4>

Las imágenes y los personajes que Vallejo muestra en algunos de sus cuentos llevan a coincidencias con Kafka. La obra a la que voy a hacer referencia “Los Caynas” se publica en *Escalas melografiadas* en 1923. Y *La metamorfosis*, aunque inicia su redacción hacia 1912 y se publica en 1915, no será sino hasta cerca de 1930 cuando aparezcan las traducciones al francés. Las primeras noticias que ofrecen los periódicos galos, con el anuncio correspondiente de la publicación, data de 1925 y 1927. Sin embargo, en España se adelanta pues, bajo la dirección de Ortega y Gasset, ya en 1925 la *Revista de Occidente* se hace eco de esta obra, publicada en dos entregas.¹ Por tanto, no se trata de influencias — como si ocurrirá en el caso de Borges — sino de convergencias originadas en las lecturas y en los antecedentes comunes de ambos.

En una primera aproximación las coincidencias se encuentran en las transformaciones del hombre en animal que narran los antiguos mitos y las obras, entre otros, de Ovidio o Apuleyo, sin contar con historias como las de Plinio que darán lugar a la emblemática renacentista. Los emblemas heredan junto con las fabulas estas metamorfosis, o transformaciones, que poblarán la imaginación de los niños y formarán parte

1 Cfr. Melero 2005–2006.



del acervo narrativo popular, con sus lobos y caperucitas, los tres cerditos o seres monstruosos como la bestia del cuento homónimo, relatos recogidos por los Grimm o por Perrault.

Estas transformaciones tienen como objetivo una didáctica que busca el cambio. Un zoomorfismo que irá evolucionando conforme nos aproximemos al siglo XX donde el paradigma de los animales, tras el pensamiento de Hobbes, las vanguardias y la filosofía de la muerte de Dios, sirven para exponer, ahora, no una enseñanza, sino para expresar una denuncia, una queja, y a la vez reflejar la realidad de un hombre “zoo-lógico”, a través de la fábula. Las causas remiten en términos generales a la destrucción del antiguo régimen tras la Revolución francesa y el acceso a una sociedad industrial marcada por el laicismo. Aspectos que contribuyen al desasosiego y la inestabilidad del hombre moderno que contempla como zozobra el mundo que ha vivido. De ahí que la crítica señale en el existencialismo uno de los elementos en los que se arraiga la obra de Kafka. Afinidad que comparte con Vallejo.

Que existe conexión entre ambos autores lo confirma Alejandro Lora allá por 1956, en la revista *Atenea*, cuando señalaba las posibles afinidades entre ellos. Su afirmación se sustentaba en las similitudes de la atmósfera que los dos crean a través de un “pathos”. Sin embargo, Lora no se fija en la narración de Vallejo, sino en la poesía “El acento me pende del zapato” y afirma: “Los contenidos del *pathos* inconfundiblemente kafkiano entroncan o se superponen a los elementos expresivos peculiares e intransferibles de la poesía de Vallejo” (...). Yo diría que este poema es el mero resumen, la condensación absoluta de „El Castillo de la gran obra de Kafka”. Las coincidencias se centran en la morosidad con que crea el *pathos*, y añade: “La angustia de dilatar el tiempo hasta sentirlo ahogarse en la selva escabrosa de las postergaciones haciendo de la realidad un vericuetto inextinguible, característica de Kafka y es la misma angustia agolpada en un instante de tiempo infinitamente pequeño, propia de Vallejo.”²

Esta angustia vital confluye con teorías como las de Darwin, Schopenhauer y Nietzsche, quienes presentan el pensamiento de una nueva percepción antropológica, centrada en el componente fisiológico y social como determinante de un concepto diferente del ser humano.

Las siguientes afirmaciones de Nietzsche, con ecos de La voluntad de Schopenhauer, pueden contemplarse como una incitación al cambio que en sí mismo experimenta Gregorio Samsa o el narrador del cuento “Los Caynas” en Vallejo.

Los fisiólogos deberían reflexionar antes de poner el impulso de conservación como impulso cardinal de los seres vivos orgánicos: ante todo, algo viviente quiere *dejar salir* su fuerza: la ‘conservación’ sólo es una de las consecuencias de ello.³

Aún más argumenta —aunque pueda sorprender por su tradicional oposición darwinista—, una suerte de evolucionismo en *Así habló Zaratustra*:

2 Lora 1956, p. 154.

3 Nietzsche 2007, p. 24.



El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el Superhombre: una cuerda sobre un abismo. Un peligroso ir más allá, un peligroso detenerse, un peligroso volver hacia atrás, un vacilar peligroso y un peligroso estar de pie. Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta.⁴

Por otra parte, Vallejo y Kafka coinciden en la percepción de un sujeto que es víctima de un espacio social que detesta. En diversas narraciones el paradigma se establece con el animal, como ocurre con la conocidísima historia *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. Una narración que se encuentra entre las lecturas de Kafka. Según Peter Neumeyer⁵, el interés del escritor checo se debería, entre otros motivos, al sistema educativo que se expone en Lilliput. Aspecto que estaría en estrecha relación con la realidad vital del propio Kafka y su rechazo hacia el comportamiento familiar de su padre. Sin embargo, es más interesante, en mi opinión, la cuarta parte de *Los viajes de Gulliver* que narra el viaje al país de Brobdingnag, donde los seres humanos, esos “yahoo”, que más adelante aparecerán en *El informe de Brodie* de Borges, son un motivo de desprecio y burla frente a la racionalidad de los caballos. En este país, un mono confunde a Gulliver “con un joven de su propia especie”.⁶ Gulliver se angustia al ver en los repulsivos yahoos simiescos “una figura humana perfecta”⁷ y lo que es peor: los seres realmente racionales, virtuosos y educados, son los caballos, los “houyhnhms”. Contraponen la bondad, la educación y la honradez de estos con la malicia y la astucia de los seres humanos, inclinados por naturaleza al mal:

Quando pensaba en mi familia, mis amigos y mis compatriotas, o en la especie humana en general, los consideraba tales como realmente eran: yahoos, por su forma y condición; quizá un poco más civilizados y dotados con el uso de la palabra, pero incapaces de emplear su razón más que para agrandar y multiplicar aquellos vicios.⁸

Swift traslada a un lugar maravilloso las posibles transformaciones humanas sin cambiar el sujeto narrativo, que siempre es el mismo, y cuya única evolución se plantea en la cuarta parte en contacto con el mundo racional y educado de los Houyhnhms. Por el contrario, tanto en Kafka como en Vallejo es el sujeto quien sufre tal transformación hasta el punto de que ha de recluirse frente a los racionales seres humanos.

En el caso de Kafka, una buena mañana Gregorio Samsa, el viajante cuyo trabajo mantiene a toda la familia, se encuentra convertido en un enorme insecto. Las relaciones que mantiene con los suyos paulatinamente se deterioran. El hijo y hermano ya no es un ser productivo, sino una carga de apariencia repugnante. La transformación

4 Nietzsche 2003, p. 33.

5 Peter Neumeyer discutió las referencias de Kafka a Swift en sus *Cartas*, pero no las relacionó con las historias de Kafka o “Carta a su Padre”. Elizabeth MacAndrew describió el uso de técnicas realistas en *Los viajes de Gulliver* y „*La metamorfosis*”. Swift, Kafka, y Vallejo coinciden.

6 Swift 2007, p. 229.

7 Ibid., p. 186.

8 Ibid., p. 248.



no solo afecta a Gregor, sino que los suyos se verán obligados a trabajar, al tiempo que tratan de esconder la desgracia que ha caído sobre la familia. El carácter del insecto se modifica de acuerdo con las reacciones que ocasiona e incluso adopta actitudes provocadoras que no hacen sino empeorar la situación. Una alternancia entre la violencia y el sometimiento, basadas en reacciones de la naturaleza que Swift, de forma más superficial, exponía en los *yahoos*. Por el contrario, Kafka frente a Swift se adentra en el pensamiento y la psicología de Gregorio Samsa, un ser que provoca la misma repulsión que los humanos *yahoos* provocan primero a los *houynhnms* y más tarde a Gulliver. En “Los Caynas” de Vallejo, un cuento incluido en *Escalas melografiadas* (publicado en 1923), el autor escoge al animal que Linneo (1707-1778) citaba como paradigma para exponer valores relacionados con el hombre: el mono, espejo del comportamiento humano. En el relato un personaje, de nombre Luis Urquizo, relata su viaje al pueblo de Cayna. La locura de este sujeto se confirma por las voces de los interlocutores y la reflexión del narrador, quien afirma: “Urquizo debía pues, creerse a sí mismo en sus cabales; debía de estar perfectamente seguro de ello y, desde este punto de vista suyo, era yo, por haberle golpeado sin motivo, el verdadero loco.”⁹ Paulatinamente la locura se extiende hacia los parientes de Urquizo que “se creían monos, y como tales vivían”.¹⁰ Son parientes lejanos y el narrador con su madre visitan a su pariente, la madre de Urquizo, para comprobar que, efectivamente, actúa como un simio. El tiempo pasa y tras veintitrés años de ausencia, regresa este anónimo narrador a Cayna,

aldea que, por lo solitaria y lejana era como una isla allende las montañas (...). Viejo pueblo de humildes agricultores, separado de los grandes focos civilizados del país por inmensas y casi inaccesibles cordilleras, vivía a menudo largos periodos de olvido y de absoluta incomunicación con las demás ciudades del Perú.¹¹

Cuando entra en la casa se encuentra con el horror: su padre actúa como un mono, incluso ha comenzado a crecerle pelo por el cuerpo. Cuando se acerca amenazador le detiene con el grito “¡Padre mío!”. Efectivamente su padre “depuso bruscamente su aire diabólico, desarmó toda su raza indómita y pareció salvar de un solo impulso toda la noche de su pensamiento”.¹² Su padre se le acerca humanizado. Y el narrador se rebela. “Un flagelo del destino; una ira de Dios. No solo en mi hogar estaban locos. Lo estaba el pueblo entero”.¹³

Es una regresión: a todos se les ha ocurrido la misma idea y comparten un mismo destino: “Todos habían sido mordidos en la misma curva cerebral.” Ha sido proscrito hasta el primer invento humano, el fuego. Todos los intentos por conducirles de nuevo a la razón será inútiles. Los monos apagan toda lumbre y toda luz: “Y mi padre gimíó con desgarradora lástima, lleno de piedad infinita: –¡Pobre!, se cree hombre, está loco...”¹⁴

9 Vallejo 1967, p. 53.

10 Ibid.

11 Ibid., p. 54.

12 Ibid., p. 57.

13 Ibid., p. 58.

14 Ibid., p. 160.



Esta narración, sorpresivamente, regresa a otro plano de la realidad en el siguiente párrafo, todo ha quedado reflejado en el espejo de la ficción, el autor de este relato dentro del relato —el cayna— es un hombre que se encuentra en un manicomio y que, tras la conversación con el nuevo e imprevisto narrador que recoge sus palabras, ha de regresar a su “celda”.

Frente a Kafka que plantea una sola realidad,¹⁵ Vallejo plantea tres niveles de realidad: la de Luis Urquiza, la del loco del manicomio —el cayna— y la del narrador que registra su confesión. Esta triple situación produce una paulatina desrealización hasta llevarnos a única realidad final pero que interroga sobre la existencia veraz de las otras dos. ¿Existen o no estos hombres-mono?

Si bien ha sido habitual en fábulas, cuentos o mitos el intercambio entre hombres y animales, sin embargo, los interrogantes que plantean las obras de Vallejo y Kafka sugieren un acervo común de tendencias y teorías que pudieran conectar con estas obras de ficción. Sorprende que, desde mediados del XIX y tras las teorías de Darwin, se multipliquen las obras científicas que analizan una posible regresión del ser humano, como es el caso de Benedict Morel, Ray Lankester, o Max Nordau. Todos ellos relacionados en mayor o menor medida con la psiquiatría y la zoología.

El médico y psiquiatra francés de origen vienés, Benedict Morel (1809–1873) sugirió una relación entre el medio social y la psicología. En su Tratado *de degeneración de la especie humana*, en 1857, había planteado tres tipos de degeneraciones: por intoxicación, según el medio natural en el que se vive, por el medio social derivado del trabajo y las condiciones de insalubridad y, por último, la degeneración por herencia.¹⁶ Al menos algunas de estas condiciones se cumplen en el relato de Vallejo: la lejanía del pueblo, por su aislamiento que impide la llegada del progreso, el trabajo que ha de efectuarse en una tierra hosca para el hombre y, por último, la ley de la herencia. Todos los afectados por esta zoositis forman parte de una misma familia.

Por su parte, el zoólogo británico Ray Lankester (1827–1929) en su obra *Degeneración. Un capítulo en el darwinismo* (1880), expone que, si un animal gana su alimento y su seguridad con facilidad, será víctima de una degeneración, como se demuestra en los parásitos. Esta comprobación zootica llevó a construir una “teoría de la Degeneración” a la que se sumó H. G. Wells, el conocido autor de ciencia ficción. Apenas diez años más tarde, Max Nordau con su obra *Degeneración* (1892), logrará difundir las ideas expuestas por Lankester quien llegaría a conocer a Karl Marx en sus últimos años. Una opinión negativa respecto a los seres humanos —cuya influencia se advierte en el ecologismo— que se completa, más adelante, con los estudios que establecen un paralelo con la naturaleza como es el caso de Maeterlinck¹⁷ en *La vida de las abejas* (1901)¹⁸ y en *La vida de las hormigas* (1930).

15 En *La metamorfosis* el grado de intensidad es mayor al presentar una única versión en la que se plantean los sucesivos egotismos que atañen a los personajes.

16 Cfr. Caponi. 2009.

17 Otras obras como *La inteligencia de las flores* (1907), repite nuevamente la animación de la naturaleza y su personificación.

18 Maeterlinck escribe varias obras de entomología en las que establece determinados paradigmas con la vida humana: *La vida de las termitas* (1927), *La vida de las abejas* y *La vida de las hormigas*.



Esta serie de vasos comunicantes pueden llevar a diversas reflexiones que podrían relacionarse con la obra de Kafka. En *La metamorfosis* se podría argumentar que, tal vez, sea el factor trabajo —puesto que no permite el progreso del protagonista, sino su alienación— el que produce la conversión de Gregor en insecto. Un trabajo que no cumple otra aspiración que la simplemente económica, pero que también se plantea dentro del margen de la alienación. Es decir, un trabajo que conduce al vacío, como afirma en el prólogo Juan José Millás. Lo que no deja de resultar interesante ya que, según el evolucionismo, la labor humana produce la evolución y el progreso del hombre. Aspectos que nos llevarían a mayores derivaciones, y no es este el propósito del trabajo.

Sin embargo, desde las premisas esgrimidas por Nordau, Gregor cabría dentro del molde del degenerado, sujetos relacionados con el aumento de las ciudades: cree que posee una comprensión especial, se complace en la inactividad y se justifica con el deseo de alejamiento del mundo; por ello está incapacitado para actuar y se aficiona al ensueño, actúa como un “flaneur” del pensamiento y no ordena ni se centra, sino que elabora su percepción de acuerdo con sus sentidos. Se tortura con la duda, y pregunta el por qué de todos los fenómenos y, sin embargo, en su monólogo interior, no llega a ningún resultado. Es incapaz de adaptarse a su condición y no se domina, proyecta ilusoriamente la felicidad de los demás hasta el punto de llegar al absurdo por ignorar la realidad de quienes le rodean. Y, finalmente, guarda un amor excesivo por sí mismo. La descripción del insecto Samsa pasa de ser alguien productivo a un parásito que se asemeja a la garrapata que describe el biólogo y zoólogo Vexküll (1864–1944, fundador de la ecología). Una alternancia entre el humor, la ironía con que contempla al monstruoso insecto y el terror.¹⁹

Además los hábitos alimenticios del insecto Samsa coinciden con las afirmaciones de Nordau porque, convertido en insecto, gusta de los alimentos corrompidos:

Una generación que toma regularmente, aun sin exceso estupefacientes y excitantes bajo no importa que forma (bebidas fermentadas, tabaco, opio, hashisch, arsénico) que come cosas corrompidas (centeno tizonado, maíz podrido) que absorbe venenos orgánicos (fiebre palúdica, sífilis, tuberculosis, bocio), engendra descendientes degenerados.²⁰

Obviamente este Gregor, no puede ser el degenerado que argumenta Nordau, y, sin embargo, el final de esta obra y su muerte, no tanto mueve a compasión como a la solución de un problema, lo que conlleva cierta ironía. De igual modo, en el caso de Vallejo, el cayna con su alucinación o realidad, y su regresión, tampoco pertenece al mundo del progreso o tal vez, pertenece a un mundo del futuro en el que lo simiesco se impone. En todo caso, es el manicomio el lugar para los que se han introducido en esta otra realidad, en todo caso, la marginación social.

Además de estas coincidencias con el pensamiento y las ideologías en boga, lo que une a ambos autores es otro de los elementos que, no tanto en su época como en la nuestra, está en auge: la desconfianza. O lo que es igual: el imperio de la duda sobre

¹⁹ Cfr. Prólogo de Millás en Kafka 2015.

²⁰ Nordau 1902, p. 55.



el otro. Una circunstancia que conlleva el desprecio o la marginación, y con ellos la violencia. En el caso de Vallejo es una cadena de dudas que se resuelven simplemente con el enclaustramiento de esos homínidos en regresión, extraños a la humanidad del progreso. En el escritor peruano tan solo se muestra esta degeneración, contemplada por el espejo de los ojos que los miran, pero no se describe el proceso de la paulatina pérdida de confianza. En Kafka, sin embargo, la transformación física y psicológica es el elemento crucial de la novela. La piedad inicial de la hermana se transforma. La desconfianza, además, surge de la incomunicación y deriva en tal crueldad que, ante la muerte final del hermano solo siente alivio. La desconfianza del padre es aún mayor porque, aunque ha logrado una vida relajada gracias al trabajo de su hijo, en todo momento su actitud es de dominio sobre él. Y la madre no llega a reconocer al hijo en el enorme insecto que se ha convertido, su actitud es de incompreensión, negación y un creciente temor, lo que remite a la desconfianza. El juicio sobre el ser en que se ha convertido Gregor ya está dictaminado desde el principio y solo existe la condena. Es un estorbo, su único destino es la muerte.

A él se pueden aplicar así mismo las palabras de Giorgio Agamben: “Porque la diferencia entre el hombre y el animal se encuentra en la capacidad del hombre para reconocerse como ser humano.”²¹ Conforme avanza la narración Gregorio Samsa va perdiendo su humanidad y se aproxima cada vez más al animal. De igual modo en “Los Caynas” no se puede determinar donde se encuentra el ser humano, si en el narrador o en el pueblo de los monos.

En ambas obras, “Los Caynas” y *La Metamorfosis*, la relación de fraternidad o igualdad se pierde; el otro se ha convertido en un extraño. Es el loco, el enajenado, o el ser que retrocede en su degeneración.²² Esta rareza genera una desconfianza que abarca al sujeto, al yo, y niega el avance de la ciencia sobre el futuro, porque ese futuro es también posible que solo traiga una regresión.

En todo caso son obras que han dejado una perenne huella. Incluso se pueden percibir sus ecos en producciones filmicas afines como *La mosca* de 1958, donde un científico termina convertido en ese insecto y su existencia tendrá el mismo final que la de Gregorio Samsa. Y de igual modo, el paralelo de los Caynas, *El planeta de los simios*, plantea la regresión del ser humano. Las palabras del coronel George Taylor parecen repetir el deseo de Gulliver: “No puedo evitar pensar que en algún lugar del universo tiene que haber algo mejor que el ser humano. Tiene que haberlo.” Más aún en estos tiempos que vivimos. La amenaza de la violencia y la destrucción del mundo tal y como lo conocemos, permite vislumbrar una regresión frente al progreso y hace resonar el eco del grito final de la película: “¡Lo habéis destruido! ¡Yo os maldigo a todos, maldigo las guerras, os maldigo!”

Tanto la obra de Kafka como la de Vallejo dejan traslucir la amargura vivida en el entorno familiar por la incapacidad para aceptar lo monstruoso. Nada tiene sentido y se experimenta una caída en el abismo, un nihilismo que se introduce en la propia casa. El lugar de cobijo y de encuentro, les resulta ajeno. El retorno al hogar conlleva la sorpresa del extrañamiento, o bien el sujeto se transforma como en el caso de Kafka

21 Agamben 2016, p. 57.

22 Como el protagonista del cuento de Chejov “El pabellón número 6” (1892) que parece anticipar el de Vallejo.



o bien el hogar es el transformado, como en el caso de Vallejo. En todo caso hay una incongruencia entre la realidad y lo que piensa el protagonista. Rulfo lo supo representar magistralmente en la descripción del personaje de Juan Preciado, un sujeto que lleva consigo el imaginario de una Comala floreciente, pero contemplada a través de los ojos de su madre. El choque con la realidad de la Comala perdida y abyecta provoca, al igual que en la obra de Kafka, la muerte. En ambos la única salvación para la pequeña sociedad familiar, o para la sociedad que configura el pueblo es la eliminación de los aparentemente inocentes. Sin embargo, en la obra de Kafka, surge una pregunta, porque la conversión del héroe en “bicho” provoca el interrogante: ¿Samsa es una víctima o es un ejemplo del riesgo que se corre ante una actitud pasiva? ¿Cuándo se ha perdido el Samsa familiar, guardián de los valores humanos por el Samsa productor y alienado por el trabajo?²³ Las circunstancias le obligan a una rebelión que no se adapta a su carácter sumiso y complaciente y, sin embargo, cuando haga alarde de su rebeldía será cuando se convierta en el sujeto ajeno y extraño a la “sociedad familiar”. Una alienación que el autor contempla con cierto distanciamiento, no exento de ironía.

El hogar se ha convertido en un lugar distópico que amenaza no con el progreso sino con la regresión. Su deseo de cumplir con el cometido de liberar a su familia de sus deudas termina en la desesperación. Es el proceso del cambio de un mundo en el que no hay lugar para los inadaptados, pero tampoco hay lugar para quienes han quedado atrapados en el pasado y no alcanzan a evolucionar, o para aquellos que asumen el destino impuesto y no se rebelan, ya les haya tocado ejercer el papel de víctimas o se adapten a su marginalidad. En el caso de Kafka, su protagonista no puede sobrevivir a su rareza y muere, en el caso de Vallejo el sujeto “alienado” es arrojado de la sociedad. Son los inadaptados cuyas vidas han de transcurrir en una prisión —la casa o el manicomio— porque han perdido el sentido de la existencia y han claudicado ante la vida para caer en el abismo de la muerte o en la noche negra de la locura.

BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pretextos, 2016.
- Caponi, Sandra. “Para una genealogía de la anormalidad. La teoría de la degeneración de Morel”. *Scientia Studia* (on-line), v. 7, 2009, n°3, pp. 425–445. <https://www.researchgate.net/publication/238445817>.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. En *Obras escogidas*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1992.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Prólogo de Juan José Millás, traducción de Isabel Hernández. Madrid: Nórdica Libros, 2015.
- Lankester, Ray. *Degeneration: a chapter in Darwinism*. London: McMillan & Co, 1880.
- Lora, Alejandro. “Vista de César Vallejo frente a Rilke, Dalí y Kafka”. *Revista Atenea*, año XXXIII, tomo CXXIV, 1956, n°367–368,

23 “¡Qué profesión tan dura he elegido! Un día sí y otro también de viaje. Los esfuerzos profesionales son mucho mayores que en el mismo almacén de la ciudad, y además se me ha endosado este ajeteo de viajar, el estar al tanto de los empalmes de tren, la comida mala y a deshora, una relación humana constantemente cambiante, nunca duradera, que jamás llega a ser cordial. ¡Que se vaya todo al diablo!” (Kafka 1992, p. 4.)



- pp. 126–135. <https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/5341/5083>.
- Melero, Nina. “Los traductores de *La Metamorfosis*”. *Hieronimus complutensis: el mundo de la traducción*, núm. 12, 2005–2006, pp. 87–92. https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronimus/pdf/12/12_087.pdf.
- Morel, Benedict. *Traité des dégénérescence de l'espèce humaine*. Paris: Baillière, 1857.
- Neumeier, Peter. “Franz Kafka and Jonathan Swift: A Symbiosis”. *Dalhousie Review* 45, 1965, pp. 60–65.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Prólogo y traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Mas allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 2007.
- Nordau, Max. *Degeneración*. Traducción de Nicolás Salmerón. Madrid: Librería de Fernando Fé, Sáenz de Jubera, Hermanos, 1902.
- Planeta de los simios, El*. Director Franklin J. Schaffner, guión Rod Serling, Michael Wilson. Sobre *Le planète des singes* de Pierre Boule. 20th Century Fox, 1968.
- Swift, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Verbum, 2007.
- Vallejo, César. “Los Caynas” (*Escalas melografiadas*). En *Novelas y Cuentos Completos*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.

El misterio de las puertas y las puertas del misterio en Kafka

Elisa Martínez Salazar
Universidad de Zaragoza
elisamtezsalar@hotmail.com



THE MYSTERY OF DOORS AND THE DOORS OF MYSTERY IN KAFKA

The striking recurrence of the door image in Kafka's works was highlighted in an article published in Buenos Aires in 1944 by Carlos Sandelín. This text was plagiarized years later by the Salvadoran writer Mario Hernández Aguirre. The present essay proves this misappropriation, analyses the characteristics and relevance of Sandelín's thesis and concludes with a contribution of its own: the recognition of the concept of *threshold* as the center of Kafkaesque aesthetics.

PALABRAS CLAVE:

Franz Kafka — puertas — estética del umbral — Carlos Sandelín — *Correo Literario* — Mario Hernández Aguirre — *Atenea* — plagio
Franz Kafka — doors — aesthetics of threshold — Carlos Sandelín — *Correo Literario* — Mario Hernández Aguirre — *Atenea* — plagiarism

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.5>

Buenos Aires, 1944: el periódico quincenal *Correo Literario* incluye entre sus páginas un breve texto titulado "Kafka y el misterio de las puertas", firmado por Carlos Sandelín. Universidad de Concepción, Chile, 1957: la revista universitaria *Atenea* recoge un artículo atribuido al escritor Mario Hernández Aguirre con un título sorprendentemente similar al anterior, "El misterio de las puertas en la literatura de Franz Kafka". Al enigma de este misterio duplicado, a los avatares de su doble publicación, a su autoría y a su contenido van dedicadas las páginas que siguen. La puerta se está abriendo. Entremos.

"KAFKA Y EL MISTERIO DE LAS PUERTAS" (CARLOS SANDELÍN, 1944)

El primero de los textos que nos ocupan apareció en el *Correo Literario*, revista del exilio español en Buenos Aires de existencia efímera (1943-1945). Sus directores, todos ellos de raíces gallegas, eran Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y el dibujante Luis Seoane. A este se debían las ilustraciones que adornaban la cubierta y sobrecubierta de *El proceso* en la edición de Losada que dio a conocer la novela en el mundo hispánico



en 1939. Pasadas las décadas, en los años sesenta, Seoane ilustraría los relatos de Kafka *Una confusión cotidiana* y *El buitre* para sendas ediciones de la editorial Esquema xx (Buenos Aires, 1968), además de dedicar retratos al autor.

Por su parte, Lorenzo Varela había estado vinculado en México a otras revistas que prestaron cierta atención a Kafka: *Taller* —que había acogido en abril de 1939 un texto del poeta Alberto Quintero Álvarez titulado “La fatalidad en Kafka”— y *Romance: Revista Popular Hispanoamericana*, fundada por el propio Varela junto a Antonio Sánchez Barbudo, donde aparecieron en 1940 dos artículos relacionados con Kafka: “Ternura inhumana”, del exiliado español José Herrera Petere, y “*El proceso* en el espíritu pro-teico de Franz Kafka”, del poeta mexicano Rafael Vega Albela. Una vez en Buenos Aires, Varela reseñó en el primer número del *Correo Literario*, de noviembre de 1943, el libro *Historias e invenciones de Félix Muriel*, obra del escritor gallego Rafael Dieste. Allí deslizaba una crítica a los imitadores burdos de Kafka, obstinados en “hacer referencias, siempre nebulosas, a una madeja obsesiva que fuera del telar de Kafka se esfuma como por arte de birlibirloque haciendo que el kafkista corriente pierda la vida y la cordura dando puntadas sin hilo”.¹

Ya en 1944, el *Correo Literario* dedicó nada menos que tres artículos íntegramente a Kafka. El primero de ellos es el que aquí nos interesa: “Kafka y el misterio de las puertas”, que apareció en el número 6, del 1 de febrero, firmado por Carlos Sandelín. Tres meses después fue el turno de la reseña de Ezequiel Martínez Estrada al ensayo de Carmen Gándara *Kafka o El pájaro y la jaula* (Buenos Aires: El Ateneo, 1943), uno de los primeros libros sobre Kafka publicados en lengua española, al que también dedicaría una reseña Francisco Ayala en *Sur*.² Y el tercer artículo sobre Kafka se debió a la pluma del entonces joven argentino Enrique Luis Revol, en el número del 15 de junio del mismo año 1944. Bajo el título “Introducción al mundo de Kafka”, Revol ofrecía una lectura existencial, perspectiva que mantendría en sus libros de ensayos *Al pie de las letras* (Buenos Aires: Reunión, 1949) y *La tradición imaginaria: de Joyce a Borges* (Taller Editor de la Universidad Nacional de Córdoba, 1971).

Centrándonos ya en “Kafka y el misterio de las puertas”, ¿quién era su autor, Carlos Sandelín? Este nombre aparecería en el prólogo a la novela *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, entre los múltiples colaboradores de su peculiar traducción grupal al castellano. El escritor polaco afincado en Buenos Aires describía allí a Alejandro Rússovich, Carlos Sandelín y Juan Seddon como “obstinados buscadores del giro adecuado”.³ Sin un dominio suficiente de la lengua española y motivado por sus dificultades económicas, Gombrowicz impulsó a partir de finales de 1945 esta traducción colectiva, que acabó publicando la editorial Argos en 1947. El proyecto estuvo coordinado por un comité presidido por el intelectual cubano Virgilio Piñera, quien, por cierto, había publicado en Cuba uno de los textos más perspicaces de la recepción kafkiana de aquella época: “El secreto de Kafka” (1945).

De ese comité de traducción formó parte asimismo Adolfo de Obieta, director, junto con su hermano Jorge, de la efímera revista *Papeles de Buenos Aires*, que apenas

1 Varela 1943, p. 6.

2 Ayala 1944.

3 Gombrowicz 1947, p. 14.



alcanzó los cinco números entre 1943 y 1945. Carlos Sandelín colaboró con esa publicación como autor de un texto literario titulado “La lluvia cae sobre un desconocido”, en el que, curiosamente, también toma relevancia la idea de la puerta y del umbral. La voz narradora dice: “Me gustaría tocar el timbre de esta puerta, pedir por el dueño de casa”, para preguntarle a continuación: “Por favor, señor ¿usted cree que Dios existe?” o bien “¿Por qué no clausura su oficina y se hace tambor mayor del Ejército de Salvación?”. Más adelante, el protagonista traspasa distintos umbrales: el del edificio donde vive, el de su piso y el de la habitación donde están sus amigos. “Ya estoy ante la puerta de mi casa, ya cruzo el umbral”; “Subo la escalera como si fuera muy anciano. Abro la puerta del departamento”; “Abro la puerta y se vuelven hacia mí alegres rostros sorprendidos que rodean la mesa”.⁴

Si bien esta es la única aparición del nombre de Carlos Sandelín en los *Papeles de Buenos Aires*, su pluma está asimismo presente por medio de la publicación de un fragmento de *Ferdydurke* que tradujo en colaboración con el propio Gombrowicz. Se trata del relato “Filidor forrado de niño”,⁵ que en la edición de la novela pasaría a llamarse “Filifor forrado de niño”. Pese a que en la revista no hay mención a la autoría de la traducción, sí la hay en el aparato crítico de *Kronos*,⁶ obra póstuma diarística de Gombrowicz, más íntima que su *Diario*. Fue preparada para su publicación por su viuda Rita Gombrowicz, quien para lo referente al período argentino contó con la ayuda de Alejandro Rússovich,⁷ amigo íntimo del autor y, precisamente, otro de los mencionados “obstinados buscadores del giro adecuado” que aparecen junto a Sandelín entre los colaboradores de la traducción de *Ferdydurke*. Cabe señalar que Gombrowicz anotó el apellido “Sandelín” en las entradas de *Kronos* correspondientes a septiembre de 1942 y diciembre de 1943; y en la de julio de 1945, escribió: “Con Sandelín planeo organizar un programa en la Radio.”⁸

Volviendo a los *Papeles de Buenos Aires*, con los que Sandelín colaboró, sus escasas páginas no desatendieron a Kafka. El primer número incluía su relato “El buitro” en traducción de Jorge Luis Borges.⁹ Además, en septiembre y noviembre de 1943 se publicó en dos partes el texto sin firma “Sobre el arte de Franz Kafka”, con los subtítulos respectivos “Pescas en borradores de un literato” y “Respuesta en borrador, por el mismo literato”.

4 Sandelín 1945, p. 14.

5 Gombrowicz 1944.

6 W. Gombrowicz 2020, pp. 83 (n. 11) y 87 (n. 12).

7 Rita Gombrowicz 2020, pp. 8 y 16.

8 En nota al pie se sugiere que se trataría de la Radio El Mundo, en la que Piñera entrevistaría a Gombrowicz en 1947. W. Gombrowicz 2020, pp. 83, 87 y 94.

9 Aunque no aparecía el nombre del traductor, la versión coincide con la contenida en el volumen *La metamorfosis* de la editorial Losada, publicado por vez primera en 1938 con atribución de la traducción del libro al autor argentino. Hoy sabemos que Borges no tradujo las narraciones aparecidas previamente en la *Revista de Occidente* (la que daba título al conjunto, “Un artista del hambre” y “Un artista del trapecio”), pero nada impide afirmar su autoría de las versiones del resto de relatos.



“EL MISTERIO DE LAS PUERTAS EN LA LITERATURA DE FRANZ KAFKA” (MARIO HERNÁNDEZ AGUIRRE, 1957)

Trece años habían pasado desde la publicación en 1944 del artículo de Carlos Sandelín cuando apareció, esta vez en Chile, un ensayo de título casi idéntico: “El misterio de las puertas en la literatura de Franz Kafka”. En esta ocasión lo acogía una publicación universitaria, *Atenea: Revista Trimestral de Letras, Ciencias y Artes*, de la Universidad de Concepción, y la autoría se atribuía a Mario Hernández Aguirre (1928–1986), escritor, crítico y diplomático salvadoreño que vivió en distintos países americanos y europeos.

El análisis comparado de ambos textos permite sacar conclusiones sobre su posible parentesco. Veamos el primer párrafo a modo de ejemplo, lo cual nos permitirá asimismo tomar el pulso al estilo y al contenido del ensayo. Reproduzco en primer lugar el artículo más antiguo, de Carlos Sandelín, y a continuación el segundo, firmado por Hernández Aguirre, marcando en negrita los pasajes relevantes:

En el mundo *hay que llamar* a innumerables puertas, *trepar* insondables escaleras, soportar muchas ventanas con gente que nos mira, recorrer infinitos pasillos. Se ha calculado el tiempo de nuestra vida transcurrido en comer, dormir o amar. *¿Se ha calculado* el que gastamos ante las puertas, sobre las escaleras, tras las ventanas y a lo largo de los corredores?¹⁰

En el mundo *es necesario estar continuamente llamando* a innumerables puertas, *subir por* insondables escaleras, soportar muchas ventanas con gente que nos mira, recorrer infinitos pasillos. Se ha calculado el tiempo de nuestra vida transcurrido en comer, dormir o amar. *Pero jamás se ha hecho un cálculo* del que gastamos ante las puertas, sobre las escaleras, tras las ventanas y a lo largo de los corredores.¹¹

Estas breves líneas bastan para reparar en algo que la continuación del examen comparado confirma de inmediato: el hecho de que se trata del mismo texto, apenas retocado con ligeras modificaciones en la versión chilena. Ni más ni menos.

Ya en este arranque del ensayo duplicado pueden apreciarse algunas de las características de los cambios operados a lo largo de toda la segunda versión. La naturaleza más académica de la revista *Atenea* —unida, tal vez, a diferencias de personalidad de los autores— parece haber llevado a suavizar tanto las interpelaciones al lector como la expresión de la subjetividad del artículo de 1944, así como a buscar un tono más neutro y menos coloquial. Se evitan las interrogaciones retóricas, ya sea transformándolas en oraciones enunciativas (véase, a modo de ejemplo, el caso incluido en el párrafo citado) o suprimiendo frases e incluso pasajes completos.¹² También se

10 Sandelín 1944, p. 3.

11 Hernández 1957, p. 83.

12 Es el caso del siguiente fragmento, que no figura en la versión firmada por Hernández Aguirre: “¿Hay fobias, hay filias de puertas y sus derivados? ¿Cómo se comporta usted frente a las puertas y las ventanas? ¿Qué influencia ejercen en su vida las salas de espe-



eliminan las exclamaciones, sin ninguna otra alteración o bien con ligeras modificaciones. Así, “¡Qué torpes parecen a su lado otros novelistas!”¹³ se convierte en la versión de 1957 en “Al lado del solitario de Praga otros novelistas nos parecen torpes”.¹⁴ Se prescinde además de los imperativos del texto original, así como de algún diminutivo: “las puertitas disimuladas del pintor Titorelli” pasan a ser, sencillamente, “puertas”,¹⁵ con lo que desaparece una connotación relevante para ese episodio de *El proceso*. Por último, se sustituyen ciertas expresiones por otras de perfil más estándar; valga, como ilustración de esta práctica, la transformación en el primer párrafo de “hay que” por “es necesario” o de “trepar” por “subir”. Y también se rebaja — como comprobaremos más adelante — el sentido del humor. Por lo demás, se actualiza la ortotipografía, pero no se muestra empacho en mantener párrafos enteros sin cambiarles ni una sola coma.

Desconocía la existencia del artículo publicado en Buenos Aires en 1944 cuando elaboré, junto con la investigadora argentina Julieta Yelin, la antología *Kafka en las dos orillas*.¹⁶ Reuníamos en ella ensayos de distintas procedencias dedicados a Kafka, escritos originalmente en lengua española a lo largo de toda la historia de su recepción hispánica hasta el momento, por personalidades intelectuales de la talla de Borges, Eduardo Mallea, María Zambrano, Martínez Estrada, Virgilio Piñera, Gómez de la Serna, Margo Glantz o Augusto Monterroso, por citar algunos nombres. Entre ellos se coló el de Mario Hernández Aguirre, que firmaba en 1957 un texto breve, pero de gran frescura, que se destacaba por poner el foco en un motivo muy concreto del universo narrativo kafkiano, en una época en la que las aproximaciones en clave literaria resultaban insólitas frente a las lecturas biográficas e interpretativas.

Por aquel entonces no sospechábamos que el artículo había sido publicado años antes en otro país y con otra atribución autorial. Fueron las investigaciones conducentes a la elaboración de mi tesis doctoral —dedicada a la recepción española de Kafka, pero atenta asimismo a su divulgación hispanoamericana— las que me permitieron localizar el texto de 1944. De entre las posibles explicaciones de la duplicación del ensayo, la más verosímil era la de la copia, como señalé entonces: “todo parece indicar que se trata de una apropiación indebida de la versión previa de Carlos Sandelín”; “la versión de Hernández Aguirre [...] se revela ahora como un probable plagio.”¹⁷ Pero no me atreví a afirmarlo con rotundidad, teniendo en cuenta la gravedad de la acusación y el hecho de que, por otra parte, la figura de Sandelín se nos muestra escurridiza. Su nombre es difícil de localizar fuera de los contextos mencionados, es decir, en relación

ra, los pasadizos?” (Sandelín 1944, p. 3). Hacia el final, se omite a su vez todo el siguiente pasaje, incluidas sus interrogaciones retóricas: “Y ¿qué es un laberinto sino un monstruoso cáncer de pasillos? Allí cada puerta puede abrirse después de sacrificios sin cuento para descubrir la siguiente, que acrecienta el capital de humillación del hombre. ¿Se podrá llegar alguna vez a la última puerta? Las últimas puertas, misteriosas Puertas de la Ley” (p. 4).

13 Sandelín 1944, p. 3.

14 Hernández 1957, p. 84.

15 Sandelín 1944, p. 3; Hernández 1957, p. 85.

16 Martínez y Yelin 2013.

17 Martínez 2019, p. 324.



a Gombrowicz, la traducción de *Ferdydurke* y los *Papeles de Buenos Aires*, publicación esta en la que, por cierto, aparecían numerosos autores “entreverados en una práctica lúcida y gozosa del seudónimo”.¹⁸

Pero la tesis del plagio cobra fuerza cuando descubrimos que no se trata del único caso de estas características en el que se vio involucrado Hernández Aguirre, quien —ironías del destino— acabó representando a El Salvador ante la UNESCO. Si reconstruimos los hechos —un tanto confusos y contradictorios en las fuentes a las que he tenido acceso—,¹⁹ puede afirmarse que Hernández Aguirre ganó los Juegos Florales de San Salvador en 1955 con un poema, “El hombre de la aurora” que hay quien cita como “El hombre del alba” —, el cual resultó ser una copia de una composición anterior del poeta argentino José Portogalo: “Un hombre a quien la aurora señalaba”, recogido en el libro *Luz Liberada* en 1947 (Montevideo, Pueblos Unidos). El plagio salió a la luz en 1957, mismo año de la publicación de “El misterio de las puertas” en Chile.

El entonces joven literato salvadoreño Manlio Argueta denunció el caso en *Opinión Estudiantil: Órgano de los Estudiantes Universitarios Salvadoreños*, alertado por otro joven escritor, el poeta exiliado guatemalteco Otto René Castillo.²⁰ La portada del 28 de septiembre de 1957 no podía ser más explícita: “Escandaloso robo literario”. Y el título del interior insistía sin paños calientes: “Robo literario: la verdad no se puede esconder”. El artículo, firmado por el Círculo Literario Universitario, del que Argueta y Castillo formaban parte, publicaba ambos poemas, que hablaban por sí solos. Su comparación permite apreciar que el método aplicado por Hernández Aguirre para apropiarse del poema de Portogalo fue muy similar al perpetrado a “Kafka y el misterio de las puertas” en fechas cercanas: eliminó algunas exclamaciones que Portogalo había situado entre estrofa y estrofa —del tipo “¡Alabad, alabemos al hijo de la Patria!”— y trasladó otras, ligeramente retocadas, al final del poema; realizó cambios de puntuación y en la disposición de los versos, y también sustituyó algunos vocablos: “trigal” por “maizal”, “mariposa” por “arado”, “bronce” por “metal”, “espiga” por “mazorca”, etc. Además, si Portogalo compuso el poema en memoria del peruano José Carlos Mariátegui, Hernández Aguirre reemplazó a este por su compatriota Alberto Masferrer, lo cual trajo consigo nuevos cambios: sustituyó “amigo” por “maestro” al aludir a la figura homenajeada y prescindió de las referencias a Lenin, a Perú y a escritores peruanos (concretamente, Vallejo y Eguren), además de eliminar varios versos de la parte final. Andado el tiempo, el periódico *Voz Popular* recordaría el suceso ironizando sobre el plagiador: “Ojalá que en Francia no se le haya ocurrido decir que él escribió *Los Miserables*.”²¹

El asunto fue aún más bochornoso y generó mayores resistencias tratándose de alguien que para el momento en el que se destapó el escándalo ostentaba un cargo nada menos que en la Casa Presidencial de José María Lemus, según relata Manlio

18 “Papeles de Buenos Aires” 1981, p. 128.

19 Círculo Literario Universitario 1957; Quiteño y Gallegos 1957; “Asteriscos” 1958; Gallegos 1958, p. 585; “Alfiletero” 1980; Argueta 2011.

20 Agradezco a Manlio Argueta el haberme hecho llegar copias de los artículos citados de esta publicación. Véanse sus recuerdos de este episodio en Argueta 2011.

21 “Alfiletero” 1980, p. 3.



Argueta.²² Pero los jóvenes literatos no se arredraron y continuaron denunciando el caso y ofreciendo pruebas tan irrefutables como la publicación previa por parte de Portugal, hasta el punto de que los miembros del jurado se vieron obligados a justificarse desde las páginas del mismo periódico estudiantil.²³ Con todo, uno de ellos, Luis Gallegos Valdés, no rectificó a tiempo su “Panorama de la literatura salvadoreña” aparecido en Angola en 1958, donde Hernández Aguirre figuraba como merecedor de la Flor Natural de San Salvador en 1955 por “El hombre de la aurora”.²⁴

El día 5 de octubre de 1957, el *Opinión Estudiantil* lanzaba un titular sin firma de enorme vehemencia: “A los farsantes se les debe ‘matar’ chiquitos antes que lleguen a grandes”, en un alegato por la tolerancia cero frente a un tipo de “estafa cultural” demasiado frecuente. Pues este caso concreto “se repite y se ha dado en nuestro medio por decenas” y “es uno de tantos que en estos momentos están en vigencia, pero que no se había denunciado públicamente”. Y con respecto a Hernández Aguirre se advertía de que “se están descubriendo nuevos plagios, por lo menos en los títulos de algunas de ‘sus’ obras”.²⁵

Tal vez se aludía al siguiente caso, que a estas alturas no nos sorprende: el nombre de un artículo publicado por Hernández Aguirre en la salvadoreña *Cultura: Revista Bimestral del Ministerio de Cultura* por las mismas fechas que la concesión de su premio, en el número de marzo—abril de 1955, es calcado al de un artículo argentino quince años anterior. Me refiero a “Las ideas y los seres en la obra de Thomas Mann”, de León Dujovne, publicado en el suplemento cultural de *La Nación* en 1940. Es más, Dujovne dedicó al mismo tema un libro completo: *Thomas Mann: las ideas y los seres en su obra* (Buenos Aires, El Ateneo, 1946). La comparación de ambos artículos confirma, una vez más, que el texto firmado por Hernández es otro plagio descarado. Y, probablemente, no será el último en salir a la luz si alguien se toma la molestia de continuar investigando el resto de su bibliografía.

LA RELEVANCIA DE “KAFKA Y EL MISTERIO DE LAS PUERTAS”

Si en su día nos pareció sorprendentemente llamativo e innovador un ensayo de 1957 dedicado a la imagen de las puertas en la literatura kafkiana, todavía lo es más ahora que sabemos que vio la luz en plena Segunda Guerra Mundial, una época obsesionada por adjudicar a Kafka interpretaciones en clave extraliteraria. Por aquel entonces —e incluso mucho después— las aproximaciones formales resultaban insólitas frente a las lecturas biográficas y exegéticas. Y si en el ámbito hispánico hay una excepción fundamental a esta tendencia dominante, la de Jorge Luis Borges, el autor de este pequeño artículo aspiraba —no sin ironía— a trascenderla: “Los apologistas de Franz Kafka se complacen en su filosofía de la desorientación, minucioso postergar y subordinación infinita. Pero hay algo más importante: *El Proceso*, *La Metamorfosis*,

22 Argueta 2011.

23 Quiteño y Gallegos 1957.

24 Gallegos 1958, p. 585.

25 “A los farsantes” 1957, p. 3.



América, El Castillo, están colmados de puertas, ventanas, escaleras y corredores”.²⁶ Recordemos que la postergación y subordinación infinitas son elementos fundamentales del prólogo de Borges a la edición de *La metamorfosis* de Losada, donde condensaba del siguiente modo la medula de la literatura kafkiana:

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. [...] El motivo de la infinita postergación rige también sus cuentos.²⁷

Tal vez sea también una referencia irónica a Borges la mención de otra de las imágenes centrales de la literatura borgiana, el laberinto: “Que el mundo es un laberinto, eso lo sabían muchos. Pero Kafka descubrió que era un laberinto hecho de puertas”.²⁸

Aunque el tema de las puertas puede parecer intrascendente, presenta una larga tradición simbólica y su recurrencia en la obra de Kafka es llamativa. El artículo analizado recoge un recuento del uso de este elemento y otros adyacentes —ventanas, vestíbulos, pasillos, escaleras— en dos narraciones de Kafka: *La metamorfosis* contendría 130 menciones en 90 páginas y *El proceso*, 400 en 253 páginas, cifras que se triplicarían incluyendo alusiones menos directas. Sandelín reta al lector a realizar un cálculo similar con las otras novelas y advierte: “escalofría”.²⁹

El tono jocoso del ensayo se aprecia, ante todo, en el contraste con lo elevado de un elemento aparentemente bajo de la vida cotidiana como son las puertas. Así, por ejemplo, se afirma que Kafka inicia “una psicología de la ventana, una religión de la escalera, una historia de los pasillos, una filosofía de la puerta”.³⁰ Cierta aire lúdico y humorístico presenta asimismo el método de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna —quien también colaboró, por cierto, en *Papeles de Buenos Aires*—, utilizado para explicar la afinidad de las puertas con otras imágenes anejas frecuentes en Kafka:

Ventanas, vestíbulos, pasillos, escaleras, todos derivan de la puerta. Una ventana es una puerta para mirar. Un corredor es una puerta de tres dimensiones. Una escalera es una puerta que se despliega y sube como un fuelle, una multiplicación de umbrales de puerta, ascendentes. Una antecámara es una antepuerta sin intemperie y disfrazada de habitación para hacer más resignada la espera. Si usted soplaste una puerta con la magia precisa la transformaría en escalera como esos veloces juguetes de cotillón que desenrollamos soplando para asustar narices distraídas.³¹

26 Sandelín 1944, p. 3.

27 Borges 1965, p. 10.

28 Sandelín 1944, p. 4.

29 Ibid., p. 3.

30 Ibid.

31 Ibid.



Esto último debió de parecerle demasiado atrevido a Hernández Aguirre, pues eliminó el sintagma “narices distraídas” para limitarse a decir —con bastante menos gracia— “para asustar amigos”.³²

Sandelín ubicaba a Kafka en la tradición literaria al situar estas imágenes entre otras, de otros autores, que igualmente ejercen una función dentro de la mecánica narrativa a la vez que ofrecen un sentido alegórico. Forman parte de esta serie el muro de *La Celestina*, las chimeneas de Dickens, los divanes de Goncharov, las buhardillas de Murger, el subsuelo de Dostoievski, las escaleras de Julien Green y de *Chatterton* de Vigny, la bomba de incendios de Dos Passos y los automóviles de Erskine Caldwell, a los que Hernández Aguirre añade de su cosecha “las calles, los caminos, las mesas de café en Sartre” y “las salas de recibo de Graham Greene”.³³

Situado por aquel entonces en un plano generalmente ajeno a lo literario, entre lo religioso, lo filosófico-existencial y lo profético, Kafka es tratado aquí, sencillamente, como un escritor. Es algo que Virgilio Piñera reivindicaría con lucidez unos meses después desde la cubana revista *Orígenes*. Frente a la opinión dominante, sentenciaba: “El secreto de Kafka —el de su arte— consiste exclusivamente en que él no es otra cosa que un literato”.³⁴ Pero Sandelín afirmaba ya antes, con igual rotundidad y probable ironía: “El secreto de Kafka está en las puertas”. Y se mostraba consciente de que este tema no había merecido la atención crítica: “Muchedumbre de frases inadvertidas contienen el secreto de Kafka y nos hacen señales desesperadas para que nos fijemos en ellas y no en las que merecen la pena eterna de los comentarios”.³⁵

Pese a su consideración literaria de Kafka, Sandelín no excluye cuestiones filosóficas y existenciales. Afirma que el autor se construyó “una concepción del mundo hecha de puertas” y encuentra la encarnación de su filosofía en la parábola de las Puertas de la Ley. Veamos qué sucede si, dejando ya la mano de Sandelín, tratamos de atravesar esos umbrales, que no son otros que los umbrales de lo kafkiano.

LAS PUERTAS DEL MISTERIO EN KAFKA: UNA ESTÉTICA DEL UMBRAL

Ciertamente, la parábola “Ante la ley” —incluida en *El proceso* y publicada por Kafka como texto autónomo dentro del libro *Un médico rural*— ofrece la síntesis del imaginario kafkiano. Recordemos su breve argumento tal y como lo resumió Borges:

Es la historia del hombre que pide ser admitido a la ley. El guardián de la primera puerta le dice que adentro hay muchas otras y que no hay sala que no esté custodiada por un guardián, cada uno más fuerte que el anterior. El hombre se sienta a esperar. Pasan los días y los años, y el hombre muere. En la agonía pregunta: “¿Será posible que en los años que espero nadie haya querido entrar

32 Hernández Aguirre 1957, p. 84.

33 *Ibid.*, p. 85.

34 Piñera 1945, p. 42.

35 Sandelín 1944, p. 3.



sino yo?”. El guardián le responde: “Nadie ha querido entrar porque a ti solo estaba destinada esta puerta. Ahora voy a cerrarla.”³⁶

“Ante la ley” es una narración heredera del antiguo género de los diálogos en el umbral, del que hablara Mijaíl Bajtín.³⁷ Y la puerta es un símbolo de origen remoto, especialmente como lugar de transición, en un sentido metafísico, entre este mundo y el otro. Pero el hecho es que el imaginario kafkiano, a la vez que enlaza con la tradición, manifiesta el modo de estar en el mundo el individuo en la Modernidad. El protagonista de “Ante la ley” jamás alcanza su meta y manifiesta con ello un fenómeno omnipresente en la obra de Kafka: la consecución de los objetivos de sus protagonistas se ve continuamente impedida, pese a lo cual las figuras se obstinan en sus esfuerzos por lograr algo que ha dejado de tener su sentido. Las criaturas kafkianas se quedan a las puertas de su deseo, es decir, fracasan, encarnando así el arquetipo moderno del hombre inútil.³⁸ Puede hablarse —en palabras de Adriana de la Hoz— de una “estética del devenir adverso”, de la imposibilidad, del obstáculo, de la confusión.³⁹ Ya María Zambrano denominó “sueño del obstáculo” al elemento articulador de *El castillo*.⁴⁰ Y Jorge Luis Borges subrayó la existencia en la obra kafkiana de “obstáculos mínimos e infinitos”, en la línea de las paradojas de Zenón de Elea.⁴¹ La infinita subordinación y postergación borgiana no es sino el resultado de esos obstáculos y de las neutralizaciones, por medio de las cuales aquello que podría constituir un avance queda anulado.⁴² Demoras y escollos diversos impiden avanzar y alcanzar cualquier meta; jerarquías interminables imposibilitan el acceso al poder supremo, a aquel que dio una orden o instauró una ley que ha acabado perdiendo su razón de ser.

A menudo, esos obstáculos no son sino puertas y corredores que se multiplican y se convierten en laberintos que impiden dar con la meta ansiada. Así, en “Un mensaje imperial”, el mensajero que porta el mensaje de un emperador agonizante nunca llegará a su destino:

Aún se está abriendo camino por las estancias del palacio más recónditas; nunca las dejará atrás; y aunque lo consiguiera, no se habría ganado nada; tendría que seguir luchando escaleras abajo; y aunque lo consiguiera, no se habría ganado nada; tendría que atravesar los patios; y después de los patios, el segundo palacio circundante; y otra vez escaleras y patios; y otra vez un palacio; y así a lo largo de milenios; y si al final se precipitara fuera por el portón exterior —aunque eso jamás podrá ocurrir, jamás—, solo tendría delante la capital, sede de la corte, el centro del mundo, repleta hasta los topes de sus propios desechos.

36 Borges 1989, p. 74.

37 Pozo 2007, p. 75; Bajtín 2004, pp.169–170.

38 Véase Martínez 2023.

39 Hoz 2014.

40 Zambrano 1965.

41 Borges 1996, p. 306.

42 Walser 1969, pp. 94–97.

Nadie logra penetrar allí, y menos aún con el mensaje de un muerto... Pero tú, sentado al pie de tu ventana, sueñas con él cuando cae la tarde.⁴³



Como puede apreciarse, del otro lado de los esfuerzos vanos por alcanzar un destino aparece una espera igualmente infructuosa, motivo moderno que Beckett situaría en el centro de manera inolvidable en *Esperando a Godot*. También el protagonista de “Ante la ley” estuvo años esperando sin lograr traspasar una puerta que, como supo demasiado tarde, estaba destinada solo a él. Una tortuosa espera es, a su vez, la de K. en la aldea del castillo. Tanto “Ante la ley” como *El castillo* se recrean en la situación del viajero que no logra dar el último paso del camino que conduce a sus aspiraciones. Kafka convierte así en materia literaria no ya las peripecias del viaje, sino el retorcerse estático del personaje a las puertas de su objetivo final, lo que Martin Walser llamó el estado de “perpetua llegada” de los protagonistas o bien la “perpetuada ‘situación de partida’ de la llegada”.⁴⁴ Interpretar qué simboliza aquello que se está esperando, aquello que se aspira a alcanzar o, en el caso de “Un mensaje imperial”, el contenido de lo que se quiere transmitir es una tarea vana, reduccionista y propia del pasado: la misma inaccesibilidad de lo ansiado es uno de los grandes temas de la Modernidad, que Kafka supo visibilizar.

Por otro lado, quienes controlan las puertas tienen el poder, aunque este sea mínimo, pues las jerarquías — como señaló Borges — son infinitas. Una figura similar al guardián, por la posición que le proporciona el control de las puertas, es el portero jefe del Hotel Occidental en *El desaparecido* (primera novela de Kafka, conocida con el título *América* que le proporcionó Max Brod). Se trata de una persona injusta, autoritaria, que se da más importancia de la que tiene y se jacta de su superioridad:

[...] como portero jefe, estoy en cierto modo por encima de todos, porque de mí dependen todas las puertas del hotel, o sea esta entrada principal, las tres entradas secundarias y las diez puertas laterales, por no hablar de las innumerables puertecillas y accesos sin puerta. Naturalmente, todo el personal de servicio encargado me debe obediencia absoluta.⁴⁵

Y en el breve relato conocido como “El golpe a la puerta del cortijo”, el mero gesto de golpear una puerta deriva en el castigo del narrador.⁴⁶

En definitiva, lo que Bajtín denomina el cronotopo del *umbral* adquiere en Kafka una relevancia que lo convierte en centro de su poética. Se asocia a un momento de crisis y ruptura vital y presenta símbolos contiguos — la escalera, el recibidor, el corredor —, tal y como manifestó Carlos Sandelín en referencia a Kafka.⁴⁷

El hecho de que el protagonista de “Ante la ley” nunca llegue a atravesar la puerta convierte esta narración en la condensación de la estética kafkiana, lo que podemos

43 Kafka 2003, p. 202.

44 Walser 1969, p. 30.

45 Kafka 1999, p. 364.

46 Véase Kafka 2003, pp. 545–547.

47 Bajtín 1989, p. 399. Sin embargo, en el caso de Kafka las ventanas suelen adoptar otra función: desde ellas, el individuo es observado y vigilado, como ocurre en *El proceso*.



denominar la *estética del umbral*: los personajes —y, con ellos, los lectores— permanecemos siempre ante un umbral que no se llega a cruzar, nos quedamos perplejos ante un más allá que nunca se logra tocar con las manos y que Kafka no describe, y de ahí su potencia enigmática, así como la diversidad de sus posibles lecturas —nunca del todo satisfactorias— si se acomete una traducción simbólica a la manera tradicional. Según Lance Olsen, el lector de Kafka no se encuentra con el sentido, sino con el aplazamiento o postergación de dicho sentido.⁴⁸ El significado que se nos escapa parece existir, pero solo en el próximo tramo de escaleras, a través de la siguiente puerta, en la página siguiente.

La invitación al lector a la búsqueda de un sentido que resulta imposible de penetrar es tal vez el rasgo fundamental de la narrativa kafkiana. Y el motivo de las puertas permite entender el modo de Kafka de afrontar lo literario, pues deja al lector desamparado ante un umbral que no se franquea, a las mismas puertas de la resolución de su propio misterio. Al volver la última página de una narración kafkiana, el lector parece escuchar al oído las mismas palabras con las que el guardián de “Ante la ley” se despidió del hombre que llevaba años aguardando la posibilidad de su paso: “esta entrada solo estaba destinada a ti. Ahora me iré y la cerraré”.⁴⁹

Pero aún hay más. Tal vez la obstinación inútil por atravesar la frontera hacia el otro lado sea el resultado de un simple error de perspectiva. Así lo expresaba David Foster Wallace, al plantearse el reto de explicar la obra de Kafka a sus estudiantes:

Se les puede pedir que imaginen que sus relatos tratan todos de una especie de puerta. Que nos imaginemos acercándonos y llamando a esa puerta, cada vez más fuerte, llamando y llamando, no solo deseando que nos dejen entrar sino también necesitándolo; no sabemos qué es pero lo sentimos, esa desesperación total por entrar, por llamar y dar porrazos y patadas. Y que por fin esa puerta se abre... y se abre *hacia fuera*: que durante todo el tiempo ya estábamos dentro de lo que queríamos. *Das ist komisch*.⁵⁰

Kafka niega mediante toda su obra la posibilidad de alcanzar el estado utópico, inaccesible y desconocido que parece extenderse del otro lado de un umbral que nunca se cruzará. Se trata de un espacio anhelado, intuido y tal vez inexistente, que acabaría por silenciar su escritura. En sus diarios lo describe con las siguientes palabras: “Nada malo; una vez has traspasado el umbral, todo es bueno. Otro mundo, y tú no tienes que hablar”.⁵¹

48 Olsen 1986.

49 Kafka 2003, p. 193.

50 Wallace 2007, p. 86.

51 Kafka 2000, p. 662.

BIBLIOGRAFÍA:

- “A los farsantes se les debe ‘matar’ chiquitos antes que lleguen a grandes”. *Opinión Estudiantil: Órgano de los Estudiantes Universitarios Salvadoreños*, 5 de octubre de 1957, p. 3.
- “Alfiletero”. *Voz Popular*, III época, 20 de agosto de 1980, n.º 132, p. 3.
- “Asteriscos”. *Lanzas y Letras: Mensuario de Cultura de El Derecho*, agosto de 1958, n.º 4, p. 3.
- Argueta, Manlio. “Plagios y robos literarios”. *Listín Diario: El Periódico de los Dominicanos* [online]. 14 de octubre de 2011. [Consulta: 31.12.2022]. <https://listindiario.com/ventana/2011/10/15/207238/plagios-y-robos-literarios>.
- Ayala, Francisco. “Carmen R. L. de Gándara: *Kafka o el pájaro y la jaula*”. *Sur*, junio de 1944, n.º 116, pp. 84–86.
- Bajtín, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2004.
- Borges, Jorge Luis. “Prólogo”. En Franz Kafka. *La metamorfosis*. Buenos Aires: Losada, 1965, pp. 7–11.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas II: 1952–1972*. Barcelona: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas IV: 1975–1988*. Barcelona: Emecé, 1996.
- Círculo Literario Universitario. “Robo literario: la verdad no se puede esconder”. *Opinión Estudiantil: Órgano de los Estudiantes Universitarios Salvadoreños*, 28 de septiembre de 1957, pp. 2–3.
- Dujovne, León. “Las ideas y los seres en la obra de Thomas Mann”. *Artes-Letras, La Nación*, 15 de septiembre de 1940, p. 1.
- Gallegos Valdés, Luis. “Panorama de la literatura salvadoreña”. En *Panorama das literaturas das Américas: de 1900 à actualidade*. Ed. Joaquim de Montezuma de Carvalho. Angola: Município de Nova Lisboa, 1958, pp. 495–588.
- Gombrowicz, Rita. “Introducción de Rita Gombrowicz” y “Agradecimientos”. En *Kronos*. Witold Gombrowicz. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2020, pp. 7–16.
- Gombrowicz, Witold. “Filidor forrado de niño”. *Papeles de Buenos Aires*, abril de 1944, n.º 3, pp. 6–8.
- Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- Gombrowicz, Witold. *Kronos*. Traducción Bożena Zaboklicka y Pau Freixa. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2020.
- Hernández Aguirre, Mario. “Las ideas y los seres en la obra de Thomas Mann”. *Cultura: Revista Bimestral del Ministerio de Cultura*, marzo—abril de 1955, n.º 2, pp. 14–19.
- Hernández Aguirre, Mario. “El misterio de las puertas en la literatura de Franz Kafka”. *Atenea: Revista Trimestral de Ciencias, Letras y Artes*, año 34, tomo 127, abril-mayo-junio de 1957, n.º 375, pp. 83–86.
- Herrera Petere, José. “Ternura inhumana”. *Romance: Revista Popular Hispanoamericana*, 15 de febrero de 1940, n.º 2, p. 18.
- Hoz, Adriana de la. “Estética del devenir adverso en la narrativa de Franz Kafka”. *Ciencias Sociales y Educación*, 3, enero-junio de 2014, n.º 5, pp. 169–181.
- Kafka, Franz. “El buitro”. *Papeles de Buenos Aires*, septiembre de 1943, n.º 1, p. 2.
- Kafka, Franz. *Obras completas I: Novelas: El desaparecido. El proceso. El castillo*. Ed. Jordi Llovet. Traducción Miguel Sáenz. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.
- Kafka, Franz. *Obras completas II: Diarios. Carta al padre*. Ed. Jordi Llovet. Traducción Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000.
- Kafka, Franz. *Obras completas III: Narraciones y otros escritos*. Ed. Jordi Llovet. Traducción Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.
- Martínez Estrada, Ezequiel. “El pájaro y la jaula”. *Correo Literario*, 1 de mayo de 1944, n.º 12, p. 6.



- Martínez Salazar, Elisa. “Una risa sin pulmones: humor y seriedad en la obra de Franz Kafka”. En *El humorismo en sus géneros*. Ed. Dolores Thion Soriano-Mollá y Alicia Silvestre Miralles. Berlín: Peter Lang, 2023, pp. 191–208.
- Martínez Salazar, Elisa y Julieta Yelin (eds.). *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Olsen, Lance. “Diagnosing Fantastic Autism: Kafka, Borges, Robbe-Grillet”. *Modern Language Studies*, 16, 1986, n.º 3, pp. 35–43.
- “Papeles de Buenos Aires”. *Sitio*, 1981, n.º 1, pp. 128–130.
- Piñera, Virgilio. “El secreto de Kafka”. *Orígenes: Revista de Arte y Literatura*, invierno de 1945, n.º 8, pp. 42–45.
- Pozo Martínez, Alberto del. “Actualidad del hermetismo”. En *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética*. Ed. Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 67–77.
- Quintero Álvarez, Alberto. “La fatalidad en Kafka”. *Taller*, abril de 1939, n.º 2, pp. 37–39.
- Quiteño, Seraffín y Luis Gallegos Valdés. “Lic. Hernández Aguirre engañó jurado calificador”. *Opinión Estudiantil: Órgano de los Estudiantes Universitarios Salvadoreños*, 12 de octubre de 1957, p. 3.
- Revol, Enrique Luis. “Introducción al mundo de Kafka”. *Correo Literario*, 15 de junio de 1944, n.º 15, p. 4.
- Sandelín, Carlos. “Kafka y el misterio de las puertas”. *Correo Literario*, 1 de febrero de 1944, n.º 6, pp. 3–4.
- Sandelín, Carlos. “La lluvia cae sobre un desconocido”. *Papeles de Buenos Aires*, mayo de 1945, n.º 5, p. 14.
- “Sobre el arte de Franz Kafka: pescas en borradores de un literato”. *Papeles de Buenos Aires*, septiembre de 1943, n.º 1, p. 9.
- “Sobre el arte de Franz Kafka. (Respuesta en borrador, por el mismo literato)”. *Papeles de Buenos Aires*, noviembre de 1943, n.º 2, p. 10.
- Varela, Lorenzo. “Sobre las *Historias e Invenciones de Félix Muriel*”. *Correo Literario*, 15 de noviembre de 1943, n.º 1, p. 6.
- Vega Albela, Rafael. “El proceso en el espíritu proteico de Franz Kafka”. *Romance. Revista Popular Hispanoamericana*, 1 de abril de 1940, n.º 5, p. 18.
- Wallace, David Foster. *Hablemos de langostas*. Barcelona: Mondadori, 2007.
- Walser, Martin. *Descripción de una forma: ensayo sobre Franz Kafka*. Traducción H. A. Murena y David Vogelmann. Buenos Aires: Sur, 1969.
- Zambrano, María. *El sueño creador*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1965.

OPERACIONES INTERTEXTUALES

Notas de un simulador kafkiano: Calvert Casey

Vicente Cervera Salinas
Universidad de Murcia

vicente@um.es



NOTES FROM A KAFKAESQUE SIMULATOR: CALVERT CASEY

The narrative work of Cuban Calvert Casey (1924–1969) receives a decided influence from the literary and metaphysical world of the great Franz Kafka. This article shows some of the Kafkaesque constants that populate Casey’s stories. Atmospheres, symbols, characters, simulated attitudes, feelings of threat and hostility build the work of one of the most courageous and original Cuban writers of the sixties, who would also dedicate one of his essays to the author of *The Metamorphosis*.

PALABRAS CLAVE:

Calvert Casey — Franz Kafka — años sesenta — simulación — homosexualidad
Calvert Casey — Franz Kafka — sixties — simulation — homosexuality

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.6>

En el invierno cubano de 1945, inserto en el número octavo de *Orígenes*, publicaba Virgilio Piñera “El secreto de Kafka”. Seis años más tarde, en 1951, en el diario *La Nación*, Jorge Luis Borges daba a la imprenta su famoso “Kafka y sus precursores”.¹ Ambos textos plantean de modo irrefutable la perdurabilidad del genio de Praga, bien en su vertiente más humana, bien en una dimensión invertida de la “ansiedad de las influencias” que pauta la historia de la recepción literaria. Si para el autor de *Electra Garrigó* la clave íntima de la genialidad kafkiana estriba en su cualidad intrínseca de literato, en cuanto plenitud inventiva y facultad de componer ficciones a través del “tapiz volador” de la imaginación creadora, allí donde “las cargas de actualidad” quedan subsumidas en dicho talento, su secreto,² para el creador de *El Aleph* dicha capacidad lo erige en cifra supratemporal que posibilita otro modo de asimilar la historia de la literatura: la fundación de un modelo de lectura que, avanzando “hacia atrás”, posibilite la identificación de un estilo, el kafkiano, previo a la existencia de su propia obra. En ambos casos, tanto en Piñera como en Borges, Franz Kafka denota una excep-

1 Si bien, como sabemos, no sería incluido en la colección *Otras inquisiciones* hasta un año más tarde. Sobre los avatares del manuscrito, uno de los más completos conservados en los archivos de Borges, véase Balderston 2011.

2 Piñera 1945, p. 45.



cionalidad de estatura cenital, pues ya no se trata solo de considerar a un escritor de raro genio y de profundo calado sino de presentarlo como una suerte de figura equiparada a la propia idea platónica de literato y, por tanto, de una potencia que derriba las barreras del tiempo y las meras lecturas coyunturales de la materia literaria, en correspondencia con los dominios de su genio.

Una década más tarde, hacia 1960, el también cubano Calvert Casey publica en la mítica, y revolucionariamente renacida, revista “Bohemia” su particular visión ensayística sobre el autor checo.³ Se trata de un texto titulado simplemente “Kafka”, donde de un modo muy conciso y claro expresa la honda impresión que la lectura de obras como *El castillo* o *América* ha producido en su sensibilidad, hasta el punto de considerar, en la línea de sus antecesores, que con él, con Kafka, se establecía un antes y después en la escritura de ficción, ponderando como vital el “instrumento de observación” kafkiano en sus relatos, es decir, la perspectiva física en la narración de los hechos, pero también la perspectiva humana en lo tocante a la visión del mundo que dicho ángulo de visión comporta e imprime como patrimonio existencial.⁴

Por ello, la obra kafkiana queda asimilada a la edad moderna como atributo inalienable y permanente, una suerte de tejido celular y de conexión neuronal imposibles de extirpar a partir de su conocimiento. Leer a Kafka, viene a decirnos Calvert Casey, supone aprender un nuevo lenguaje con el que leer la realidad y también con el que nominarla. Un lenguaje que previamente no habíamos conocido y que ya formará parte de nuestro modo de conceptualizar imaginativa y nominalmente tanto el mundo objetivo de los hechos como el espacio privado de la subjetividad: “Acabo de leer *El castillo*”, arranca directamente el cubano en su nota de lectura: “una de las pocas novelas que pueden realmente llamarse grandes”. “Pienso” —añade— “en las novelas que más me han impresionado: *Moby Dick*, de Melville; *Viaje a la India*, de E. M. Forster; *La Cartuja de Parma*, de Stendhal; *El hombre que murió*, de D. H. Lawrence; *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski”. Y remata su ponderativo de su canon: “Ninguna excede en profundidad a esta novela de Franz Kafka. Sólo Lawrence [...] trabaja con tal economía de medios.”⁵

3 En el prólogo a *Memorias de una isla* (1964), el primer volumen que recopiló su material ensayístico y periodístico, editado en La Habana, comentaba el autor: “Excepción hecha de las *Notas sobre pornografía*, publicadas en la revista *Ciclón* en 1955, y del comentario a un libro de Pedro Henríquez Ureña, el resto del material fue publicado a partir de 1959. El ensayo sobre Meza apareció en la *Revista de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*; el artículo sobre Franz Kafka en la revista *Bohemia*. Todos los demás artículos y ensayos fueron publicados en el periódico *Revolución* y en el magazine literario *Lunes de Revolución*.” (Casey 1964, p.12.).

4 Para una prehistoria kafkiana de Calvert Casey, habría que citar un temprano y breve ensayo de 1956, publicado en la revista *Ciclón*, que es una de las primeras colaboraciones literarias del autor, donde ya hace gala de su singular comprensión del tema de la identidad cubana, a propósito de una kafkiana reflexión sobre el mundo moderno (cifrado en el espacio de los aeropuertos) que le permite contraponer los modos de vida norteamericanos e hispanoamericanos, en la línea que había forjado Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* tan solo un lustro antes. El título del ensayo es “Apuntes de vuelo”, y sin duda merece una consideración independiente y sosegada.

5 Casey 1997, p. 253.



Dos cualidades más incorpora la lectura de Casey sobre Kafka: una visión radicalmente novedosa acerca del mundo circundante y la ambivalencia esencial que impregna su territorio de imaginación, donde el deseo de comunicación religioso se trunca con la sordera o incomunicación resultantes. A consecuencia de ello, la obra kafkiana se halla atravesada por el estigma de la alienación pero también por un marcado sentido del humor, no exento en la naturaleza de lo absurdo que, como bien sabemos, tan ligado ha estado en la historia al de lo trágico-existencial. “Ciertos pasajes de *El castillo* que el escritor leía en voz alta a sus amigos” —nos recuerda Casey— “provocaban en ellos sonoras carcajadas. Para tratar de los temas que le obsedian escribió grandes sátiras, que es lo que son en realidad sus grandes novelas.” Así sucede, según su penetrante estimación crítica, con la novela *Amerika*, “en la que Kafka describe con cómica inexactitud física, pero sorprendente exactitud poética, un continente que jamás visitó”, penetrando su plasmación “de una atmósfera de teatro burlesco”.⁶

En la antología de ensayos articulada por el propio Casey en 1964 para Ediciones R en La Habana, bajo el título de *Memorias de una isla*, donde aparece por segunda vez este texto dedicado a Franz Kafka, comentaba acerca del mismo en su prólogo: “Las notas sobre Franz Kafka no tuvieron al ser publicadas otra pretensión que la de divulgar una obra y una figura poco conocidas en Cuba por el gran público. Su redacción la inspiró en parte el temor de que las nuevas evaluaciones que se hacen del gran escritor tiendan a empobrecer la complejidad y la ambigüedad esenciales de su obra.”⁷ Una recuperación de la figura del escritor cubano a partir de su vínculo con el genio de Praga vendría hoy a realzar la “complejidad y la ambigüedad esenciales de su obra”, siempre amenazada por el estigma del olvido o el desdén: los de quienes no conforman un engranaje político-cultural de pervivencia y de ubicación generacional, en virtud de su marginalidad o su renuencia a los imperativos del sistema de integración en los estándares de la cultura.

Calvert Casey, una de las más originales e independientes figuras de las letras cubanas de los años sesenta y setenta había nacido en Baltimore, la misma ciudad en que falleciera Edgard Allan Poe en 1849, siendo hijo de cubana y norteamericano. Su año de nacimiento fue 1924, doce años después de Virgilio Piñera y catorce de José Lezama Lima. Once años después nacería Antón Arrufat, a quien Casey dedica en 1962 su colección *El regreso y otros relatos*, haciéndolo merecedor de ello “por su estímulo”.⁸ En cuanto al deceso de Casey, la datación es concreta y sórdida, habiendo sido hallado difunto el 16 de mayo de 1969 en su apartamento romano. “La suya”, nos confirma Carlos Espinosa, “no fue una muerte natural, sino provocada por mano propia.”⁹ Cabría calificar la existencia de Calvert como azarosa y casi nómada. “En general, son muchas las incertidumbres biográficas que hay en la breve vida de Calvert Casey (no usaba el apellido materno, que era Fernández). Una vida que estuvo hecha de llegadas y partidas, y en la cual, como ha señalado el escritor chileno Rafael Gumucio, todo es impreciso e inasible.”¹⁰ Residió en lugares de Europa y América como Roma, Ginebra,

6 Ibid., p. 257.

7 Casey 1964, p. 13.

8 Casey 1967, p. 7.

9 Espinosa 2014, s/p.

10 Ibid.



París, Nueva York —donde se instaló a partir de 1946 y comenzó su andadura como escritor—,¹¹ pero también en México o Haití, sin contar con la amada capital cubana, a cuyo regreso a finales de los cincuenta dedicaría el famoso relato homónimo al que más tarde me referiré, compartiendo una alborozada generación de escritores de entusiástica participación en el fogonazo revolucionario.¹² “A muchos de los nombres ya conocidos se incorporaron otros nuevos: Jesús Díaz, Norberto Fuentes, Eduardo Heras León, Manuel Cofiño, Antonio Benítez Rojo, Calvert Casey, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante y Humerto Arenal”, añade Espinosa en otro artículo, “quienes marcaron los nuevos rumbos de la prosa de ficción e introdujeron personajes y asuntos nuevos”.¹³

Las publicaciones de Casey tampoco fueron excesivas a lo largo de sus casi cuarenta y cinco años de vida. Junto a las ya mencionadas colecciones de ensayos y cuentos de comienzos de los sesenta (*El regreso y otros relatos* y *Memorias de una isla*), más sus traducciones de los cuentos de Lovecraft, escribió una novela corta, *Notas de un simulador*,¹⁴ publicada en España en 1969 junto al relato “In Partenza”, poco antes de la

11 “Viví [en Baltimore] hasta 1941, año cuando se fue a La Habana con su madre y su hermana. Hacia 1946 —por lo que antes apunté, aclaro que algunas fechas deben tomarse con cautela— salió de Cuba, viajó por Europa y finalmente se asentó en Nueva York. Fue en esa ciudad donde comenzó a escribir o por lo menos donde redactó en inglés su primer cuento conocido, “The Walk”. Con él ganó un concurso convocado por la editorial Doubleday. Fue publicado en el número de invierno 1954–1955 de la revista *New Mexico Quarterly*, y en la ficha biográfica que la acompañaba se puede leer: “Calvert Casey hasta el año 1946 vivió y se educó en Cuba, su tierra natal. Ha trabajado como traductor en el Canadá y en Suiza y, durante seis años, en este país (Nueva York). Este es su primer cuento”. Reproduzco la traducción hecha por Gustavo Pérez Firmat, que aparece en su excelente ensayo “Balance del bilingüismo en Calvert Casey”. También de la etapa cuando residía en Nueva York son las colaboraciones que Casey envió a la revista *Ciclón*, que editaba en La Habana José Rodríguez Feo.” (Espinosa 2014, s/p).

12 Alrededor de 1957, Casey retornó a Cuba. En La Habana fue empleado de la Cuban Telephone Company. En “¿Quién mató a Calvert Casey?”, Guillermo Cabrera Infante recordó que también se ganó la vida “trabajando en el más habanero de los comercios, una quin-calla”. Fue a partir de 1959, cuando pasó a desarrollar una intensa actividad periodística y creativa. Hizo crítica teatral y literaria en los periódicos *Pueblo*, *La Calle*, *La Tarde* y *Revolución*, así como en las revistas *Casa de las Américas*, *Bohemia*, *La Gaceta de Cuba*. Asimismo formó parte del grupo de intelectuales nucleados en torno al suplemento *Lunes de Revolución*, del cual fue colaborador regular. Acerca de ello, Cabrera Infante comentó: “Ciertamente Calvert salvó con uno de sus raros artículos o sus penetrantes ensayos más de un número del magazine, rescatable del olvido porque Calvert Casey aparece ahí”. En esta época, se relacionó con escritores como Antón Arrufat, Virgilio Piñera, Humberto Arenal y Luis Agüero. Después de 1961, cuando cesó *Lunes de Revolución*, fue a trabajar a la Casa de las Américas. Allí se ocupó de la Colección Literatura Latinoamericana. A esos años pertenece el prólogo que redactó para la edición de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, así como la compilación de *Cuba: transformación del hombre* (1961).” (Espinosa 2014, s/p).

13 Espinosa 1999, p. 170.

14 “Dividido en 19 capítulos, “Notas de un simulador” puede considerarse un cuento extenso más que una novela corta. Basada su construcción, como es habitual en otras narraciones de Calvert Casey, en el procedimiento acumulativo (desfiles, paseos), desarrolla el asunto,



muerte de su autor. También Seix Barral se encargaría de editar en España dos años antes *El regreso y otros relatos*, aprovechando de algún modo el efecto catalizador del boom, aunque, justo es decirlo, con poca efectividad. Entre paréntesis cabría apuntar que no sólo fueron las mujeres las grandes ausentes de este estallido editorial sino que también el ámbito homosexual, al menos el abiertamente reconocido, fue privado del festín triunfal de sus correligionarios de generación, lo cual explicaría el espacio marginal que en dicho fenómeno tendrían en su momento nombres como Virgilio Piñera o el mismo Lezama Lima, en cuanto a la literatura cubana, o Manuel Mujica Láinez en el caso argentino. Pareja suerte tuvo Calvert Casey, que también redactó en inglés otra novela titulada *Gianni*, que él mismo quiso “kafkianamente” destruir antes de morir arrojándolo a las aguas del Tíber, pero de la que afortunadamente conservamos al menos un capítulo.¹⁵ El capítulo fue traducido por Vicente Molina Foix, uno de los mayores “calvertianos” de la intelectualidad española, y fue publicado con el título de “Piazza Morgana” en la revista *Quimera* e incorporado más tarde a la edición de *Notas de un simulador*, una excelente antología de textos “calvertianos” editada en España, en el año 1997.¹⁶

Este texto, de una hiperbólica radicalidad expresiva y referencial, revela las dotes imaginativas y la genialidad estilística de una prosa prodigiosa y abiertamente carnal, leucocitaria y orgánicamente líquida, como la de nuestro “simulador kafkiano”: el autor que fue regando de signos gráficos y notas dispersas una vida de febril intensidad, una de esas vidas “para ser leídas”, que compilase con no menos fervor su compatriota y coetáneo Guillermo Cabrera Infante. Recuperar el arranque y la con-

ya presente en “El amorcito”, del tránsito hacia el ambiente de los vagabundos y mendigos y, como en “El sol”, de los enfermos.” (Merlino 1997, p. 25.)

- 15 “Es el único capítulo sobreviviente de una novela que, según testimonio del escritor español Rafael Martínez Nadal, Calvert consideraba como su obra más original y honesta, porque allí estaba “al desnudo, mi íntima verdad...” Agobiado al parecer por las opiniones de quienes lo leyeron y consideraron impublicable, decidió destruirla, entregando el resto a Martínez Nadal el día veintitrés de abril de 1969.” (Vega 1993, p. 31.)
- 16 Fue publicada por el sello Montesinos bajo el cuidado de Mario Merlino, y el título de la antología era homónimo al de la noveleta de 1969. En la nota al texto de esta edición de *Notas de un simulador*, añade Merlino: “El presente texto llegó a la redacción de *Quimera* con este título. Algunas referencias cubanas indican que el título podría ser *Piazza Margana* en lugar de *Piazza Morgana*”. (Merlino en Casey 1997, p. 244). Acerca de Molina Foix, señala Carlos Espinosa: “Por cierto, Molina Foix es una de las personas que más ha contribuido al rescate de la obra de Casey. Pocas semanas después de su suicidio, publicó en la revista *Ínsula* (números 272–273, julio—agosto 1969) un largo y magnífico artículo titulado “En la muerte de Calvert Casey”. Parte de aquel texto sirvió de introducción al impagable dossier que la revista *Quimera* dedicó al escritor cubano en 1982. Y cuando en 1997 se publicó en España la antología *Notas de un simulador*, Molina Foix comentó su salida en el diario *El País*. Personalmente puedo además dar fe de la admiración que profesa a Casey. Cuando yo vivía en Madrid, me tocó entrevistarle a propósito del estreno de su pieza teatral *Don Juan último*. En esa ocasión hablamos de quien fue su amigo y me confesó que en un viaje que había hecho a Buenos Aires compró los ejemplares de la edición española de *El regreso* que halló en una librería, para ir regalándoselos a sus amigos. Entonces tuvo la amabilidad de obsequiarme uno de ellos y hasta hoy lo conservo.” (Espinosa 2014, s/p.)



clusión de este texto inspirado en el “logos espermatikós”, de progenie lezamiana, es penetrar en la corriente sanguínea de la escritura “calvertiana” y, al mismo tiempo, en la propia perspectiva física de un narrador que alcanza la dicha suprema y el gozo paradisíaco al introducirse en el cuerpo del amado y sentir como su ser se desliza por los ríos profundos de sus venas, transfundido somáticamente con su ser:

Ya he entrado en tu corriente sanguínea. He rebasado la orina, el excremento, con su sabor dulce y acre, y al fin me he perdido en los cálidos huecos de tu cuerpo. He venido a quedarme. Nunca me marcharé. Desde este puesto de observación, donde finamente he logrado la dicha suprema, veo el mundo a través de tus ojos [...].

He entrado en el Reino de los Cielos y he tomado posesión de él con todo orgullo. Esta es mi concesión privada, mi heredad, mi feudo. No me marcharé.¹⁷

Precisamente, uno de los más inspirados textos que he leído dedicados a su persona, “¿Quién mató a Calvert Casey?”, fue escrito por Cabrera en Londres en 1980. Infante se asoma por los balcones del escritor para indagar las claves de su mente y de su alma, recreando la historia de una amistad que comenzara en 1960, cuando Arrufat acompañó a Casey hasta las oficinas de *Lunes de Revolución*, que a la sazón dirigía el autor de *Tres tristes tigres* y que perduraría, fiel, hasta el suicidio de Calvert y aún más allá, en la impresión de genialidad literaria y humana que había cuajado en el espíritu de Cabrera Infante. No en vano afirmará que “Calvert fue el más osado de todos nosotros, hombres que fuimos *Lunes*, el que viajó más lejos, aventurero audaz. Tímido y tartamudo, Calvert fue elocuente hasta el final. Su testamento literario muestra que eran tan resistente como para poder morir por las palabras y empezar a vivir en el lenguaje —¿o es en la lengua?”¹⁸ Y es precisamente dicho testamento literario el capítulo de esa novela semidestruida, donde inventa un espacio de supervivencia resistente e inasible a la delación, a la detención o al exilio, diversas instancias en que este simulador se vio requerido kafkianamente en su errancia existencial: “Ese destino”, afirma el amigo extraditado en Londres, “está en ese texto único, último, escrito en Roma en el implacable inglés en que recobra su lengua paterna, la autoridad, después que muere su madre, transmisora de las voces de la tribu y señala con signos insólitos que para él vivir significa morir”¹⁹ y “que solamente podía estar vivo como un homúnculo erótico,

17 Casey 1967, pp. 243–244. Llega a decirle al amado, a quien apostrofa el texto a modo de invocación: “No has de tener miedo, nunca volveremos a sentir la soledad, la terrible, vergonzosa soledad de la carne. La soledad se ha ido para siempre, desechada, expulsada, suprimida, quemada, enterrada. ¿Me estás oyendo?” (Casey 1997, p. 241.) Tal vez esa soledad de la carne sea la misma a que Franz Kafka sometiese dolorosamente a muchas de sus criaturas de ficción. ¿No es ese el tipo de soledad supremo que sintió Gregorio Samsa cuando despertó convertido en un enorme insecto?

18 Cabrera Infante 1982, p. 53.

19 En cuanto a la relación con su madre, sostiene Jesús Vega: “Me atrevo a asegurar que en el momento que Calvert escribió esto” (se refiere a *Piazza Morgana*), ya estaba un poco “in partenza”. Según se cuenta, había manifestado que se suicidaría cuando muriera su madre.” (Vega, 1993: 25). Según el testimonio de su amigo cubano Juan Arcocha, cabría co-



increíblemente reducido a su ínfima potencia, que ya no cree en el dios del amor más que dentro de su amante, virus venéreo que vive en la anatomía amada tanto como en su misma mente”.²⁰ Como también reconoce Jesús Vega, escritor cubano especialista en la obra de Casey, “*Piazza Morgana* es la concreción de lo escrito hasta entonces” por el autor, y en ella “concluye su ciclo de búsquedas en pos de las formas últimas de fusión amorosa. Pero hasta en esto trasciende su obra, pues va más allá del amor, ya que ese viaje es también como un retorno a la matriz, al seno materno, al comienzo de los comienzos”.²¹

La solución vital de integración corpórea, ideada como expresión paradisiaca en el capítulo de la novela, difumina en su singular condición de éxtasis un quiebre final, por vía literaria —aquella que, según Piñera, definiría en suma el “secreto de Kafka” — de todo un recorrido humano y textual dominado más bien por el sentimiento de confusión, inestabilidad, soledad, desplazamiento y excentricidad —en sentido lato— propios más bien de un sujeto dominado por el sufrimiento y la perplejidad, de exquisita capacidad perceptiva y, al mismo tiempo, de suma fatalidad ejecutiva. Así pues, la impronta kafkiana domina buena parte de su cosmovisión, entendida al menos como un sentimiento obsesivo que padece el temor continuo hacia la acción externa, hacia un mundo de dimensión hostil que amenaza con sus fuerzas oscuras la integridad espiritual y aun la vida del ser. Así, pues, no sólo deja Calvert Casey expresión literal de la huella del escritor checo en el ensayo que comentaba al comienzo de estas páginas, el titulado “Kafka”.

A lo largo de su breve pero muy intensa narrativa hallamos signos evidentes del sentimiento kafkiano que sobrevuela y al mismo tiempo enraíza la literatura del cubano. Cabría definir éste como un sentimiento atrozador y una insoportable ansiedad ante un mundo que se antoja hostil y despiadado frente al sujeto inerte. Un universo donde los deseos se postergan infinitamente y solo se materializan de manera imaginaria o ilusa. Un lugar sin límites desde la conciencia atenta y, al mismo tiempo, amedrentada por la convicción de que las fuerzas personales son siempre exiguas y torpes ante el despropósito del espectro institucional que rodea al sujeto, bien sean las fuerzas estatales, las familiares o las religiosas, entendidas como imposiciones coercitivas y dominantes, ya que, como el cubano afirma, “Kafka era un hombre religioso” o, dicho en términos tomados del prólogo de Thomas Mann a *El castillo*, “un humorista religioso”.²² Refiriéndose precisamente a esta novela, argumenta Casey de modo muy claro y contundente:

Se dirá que la situación es irreal. Lo cierto es que Kafka sólo llevó una situación real a sus últimos extremos, agudizándola para convertirla en símbolo. ¿No hay mujeres que pasan su vida esperando a un amante que nunca se casará con ellas? ¿No hemos amado alguna vez a alguien que apenas se percató de nuestra presencia? ¿No hemos soñado con un viaje que nunca podremos

roborarlo: “Querido Juan, mi madre acaba de morir en La Habana... Ya puedo suicidarme sin remordimientos.” (Valdés-Zamora 2021,s/p.)

20 Ibid.

21 Vega 1993, p. 31.

22 Casey 1997, p. 255.



dar? ¿No caen fatales sospechas sobre un hombre por un crimen que jamás cometió?²³

De este modo, si para el cubano, “(t)oda la obra de Kafka consiste en esta agudización, esta exasperación de situaciones reales”,²⁴ los relatos que él concibió se revelan permeados por este mismo incremento de las sensaciones que experimentan sus protagonistas y los conducen inexorablemente hacia la confirmación atónita de dicha exasperación, sembrada de una imposible intuición verdadera, como sucede en el relato del checo, “El buitro”. En él se relata, como si de una pesadilla se tratase, el proceso tan absurdo como irrefutable en que un hombre es picoteado en sus pies por el ave carroñera que terminará devorándolo ante la atónita indefensión del personaje. Algo similar se nos muestra en el cuento “La ejecución”, incluido en la edición española de 1967, uno de los que el autor añadió a partir de la primera publicación habanera de 1962. Ya el paratexto escogido por Calvert remite a la novela *El proceso*, capítulo VII, en el episodio que Joseph K. experimenta en el estudio del pintor, de donde se extrae esta inquietante conversación: “— ¿Y el proceso comienza de nuevo? —preguntó K... casi incrédulo—. Evidentemente —respondió el pintor.”²⁵

La impresión de que ese “proceso”, que de algún modo es la alegoría de la existencia humana, parece en ocasiones atenuarse e incluso desaparecer ante la ilusión de novedad que en ocasiones ofrece la vida, pero que en el fondo siempre retorna fatal y amargamente, de manera “evidente”, como en la respuesta del pintor a Joseph K., insemna el argumento de esta “ejecución” ideada por el cubano. Aquí, la incomprendible detención policial del señor Mayer, tras responder a una llamada telefónica atravesada por un silencio inquietante, marca la clara dimensión kafkiana del relato, un verdadero homenaje abierto a su maestro checo. Todo parece determinar la marca kafkiana del relato: la atmósfera de pesadilla, la inclusión inesperada de rasgos de naturaleza cómica en el mismo corazón de la experiencia trágica, la ausencia de vínculos afectivos e incluso humanos entre la víctima y los victimarios, los espacios opresivos, la sensación creciente de incomodidad física y, por ende, espiritual que se va apoderando del protagonista, la impresión de asepsia desnaturalizada que preside el ámbito donde el proceso se desarrolla o la precisa observación por parte del mismo sujeto de todo un universo de detalles que pueblan las escenas, convertidos así en la esencia de lo percibido, más allá de la posible comprensión de los mismos hechos.

Este mismo rasgo recién referido, la acuciosa atención en el detalle como modo de captación de la realidad, revela la entidad onírica de lo narrado, su dimensión de sueño, allí donde la fenomenología de las sensaciones físicas domina sobre la estructura hermenéutica de lo experimentado. En efecto, narrar un sueño, una pesadilla, implica detenerse en las visiones, en los detalles percibidos y, en general, en esa suma de perceptos que inundan la mente impidiendo, en su potencia semiótica, dar el paso a la interpretación racional de lo sentido. Narrar una pesadilla es revivir por vía racional ese cúmulo de percepciones y detalles, allí donde la razón aún permanece aherrajada y el relato se resuelve por la vía descriptiva y por la voluntad de recrear las

23 Ibid.

24 Ibid.

25 Casey 1997, p. 142.



impresiones recibidas. En “La ejecución”, el señor Mayer, el acusado, revivirá lo acontecido hasta el momento final y fatal que desde la inesperada llamada telefónica se ha incoado en el relato y que no puede detenerse, como la picadura del buitre kafkiano, aunque resulte incomprensible y absurdo su desarrollo.

El texto parece convertirse en ocasiones en un acúmulo de anotaciones mentales, las notas que van registrándose en el observador atónito, en el simulador kafkiano, en el sujeto que solo espera que el proceso culmine para así concluir su agonía. Impresiones sensitivas como la ftofobia que padece el protagonista o la reminiscencia del sujeto amado poco antes de su ejecución, activado por la súbita aparición de la lluvia, modulan el tránsito hacia una conclusión no menos kafkiana por paradójica y, por lo tanto, coherente con el proceso gradual e irrevocable que ideara Calvert Casey: “Mayer tuvo, con más claridad que en ningún otro momento, la sensación de hallarse, como una criatura pequeña e indefensa, en el vientre seguro, inmenso y fecundo de la iniquidad, perfectamente protegido —¡para siempre, se dijo, para siempre! — de todas las iniquidades posibles.”²⁶

La paradoja como resolución última del dilema existencial produce en el lector un extraño golpe de efecto que combina el sentimiento de liberación con esa “insoponible levedad del ser” que en el deceso supone agradecer el fin, sin que ese fin conduzca a otra felicidad más que a la mera extinción de lo vivido. Aparente liberación de timbre kafkiano, como el cierre del relato “Ante la ley”, que el genio praguense incluyó en la novela *El proceso*, aunque se haya editado en numerosas ocasiones de manera exenta. Cerrar un caso supone, en efecto, un descanso tras el pormenorizado desarrollo de unos acontecimientos fatales, una cadena de tropiezos que solo conduce a un empeoramiento progresivo del suceso principal con el que se inicia dicha cadena sin que en ningún caso revierta en mejoría. Un descanso, sí, pero con un irremediable sabor a derrota y amargura. Deshacerse de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* implica algo semejante: la monstruosidad del extraño que, dentro del seno familiar, sólo puede resolverse extinguiendo su presencia, aunque la tragedia asome entre el descanso y el alivio como suspensión fatal de la incredulidad.

También de entraña kafkiana resulta el imperativo omnímodo de la autoridad, evidente en el relato “La ejecución”, y como un circuito casi invisible pero siempre latente y acechante en otro de los títulos del cubano, tal vez el más reconocido y valorado por la crítica, el famoso “El regreso”, manifestación literaria del histórico retorno del autor a La Habana en 1957, y que daría título genérico a la primera colección de cuentos aparecida en 1962. Ya María Zambrano, en su ensayo sobre el cubano, que incluyó en el dossier de la revista *Quimera* dedicado al cubano en 1982, inspiradamente titulado “Calvert Casey, el indefenso entre el ser y la vida”, ponderaba la condición metafísica de sujeto situado “en el confín mismo de la vida”.²⁷ Retrataba a una criatura que sentía en sí misma, como confirma el narrador de “El regreso”, “como si entre él y cada uno de los episodios de su vida, entre él y las gentes que conocía y que parecían tenerle cierto apego, se interpusiera un vacío del que hubieran extraído el aire”, provocando así que el sujeto contemplara dichos episodios y seres “del lado de allá, lejanos, como objetos tumefactos a los pocos segundos de nacer, incapaz de

²⁶ Ibid., s. 159.

²⁷ Zambrano 1982, p. 57.



cruzar la terrible barrera y tocarlos.”²⁸ En efecto, esa dimensión del ser indefenso, incapaz de llenar ese vacío sin aire interpuesto entre su persona y el mundo, no deja de participar de la raigambre kafkiana del mundo “calvertiano”: esa barrera intangible, ese vacío infranqueable.

Así, el protagonista de “El regreso” pretende superar con su retorno a la ya lejana Cuba, “su país, donde no había puesto los pies en largos años”,²⁹ esa inextirpable sensación de lejana indefensión. Pero, como reza el paratexto de Jean-Paul Sartre que escoge el autor para iluminar desde fuera su relato, se trata de “ensayar, de ensayar permanentemente”, en el juego de la vida, que es también el juego de la muerte. Así pues, su resolución, por más preñada de ilusión que haya surgido, se revuelve en la fatal maraña de su naturaleza, indefensa entre el ser y la vida, pues “después de cada episodio [...] viajar, amar, odiar, trabajar, hablar, se quedaba inerte, un poco indestructible, como inviolado y entero, no consumado, no usado, dispuesto de nuevo a henchirse de posibilidades, como una virgen terca cuya virginidad se restaurara milagrosamente al final de cada noche de amor.”³⁰

Reparemos en la ingeniosa y perspicaz comparación, donde el narrador, el personaje y el autor parecen aunarse en común: la virgen milagrosamente restaurada tras cada noche de amor y, por ello mismo, resuelta siempre a perderla (su virginidad), quedando condenada —kafkianamente condenada— a no encontrarse más allá de esa resolución. Y ello debido a que su esencia de sujeto nunca fundido ni comunicado, nunca convertido en ciudadano de esa república de seres comunes y normalizados, le devuelve siempre en el espejo la misma visión aislada de su yo. Ese “héroe absurdo” de “El regreso”, caracterizado por Natasha Tinacos como un “Sísifo en La Habana” (2009), destila ese perfume existencialista del ser arrojado a un mundo que sólo puede moverse y actuar simulando una realidad vital, ya que la suya ha quedado atravesada por la noción de no ser más que un sonámbulo decidido a convertirse en imitador fiel de los demás. Y esta decisión como la única vía que podría devolverle el efecto de paz, la impresión de no ser esa figura indefensa y perdida, fatalmente virginal tras cada embestida de la existencia, una suerte de facsímil, como el propio narrador acuña, de aquello imposible de ser por sí mismo.

Muchos son los rasgos autobiográficos del protagonista que remiten al autor: la homosexualidad, la tartamudez, la miopía, el nomadismo, la noción de vida como incertidumbre, el valor supremo de la imaginación o la necesidad de simular comportamientos en vez de ejecutar acciones propias. El uso del estilo indirecto libre por parte del narrador de “El regreso” subraya ese modo peculiar de presentar la psicología de un personaje sometido a la radiografía continua de su estado emocional, con un cierto desvalimiento en su personalidad marcada por una dolorosa indeterminación. Y el narrador, desde una perspectiva tan agudamente conocedora de los métodos de simulación del personaje, se pregunta con él:

Pero, ¿cuál, cuál de los muchos actos que realizaba y que había realizado eran realmente actos auténticos que no respondían a la última lectura apresurada

28 Casey 1997, pp. 80–81.

29 Ibid., p. 87.

30 Ibid., p. 81.

de libros de los que sólo había llegado a cortar las primeras páginas con el rico cortapapel de empuñadura inverosímil, a la conversación oída a medias, a la influencia del último conocimiento que tragara, a la última película vista?”³¹



El “in crescendo” emocional de la segunda parte del relato va revelando sin ambages la atmósfera kafkiana que rodea al innominado protagonista, toda vez que su resolución de retornar a La Habana lo traspasa momentáneamente de una suerte de euforia y gozo que fungen en el conjunto de la historia como incentivadores del sinsabor que acompañará su tránsito hacia la caída. La estructura de “El regreso” se acomoda perfectamente con el esquema de la tragedia clásica, en su división tripartita, que expone una situación de vacío vital, de acuciante “condena” (lo que cabría definir como una “existencia sin”³²), halla su momento central en la determinación del regreso en sí, con esa ya comentada impresión de espejismo del sujeto ilusionado, para describir en la tercera y última el proceso raudo e imparable de desmoronamiento.

En este fulgurante cierre del cuento se suceden las isotopías de cuño kafkiano, reveladas a través de cuanto acosa al personaje para determinar su aniquilamiento. En especial el narrador hará hincapié en las fuerzas hostigadoras estatales, esa red de sujetos siniestros y deshumanizados, que componen una constelación mecánica y atroz que burla la resistencia pasiva del personaje. No cabe olvidar que el protagonista ya ha sido caracterizado por rasgos que minan su autoconfianza, como el hecho de que su homosexualidad se presente también como una amenaza invisible y constante. Su situación legal también está sometida a observación por parte de un cuerpo indeterminado de funcionarios, atentos a su caso, a su entidad de “simulador” carente de identidades fijas. No olvidemos que, en este paralelismo establecido entre el personaje del cuento y el autor del mismo, la situación legal de Calvert Casey también estuvo en muchos momentos sometida a vigilancia, como bien han apuntado en sus semblanzas autores como Cabrera Infante, Carlos Espinosa o Roberto Fandiño. La decisión de exiliarse de Cuba, motivada en gran medida por el acoso a que fuese sometido el colectivo homosexual y el de artistas de personalidad más o menos independiente, acentuaron su precariedad tanto en el ámbito material como en el propiamente legal, sin contar con la inseguridad casi congénita a su persona: “El desconcierto y las aprehensiones propias al carácter de Calvert” — comenta al respecto Armando Valdés-Zamora— “se acentuaban por la decisión de exilarse y la obligación de asumir la precariedad material, e incluso, la legal. Al haber renunciado a su nacionalidad estadounidense, Calvert quedaba desamparado y a merced las autoridades de la Isla para renovar su pasaporte cubano.”³³

31 Ibid., p. 80.

32 “Vivía, como tantos otros millones de seres en la enorme ciudad, completamente solo en un viejo apartamento desprovisto de calefacción [...]. Abandonados por generaciones más prósperas en busca de albergues más modernos, los edificios venidos a menos y semides-truidos estaban ocupados por señoras inmensamente ancianas [...], viejos que desempeñaban funciones de sereno en alguna fábrica en espera de la muerte, pianistas sin piano, violinistas sin violín, cantantes sin voz [...], actores sin trabajo, actrices sin papel...” (Casey 1997, pp. 84-85.)

33 Valdés-Zamora 2021, s/p.



En efecto, la euforia de la decisión del retorno, un regreso nimbado por la idea de convivir en la luz y en la armonía, por el deseo exultante de amar y ser amado, será inmediata y bruscamente truncado por el antagonismo más cruel de su deseo; el destello paradisíaco lo suplantarán una “luz brutal” y las imaginarias noches de amor entrevistas antes de su llegada se metamorfosearán en una realidad hegemonizada por el poder policial: “Lo que sí chocó a su vista de inmediato fue la superabundancia de uniformes. En las esquinas de la ciudad se veían a todas horas grupos de soldados y policías con armas automáticas modernas, de grueso calibre”.³⁴ Un escenario idóneo para la ceremonia del castigo del que será inopinado reo, deambulando en un macabro descenso a los infiernos de la detención, el interrogatorio y la tortura. De nuevo, el error legal sobrevolará sobre una conciencia inocente, incapaz de comprender la razón última de los sucesos ni su condición de víctima falaz.

Lo inesperado de los sucesos rima con la violencia de sus circunstancias y asume una perspectiva de terror, el de la propia indefensión corporal y también la de una mente que no halla respuestas al acoso. Este impresionante final de “El regreso” concentra la marca trágico-existencial de la literatura de Calvert Casey, hiperboliza en clave antillana la monstruosidad del legado kafkiano y es, en suma, una tremenda alegoría, tal vez la más rotunda de cuantas concibieran los escritores cubanos de los años sesenta defenestrados por la oficialidad del régimen castrista, de la fatal contracara de la euforia revolucionaria. “El regreso” de Calvert Casey podría —y tal vez, debería— considerarse un hito en la narrativa cubana e hispanoamericana de los años sesenta, un texto sofocado por el otro gran triunfo llamado “boom”, allí donde ya no son precisos ni los escapismos mágico-realistas ni las enrevesadas estructuras narrativas que algunos de sus beneficiarios recogían de herencias “hemingwayescas” o faulknerianas. El “ojo surrealista” del personaje innominado del relato se proyectará finalmente en la mirada electrizada del lector, fundido en las delirantes imágenes de su espeluznante conclusión, allí donde los filos del arrecife entonan terroríficas salmodias con las tenazas el “cangrejerío”: en los “ojos miopes” y “entre los labios delicados”.³⁵

Lo atroz, lo incontestable, lo contumaz alimentan los círculos kafkianos de esta inmensa narración de Calvert Casey, profético auspicio de una primavera fraternal que, lejos de promulgar su consagración, como la musicalmente celebrada por su compatriota Alejo Carpentier, brutalmente la desangraría.

³⁴ Casey 1997, p. 91.

³⁵ “Pocos minutos antes de morir perdió la lucidez terrible que le había alumbrado los últimos meses de su vida con una luz intolerable. Antes de perder la razón, recordó detalles aislados e insignificantes de su existencia: el monograma con orla de un pañuelo, la forma de sus uñas, los exabruptos del porteño que más lo habían vejado, las palmas finas y húmedas de las manos de Alejandro.

Luego echó a andar, dando gritos agudos con la boca muy abierta, cantando, tratando de hablar, aullando, meciendo el cuerpo sobre las piernas separadas, logrando un equilibrio prodigioso sobre el afilado arrecife.

Donde primero hundió las tenazas el cangrejerío fue en los ojos miopes. Luego entre los labios delicados.” (Ibid., p. 97.)

BIBLIOGRAFÍA:

- Balderston, Daniel. “Borges y sus precursores”. *Itinerarios*, 14, 2011, pp. 113–120.
- Cabrera Infante, Guillermo. “¿Quién mató a Calvert Casey?”. *Quimera. Dossier Calvert Casey*, 1982, pp. 42–53.
- Casey, Calvert. “Apuntes de vuelo”. *Ciclón*, 4, 1956, pp. 57–59.
- Casey, Calvert. *Memorias de una isla*. La Habana: Ediciones R., 1964.
- Casey, Calvert. *El regreso y otros relatos*. Barcelona: Seix—Barral. 1967.
- Casey, Calvert. *Notas de un simulador*. Barcelona: Montesinos, 1997.
- Espinosa Domínguez, Carlos. “Un secreto bien guardado”. *Cubaencuentro* [online], 2014 [Consultado 15.5.2022]. <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/un-secreto-bien-guardado-319818>.
- Espinosa Domínguez, Carlos. “Las many voces de la tortuga”. *Encuentro de la cultura cubana*, invierno 1998–1999, 1999, pp. 169–172.
- Merlino, Mario. “Delantal para Calvert Casey”. En *Notas de un simulador*. Barcelona: Montesinos, 1997, pp. 9–29.
- Piñera, Virgilio. “El secreto de Kafka”. *Ciclón*, 8, 1945, pp. 42–45.
- Tinacos, Natasha. “Sísifo en La Habana: el héroe absurdo de ‘El regreso’”. *Gaceta de Cuba*, 3, 2009, pp. 7–8.
- Valdés-Zamora, Armando. “Las sombras romanas de Calvert Casey”. *Hypermedia magazine* [online], 2021 [Consultado 27.5.2022] <https://www.hypermediamagazine.com/literatura/ensayo/las-sombras-romanas-de-calvert-casey/>.
- Vega, Jesús. “El último regreso de Calvert Casey”. *Unión*, 16, 1993, pp. 25–30.
- Zambrano, María. “Calvert Casey, el indefenso entre el ser y la vida”. *Quimera. Dossier Calvert Casey*, 1982, pp. 56–60.



Complicidades kafkianas en la obra de Julio Ramón Ribeyro

Ángel Esteban
Universidad de Granada
aesteban@ugr.es

KAFKAESQUE COMPLICITIES IN THE WORK OF JULIO RAMÓN RIBEYRO

On several occasions the influence of Kafka on Ribeyro has been studied around eight or ten stories written by Julio Ramón between the late forties and early fifties, due to their subject matter or their approach to the absurd, to some fantastic elements, to the strange or to ironic pessimism, that is to say, the work conceived until a realistic stage opened new horizons to his short story production. However, a deeper study of Julio Ramón's work can relate it in a more accurate and useful way with the diaries, where there is a kind of spiritual brotherhood with Kafka confessed by Ribeyro himself. From this new perspective, it is possible to analyze some mature stories such as "Silvio en El Rosedal", "Ausente por tiempo indefinido" or "Surf" from the perspective of the writer's status as an artist in contemporary society, which emphasizes the relevance of the creative subject more than the perfection of the created work, in the reflections on literature and art and in the presence of the writer in the family and social spheres.

PALABRAS CLAVE:

Julio Ramón Ribeyro — Franz Kafka — diarios literarios — escritura autobiográfica — literatura fantástica — literatura realista — *La palabra del mudo* — *La tentación del fracaso* — cuento peruano
Julio Ramón Ribeyro — Franz Kafka — literary diaries — autobiographical writing — fantastic literature — realistic literature — *La palabra del mudo* — *La tentación del fracaso* — peruvian short story

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.7>

En otras ocasiones hemos advertido sobre la presencia del escritor praguense en la obra de Julio Ramón Ribeyro¹ y hemos llegado a la conclusión de que sería necesario revisar la orientación de los estudios sobre este tema, ya que la crítica ha insistido en la impronta en algunos cuentos de la primera hornada, de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta y, sobre todo, en algunos de los *Cuentos de circunstancias*, más que nada en aquellos que se han considerado como "fantásticos", aunque realmente no lo sean la mayoría de ellos. Ribeyro leyó a Kafka en su juventud,² probablemente a través de las traducciones que ya habían comenzado a difundirse desde

1 Esteban 2016.

2 Luchting 1988, p. 365.



la editorial argentina Losada, y reconoció que esa huella tuvo lugar en su obra temprana y que quizá no llegó a suponer ni un diez por ciento de su producción narrativa, ya que enseguida se enfiló hacia una mirada más realista y social.³ Además de lo fantástico, se ha insistido mucho en las negociaciones del limeño con el absurdo,⁴ el pesimismo irónico⁵ o lo extraño.⁶

De esa forma, el recuento de los textos en los que supuestamente se podría observar una influencia directa, ejemplar y especular de Kafka en Ribeyro nos acercaría, en primer lugar, a los primeros relatos de finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta no inscritos en los primeros libros, como “La encrucijada” (cerca de “Ante la ley” del praguense), “La careta” (absurdo y grotesco), “La huella” (realmente fantástico), “La vida gris” (es kafkiana la actitud más que el tema) y “El cuarto sin numerar” (onírico), y en segundo lugar a algunos de los incluidos en los libros de los años cincuenta, como “La insignia” (1952), “La molicie” (1953) o “Doblaje” (1955), de *Cuentos de circunstancias* (1958), o “Los gallinazos sin plumas” (1954) por la comparación de los hombres con los animales, en el libro del mismo título (1955). Habría que añadir aquí otro relato escrito en los cincuenta, “Demetrio” (1953), pero incluido en un libro de los años setenta y, excepcionalmente según estos criterios, dos relatos de los años setenta: “Ridder y el pisapapeles” (1971) y algo oblicuamente “Silvio en El Rosedal” (1976), es decir, todo aquello que no encaja bien en el cliché realista adjudicado a la norma ribeyriana por la crítica más autorizada, donde lo enigmático se superpone a la prosa de observación.

Ahora bien, como ya hemos matizado recientemente, habría que diferenciar entre una huella más superficial, la que salta a la vista en los relatos citados de la primera época de Ribeyro, y la más profunda, que enlaza con una actitud vital, con la experiencia que el sujeto tiene de su propia existencia como escritor que crea y reflexiona sobre su lugar en el mundo, que busca construir su proceder como una forma de vida.⁷ Para poner de manifiesto esa nueva categoría crítica, es necesario aludir a los diarios de ambos, porque en ellos radica el destino analítico que hemos sugerido en esta nueva forma de aludir a un tronco común, más cercano a la sensibilidad que al reflejo temático o estilístico. Ribeyro confiesa en su diario del 11 de julio de 1972:

Frases como “familia espiritual” me eran hasta hace poco sospechosas y no les había otorgado yo ninguna importancia. Pero a medida que vivo me doy cuenta de que tales filiaciones existen y que de pronto, sin el concurso de ningún intermediario cultural, racial o político, uno se encuentra pensando las mismas cosas que un hombre que vivió en un país lejano hace pocos o muchos años. Eso me ocurre con Kafka, con Svevo, con quienes no tengo ninguna relación, pues ellos son de origen semita y europeo y yo un epígono de viejas familias europeas emigradas a América mezcladas con autóctonos. [...]. Con Kafka,

3 Ribeyro en Coaguila 1998, p. 235.

4 Baquerizo 1996, p. 89; González Vigil 2007, p. 7; Ofogo 1994, p. 351; Honores 2010, p. 182; Vega 2017, 157.

5 Delgado 1996, p.116.

6 Elmore 2002, pp. 54–55.

7 Agamben 2019, p. 26.



a pesar de las cosas superficiales que han dicho algunos críticos, y que versan sobre asuntos formales o ambientales, hay otro canal de contacto, que va mucho más lejos y que debe anotarse en el capítulo de una misma hermandad espiritual, esa hermandad de la que habla Proust y que no tiene nada que ver ni con la ideología ni con la biografía, una hermandad en suma que se integra en el orden de la sensibilidad, sin que para expresarse esa hermandad utilice los mismos símbolos. Kafka es mi hermano, siempre lo he sentido, pero el hermano esquimal, con el cual me comunico a través de señas y ademanes, pero entendiéndonos.⁸

En los diarios de Ribeyro, incluso en los últimos de los años setenta, hay numerosas alusiones a la obra de Kafka pero, sobre todo, hay detalles de la sintonía espiritual entre los dos autores. A la luz de esas coincidencias o sinergias podremos analizar correctamente algunos de los relatos de Ribeyro para ofrecer detalles de esa peculiar conexión, de esa hermandad esquimal. En los diarios se rescata siempre una parte del yo que nunca queda clara, a veces ni siquiera sugerida, en otros géneros literarios. Por eso, para acercarse a los dos autores es necesario comprometerlos con sus propios diarios. Desde los primeros textos diarísticos limeños de los años cincuenta, en los que alude a Kafka como un lector de su obra e incluso como un comentarista de la obra del europeo,⁹ la admiración por el genio de Praga y la sintonía con él serán crecientes. De hecho, en la penúltima cita de su diario publicado hasta la fecha, de 1978, en la que habla de Kafka, lo pone como paradigma de escritor imprescindible, cuyas obras se llevaría a una isla desierta, y lo elige como novelista y como diarista, junto con unos pocos muy selectos, como Amiel, Saint-Simon, Chateaubriand, Jünger o Casanova.¹⁰ Es también muy significativo que en la presentación del primer tomo de sus diarios, en 1992, dijera que el diario de Kafka era uno de los más estremecedores, y hablara de él en estos términos: “[es] uno de los más notables. Desde el comienzo al fin. Transmite una emoción, una fuerza, una profundidad: es un libro realmente inolvidable”.¹¹ Y en una entrevista del mismo año vuelve a hablar de él como el autor del segundo diario más impactante, después del de Stendhal, y declara que ese texto diarístico es “uno de los más extraordinarios que he leído”.¹²

8 Ribeyro 1973, pp. 171-172.

9 Ribeyro 1992a, p. 25. Se trata del diario del 4 de julio de 1952, la primera mención directa a Kafka en su obra diarística, en la que comenta que tiene que impartir una charla sobre Kafka cuando se encuentra a punto de viajar a España por primera vez, con una beca.

10 Ribeyro 1995, p. 196. Estos cuatro autores citados son escogidos por sus diarios. En cuanto a los novelistas, junto con Kafka están Cervantes, Balzac, Flaubert, Proust y Musil. El hecho de elegirlos para llevárselos a una isla desierta no solo significa que son los que más le gustan o los que le parecen mejores, sino también aquellos con los que estaría dispuesto a compartir la intimidad de forma constante, ya que solo podría contar con ellos a partir del momento de su emplazamiento en un lugar solitario del que no puede salir. Es decir, se trataría también de autores compatibles con su yo interior, a los que podría considerar como hermanos.

11 Ribeyro 1996, p. 85.

12 Ribeyro en Coaguila 2008, p. 61.

Más allá de las citas directas y de las alusiones personales, lo que llama la atención de una forma asombrosa es la coincidencia de los dos autores en una serie de actitudes ante la vida y ante la propia forma de considerarse artistas o creadores, rasgos que formarían parte de ese esqueleto espiritual común y gemelo del que hablaba el limeño. El primer ademán tiene que ver con la timidez y las dificultades de ambos para manifestarse con desenvoltura en la vida social, y una especie de obsesión por el autoanálisis que les lleva a estar muy preocupados por su salud física y su aspecto exterior, que en muchas ocasiones son obstáculos para su desarrollo integral, incluido el profesional o artístico, lo que les dificulta la lucha por la existencia, como anota Ribeyro por ejemplo en el diario del 17 de agosto de 1950,¹³ afirmación muy similar a la de Kafka en su diario del 22 de noviembre de 1911 y en otros muchos fragmentos.¹⁴

Ese itinerario relacionado con la salud llega a su culminación cuando ambos re-flexionan sobre las implicaciones que tienen el oficio del escritor y la entrega a él en escenario de las dolencias o los achaques físicos, ya que cuando se orientan todas las capacidades humanas hacia el arte y la creación, sin tener en cuenta las rutinas o necesidades corporales, el bienestar material se resiente y la persona tenderá a volverse enfermiza. Ambos prefieren acudir a la llamada de la creación literaria que asegurarse un sostenimiento físico sano y conveniente. Y, en muchas ocasiones, son la familia, los más cercanos y queridos, los amigos, las parejas, etc., quienes pasan a un segundo plano y sufren las consecuencias de la determinación vital de los dos autores, porque la obligación vocacional a la escritura lo ocupa todo. Kafka asegura en su diario que en un momento dado perdió todo interés por el sexo, la comida, la bebida, la música, y “adelgazó” en “todas esas direcciones”,¹⁵ mientras que Ribeyro sostenía que en ocasiones el acto creativo puede llevar a la autodestrucción porque los valores ajenos a él, como la salud, la familia o el porvenir “quedan supeditados al acto de crear y pierden toda vigencia”.¹⁶

Y continúan los ademanes adheridos a este circuito espiritual porque ambos buscan la soledad, como un mecanismo de transformación para conseguir la obra de arte deseada e inspirada, y pueblan sendos diarios de reflexiones metaliterarias. De la misma forma que se autoanalizan físicamente, lo hacen desde el punto de vista del proceso y las condiciones de la creación estética: los tiempos y lugares de su dedicación, las dudas sobre la calidad de lo que escriben, la necesidad de aportar datos sobre sí mismos por encima de las obras de ficción y privilegiar la escritura autobiográfica, y las transformaciones que en ellos se efectúan en el cumplimiento de sus necesidades autoriales. Trazado pues este camino, convendría entonces aludir a otros relatos y otras sinergias para analizar la huella más verdadera del escritor praguense en el limeño.

13 Ribeyro 1992a, p. 15.

14 Kafka 2021, p. 172.

15 Ibid., p. 221.

16 Ribeyro 1992b, p. 100.



“SILVIO EN EL ROSEDAL” DESDE UNA NUEVA MIRADA

En alguna ocasión se ha citado este cuento como representante de una supuesta influencia kafkiana. Ofogo lo relaciona con la irrealidad y el absurdo cotidiano,¹⁷ pero Nehemías Vega ve la huella algo más lejana, fuera del contexto de los primeros cuentos ribeyrianos de los años cuarenta y cincuenta, pues solo podría contemplarse la afinidad desde el contexto del existencialismo, al hilo de la conexión literal con el título del libro de Sartre *El ser y la nada*, con el que se establecería además un guiño lúdico.¹⁸ Es posible asumir las dos variantes desde el planteamiento del cuento, con la presentación de un supuesto enigma adosado a la forma que ofrece la vista de los elementos de un jardín desde una posición elevada y algo lejana, sobre todo si se tiene en cuenta que al final quedan abiertas todas las hipótesis y no se concreta una solución única. Sin embargo, toda esa disquisición sobre el significado de los signos es finalmente un preludio lúdico, una maniobra de distracción para lo que realmente importa en el relato: el encuentro con el yo más profundo de Silvio: su estatuto de artista, el arribo a una conclusión no incoada por sí misma, sino por la conjunción de dos sucesos que se interconectan: el del descubrimiento e investigación sobre el significado de la forma del jardín y el de la llegada de la sobrina y la ilusión, truncada al fin, de establecer una relación más íntima con ella. El doble fracaso, tiene su corolario en la fiesta organizada precisamente para obtener réditos existenciales y vitales de ella, deriva en un hallazgo que no estaba previsto: el de sí mismo como miembro de la estirpe de los artistas contemporáneos, personas, según Agamben, “que en el uso de sus miembros y del mundo que los rodea, tienen la experiencia de sí y se constituyen como forma de vida”.¹⁹

Cuando la sobrina Roxana llega a Tarma, Silvio cree descubrir un sentido secreto, que se superpone al enigma ya planteado sobre las posibilidades de SER en el dibujo del jardín y libera al protagonista de la ansiedad por saber o acumular seguridades. Se trataba entonces de un nuevo comienzo, porque el “reino decrepito y desgobernado”, recibía “la vista de su princesa”, cuya figura “no podía proceder más que de un orden celestial, donde toda copia y toda impostura eran imposibles”.²⁰ Cuando la probabilidad, procedente más del deseo que de la reflexión objetiva, se esfuma, el protagonista va a perder los dos motivos que alentaban su día a día, en orden a situar cada pieza de su existencia en el lugar que le correspondía. En el momento en que, al final del relato, busca a Roxana en la fiesta, el narrador combina la omnisciencia para el dato externo con la presentación indirecta de los recovecos de la mente de Silvio: “Y Roxana, ¿dónde estaba? En vano trató de ubicarla. No era esta, ni esta, ni esta. ¿Dónde la fontana de fuego, la concha de la caverna oscura, la doble manzana de la vida?”.²¹ Subió al minarete, observó el rosedal y buscó el dibujo. Como era de noche no pudo ver nada, pero de repente comenzaron los fuegos de artificio y todo se iluminó, aunque inútilmente: eran luces falsas que, aunque iluminaban el rosedal

17 Ofogo 1994, p. 354.

18 Vega 2017, p. 158.

19 Agamben 2019, p. 26.

20 Ribeyro 1994, p. 497.

21 Ibid., p. 502.

“como nunca”, no aclaraban nada acerca de los “viejos signos”, y solo había “confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas”.²²

Si el relato hubiera terminado aquí, habría sido el colofón adecuado para un cuento kafkiano del absurdo, pero la perspectiva cambia bruscamente con la recuperación del sentido, en la frase siguiente: “En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco.” Cuando Silvio es consciente de que no debe buscar nada fuera de sí que le explique quién es y qué debe pensar de sí mismo y, por consiguiente, cómo debe delinear su trayectoria vital, genera una indiferencia salvadora con respecto a los procesos signados por el enigma (el jardín y Roxana) y, por primera vez en todo el tiempo desde que llegó a Tarma “se sintió severo, soberano”. Las piezas de su rompecabezas por fin encajan, en la última frase del relato: “Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor.”²³

El verdadero descubrimiento es todo lo que rodea a su arte y a su estatuto de artista frente a la nada y al todo: ya no importa el resultado sino la consciencia de lo que se es, un artista contemporáneo que ha desplazado el sentido de “completitud”, la *energía* o actividad productiva, en palabras de Agamben, desde la obra al autor de ella, reivindicando titularidad y dominio,²⁴ lo que coincide en cuanto a preocupaciones y actitudes con los datos que el praguense y el limeño aportan en sus diarios sobre lo que podría constituir la hermandad esquimal anunciada. Ribeyro ya es un escritor maduro, con una extensa obra narrativa y diarística, y es consciente de que lo que hizo en los últimos cuarenta y primeros cincuenta con Kafka tuvo sobre él un carácter de imitación, debido a tres factores: su propia edad, muy joven todavía, su poca pericia con la escritura literaria, y la participación en la respuesta general que se estaba dando en el mundo hispánico a la obra de Kafka, que había deslumbrado a los escritores de habla hispana por la cercanía de las traducciones de sus obras, y que en esos mismos años estaba inundando los proyectos narrativos de escritores que también fueron de alguna forma imitativos y más tarde adquirieron una personalidad propia muy identificable, como Julio Cortázar, Edmundo Desnoes, Juan José Arreola o Augusto Monterroso. Ribeyro nació para el ámbito de la escritura en aquella franja sincrónica tan peculiar y siguió una senda que difícilmente podría haber sido diferente. Sin embargo, un cuarto de siglo más tarde, las últimas líneas de “Silvio en El Rosedal” habían puesto las cosas en su sitio: las de la vida y las de la historia de una maduración artística.

“AUSENTE POR TIEMPO INDEFINIDO”: IRONÍA SOBRE ANALOGÍA

Este relato forma parte de la penúltima colección de cuentos del limeño, publicada en 1987, es decir, en una época de absoluta madurez, cuando ya no se puede hablar de una supuesta huella epidérmica de Kafka ni de ningún otro autor en la fisonomía creativa de Ribeyro. Correspondería este texto, por tanto, a una posible indagación en el tipo

22 Ibid., p. 502.

23 Ibid., p. 502.

24 Agamben 2019, p. 26.



de hermandad relativa al autor que reflexiona sobre su manera de estar en el mundo y configurar su actividad literaria de creación como una forma de vida, poniendo el foco de la *energía* en el sujeto y no en el objeto. En este caso, sin embargo, el contexto es irónico, porque desmiente los postulados “serios” y directos de la información que se aporta en los diarios y que coincide con la que Kafka elabora, alrededor de la figura del escritor solitario, que necesita apartarse del mundo para realizar su obra, que rehúye la sociabilidad para la que piensa que está poco dotado. El espectro de analogías trazado por Octavio Paz supone, en el caso del creador moderno o contemporáneo, la existencia de una red de consonancias que implican al hombre y a su obra, y una “experiencia poética” que es una “experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre”,²⁵ y que tiene como consecuencia que la palabra es a la vez un acto: el escritor “hace” cuando “dice”, y ello deviene autoconocimiento pero también autocreación.²⁶

La ironía se presenta entonces cuando el poeta no empatiza con el medio que le permite nadar en favor de la corriente de consonancias e integrarse en ella. Todas las reflexiones graves que sazonan los diarios de Ribeyro, que tienen su correspondencia en los de Kafka, como almas gemelas que son, se sitúan en el hemisferio de las analogías que permiten explicar y justificar la existencia del artista en el mundo, lo que constituiría el “autoconocimiento” descrito por Paz, el cual a la vez deviene justificación de la obra desde la conciencia del énfasis creador asociado al sujeto, es decir, la “autocreación”. Ironía entonces, en el relato, significa desubicación, desaparición de consonancias, ruptura de las condiciones pactadas por el estatuto de la modernidad en cuanto a la ubicación existencial y actuante del sujeto creador. Mario, el protagonista de “Ausente por tiempo indefinido”, no puede escribir porque su vida gravita en torno a las relaciones sociales, a esas amistades que le abocan a la procrastinación constante y le inducen a la esterilidad. Por eso, desaparece de su hábitat corriente y se instala en un hotel de Chosica, con el fin de conquistar la necesaria soledad. Sin embargo, con el paso del tiempo constata que la ausencia de experiencias y la desubicación con respecto a su lugar de origen y sus actividades anteriores mata la inspiración y se autocontempla en una nueva esterilidad, que más adelante consiste en que lo que escribe es correcto pero monstruoso, porque carece de estilo, de autenticidad, de vida.²⁷ Por eso, decide volver a su casa de Miraflores, abrir puertas y ventanas, servirse un trago, poner música bien alta y sentarse a esperar a los amigos.

Las líneas finales del relato insinúan que hay un descubrimiento, pero este es muy distinto al que describíamos en “Silvo en El Rosedal”, porque no se trata de algo que nunca existió y ahora se hace patente, es decir, la nueva conciencia de un hombre nuevo que crea desde la autocontemplación en soledad, sino una “salida de sí” para “volver a sí”. La autocontemplación, en este caso, significa desdoblamiento, verse desde fuera para saber qué es lo que no se es, y entender que el cambio entraña disonancias, distanciamiento irónico. ¿Cómo es posible, entonces, que el narrador y el protagonista de “Ausente por tiempo indefinido” desdigan la práctica escrituraria que se acredita de forma casi religiosa en el entramado de los diarios? La respuesta es biográfica. En las entrevistas que hicimos años después de la muerte de Ribeyro y que

25 Paz 1989, p. 93.

26 Ibid., p. 94.

27 Ribeyro 1994, p. 606.

fueron publicadas en *El flaco Julio y el escribidor*,²⁸ todos los amigos de la última etapa de la vida de Ribeyro coinciden: abandonó la obsesión por su obra y por la necesidad de concebir la escritura como una forma de vida por la actitud del hombre que ya lo ha hecho todo en su vida y solo desea vivir de forma placentera y entregarse a las relaciones sociales. Jaime Campodónico (“en los noventa le encantaba que la gente lo conociera. Rejuveneció totalmente. Iba mucho a la calle, tomaba mucho vino pero no se emborrachaba. [...] Empezó otra vez a ir al fútbol. Hacía treinta años que no iba. Con sus sobrinos veía el box los sábados. Era un extraordinario anfitrión en su casa. Servía vino, te daba de comer”), Esteban Manuel Santamaría (“Sus últimos años fueron muy felices. Estaba muy relajado, se daba una buena vida”), Jorge Coaguila (“En esa época [años noventa] iba por las mañanas en bicicleta con el ‘grupo de la bici’, pero salían ya avanzada la mañana, y enseguida se paraban a mediodía a tomar en un bar, y por las noches iban de bares por la zona buena de Barranco. Cuando yo iba a verle a su casa de vez en cuando por las mañanas, estaba todavía en la cama muchas veces. Tenía el departamento desarreglado, y cajas de vino y cajas de tabaco por todas partes, con las que organizaba las fiestas”), Fernando Ampuero (“Hay un Julio muy parco, reservado y luego otro Julio que vuelve al Perú más hedonista, que va en bicicleta, que navega, que sale a cenar por ahí, muy alegre, juerguista, risueño”), Guillermo Niño de Guzmán (“Tampoco quería escribir más, decía que ya tenía una obra grande y no quería hacer nada más en los 90, no le gustaba que nadie le pinchase para que escribiera más. Lo único que quería era no hacer nada, no tener obligaciones, vivir la vida”),²⁹ y muchos más corroboran esa tesis.

Ahora bien, lo que mejor demuestra que ese dispositivo irónico tiene un fundamento biográfico y que apunta al abandono parcial de la “ansiedad de obra” en los últimos años de su vida es la ubicación de este relato en el contexto de la estructura de los *Cuentos completos*. Ribeyro publica ese texto en 1987, pero la historia real en la que se basa es de los años cincuenta y él es el protagonista, según lo documenta Leslie Lee.³⁰ Ribeyro ha desordenado conscientemente el emplazamiento histórico natural de la anécdota para acercarla a la actitud que cultivó en sus últimos años, y ni esa ni muchas otras historias similares aparecen en sus diarios, llenos de reflexiones serias sobre la necesidad de escribir y de hacerlo en soledad renunciando a muchas otras cosas, el estatuto del escritor, la llamada de la posteridad, la ansiedad por conseguir una obra que le trascienda, etc. “Ausente por tiempo indefinido” funcionaría a modo de oposición, toda vez que desarrolla además la idea, en otro orden de cosas, de que para escribir hace falta antes vivir, que la literatura se alimenta de la vida y no tanto de la literatura u otros elementos abstractos o teóricos. Curiosamente, el problema planteado por este relato, que cruza el arco temporal de toda la existencia creadora del limeño, se resuelve de otra forma en “Surf”, el último cuento escrito por Ribeyro, fechado a finales de julio de 1994, a las puertas del último viaje, el que llegó a ser definitivo, hacia la eternidad, como bien señala anticipatoriamente el narrador del cuento.

28 Esteban 2016.

29 Ibid., p. 270–306.

30 Lee en Esteban 2016, pp. 283–284.



“SURF” O LA IMPOSIBILIDAD DE LA ESCRITURA

Las preocupaciones metaliterarias estuvieron presentes, de esa forma, hasta el último aliento creador de Ribeyro. El único relato escrito en los años de la vida placentera, la del club de la bicicleta, la de la vuelta a Lima y a sus gentes, la del apartamento de Barranco, la del disfrute y el hedonismo, volvía a plantear desde la ficción lo que escondía en los diarios. Se trata también de un texto autobiográfico, pero en este caso sincrónico, es decir, con un tema adherido a la experiencia de esa última etapa, que significa de algún modo el viaje a la semilla. Bernardo, que acaba de comprar un apartamento en Barranco, se dispone a “concluir apaciblemente su vida, escribiendo el libro que le era indispensable para que su obra, apreciada por unos pocos pero ignorada por el vulgo, alcanzara el reconocimiento unánime que, a su juicio, merecía”.³¹ Si el planteamiento inicial coincide con el de los diarios, este se va debilitando poco a poco a lo largo de las páginas del cuento cuando la soledad no le es favorable a sus propósitos y decide darse un “empacho de vivencias”,³² tan infructuoso como el encierro. En una nueva vuelta de tuerca, Bernardo decide entonces “descender al pozo profundo de su alma, confiado de hallar allí rica materia atesorada por su memoria”,³³ procedimiento que se desvanece cuando comienza a observar a los tablistas desde la terraza del apartamento y decide emularlos, comprando una tabla y bajando él también a enfrentarse con las olas, como una nueva tentativa para permanecer en el estatuto de los creadores de arte, aunque de una forma muy distinta a la del papel y la máquina de escribir. Cuando ve llegar la ola ideal, pareciera que esta le dijera “Cógeme, yo soy la que esperabas, conmigo podrás realizar tu sueño”,³⁴ y al lanzarse, “en medio de una indecible felicidad”, se dio cuenta de que ella lo estaba llevando “cada vez más aceleradamente, bajo la luz que iluminaba los arrecifes, hacia la eternidad”.³⁵

La diferencia con el relato anterior estriba en que el protagonista no se sienta a ver llegar a los amigos, que puedan ayudarle en restablecimiento de la inspiración, sino que acomete un nuevo reto creativo, tan perfecto, tan ideal, que es solo manejable desde el otro lado, como los encuentros clásicos con las sirenas. La felicidad vinculada a lo perfecto es solo asociable a lo sublime, a lo que no existe en el planeta de los vivos, prerrogativa de un lugar divino, inalcanzable por la mano que escribe, el cuerpo que ejecuta, la mente que crea en el reino de este mundo. Ribeyro planteaba con ese cuento que nunca más podría escribir, que se estaba despidiendo definitivamente de alcanzar la perfección y la gloria, proyecto que se cumplió irónica y desgraciadamente cuando la enfermedad terminal se lo llevó en menos de medio año, justo en el momento —una nueva ironía más— en el que comenzaba a saborear una cierta gloria, con la concesión del Premio Juan Rulfo.

La reflexión metapoética podría tener, si se me permite, una nueva e inquietante lectura, de la que Julio Ramón nunca pudo ser consciente porque vivió solo unos cuantos meses más, pero que quizá la posteridad lo corrobore. Cuando el peruano

31 Ribeyro 2010, p. 1021.

32 Ibid., pp. 1022-1023.

33 Ibid., 1023.

34 Ibid., p. 1028.

35 Ibid., p. 1028.



hablaba de conseguir la gloria, lo hacía refiriéndose a su obra de ficción, sobre todo a sus relatos. Ahora bien, si en “Surf” se produce un desplazamiento desde la literatura de ficción hacia el arte de manejar sobre las olas, que es donde Bernardo adquiere la felicidad de la perfección y el goce supremos hasta el estallido de su existencia terrenal, en la evolución creadora de Julio Ramón se da un viraje similar en la etapa del apartamento de Barranco, pues en esos momentos habría cambiado el cuento por el diario. Conocemos que en los últimos años de su vida, Ribeyro se dedicó a corregir sus diarios, ponerlos al día, publicarlos, presentarlos y difundirlos, y probablemente a escribir más diarios, con una fruición y una ilusión similares a las que sembraron sus ambiciones en la publicación de sus primeros libros de relatos. Pero no sabemos a ciencia cierta si llegó a pensar que quizá podría pasar a la posteridad gracias a ellos y no tanto por sus cuentos.

En alguna ocasión había opinado lo contrario. Por ejemplo, en el diario del 22 de julio de 1969 confirma que está releendo sus diarios íntimos y que piensa echar unos cuantos al fuego, “irremisiblemente condenados”,³⁶ de manera especial los comprendidos entre 1950 y 1959, ya que “literariamente no tienen tal vez otro interés que el haber sido escritos por un escritor”.³⁷ Ahora sabemos que se equivocaba, pero las dudas en aquella época sobre la calidad de lo que escribía eran constantes, como también lo verificaba Kafka en sus diarios sobre su propia obra. Ahora bien, Ribeyro llegó a teorizar sobre la posibilidad de un género literario diarístico, que podría tener tanta calidad como cualesquiera de los considerados como canónicos por la tradición, como puede constatarse en su artículo sobre el tema en *La caza sutil*, donde asegura, por ejemplo, que el diario de Amiel podría ser considerado como una obra maestra de la literatura, un “diario íntimo ideal”, un “monumento único de la lengua francesa”, por sus “cualidades estrictamente literarias”.³⁸

Puede que haya todavía una serie de diarios escritos por Ribeyro a partir de 1978, inéditos hasta la fecha, y custodiados hasta que se considere oportuno darlos a las prensas. Sea como fuere, los que hoy conservamos y están publicados son suficientes para estimar al limeño como uno de los grandes diaristas de la lengua española, tal como ya es valorado en esa medida por sus cuentos. Puede que con el tiempo, su estatura literaria por lo que se refiere al género del diario sea comparable a la de Amiel en lengua francesa o a la de su hermano esquimal, Kafka, en el ámbito de su lengua y su cultura, y llegue a ser apreciado por sus diarios tanto como o más que por sus prosas de ficción.

BIBLIOGRAFÍA:

Agamben, Giorgio. *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.

Baquerizo, Manuel. “La configuración de la realidad en las narraciones de Julio Ramón Ribeyro”. En *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de*

36 Ribeyro 1993, p. 147.

37 Ibid., p. 147.

38 Ibid., p. 12.



- la vida. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteidea Editores, 1996, pp. 89–102.
- Coaguila, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*. Lima: Jaime Campodónico, 1998.
- Coaguila, Jorge. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos: Tierra Nueva Editores, 2008.
- Delgado, Washington. “Julio Ramón Ribeyro en la Generación del 50”. En *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteidea Editores, 1996, pp. 109–120.
- Elmore, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Esteban, Ángel. *El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2016.
- González Vigil, Ricardo. “En clave fantástica”. *El Comercio: El Dominical*. 10 de junio de 2007, 7.
- Honores, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la literatura peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora, 2010.
- Kafka, Franz. *Diarios*. Barcelona: Penguin Random House, 2021.
- Luchting, Wolfgang A. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1988.
- Ofogo, Boniface. *La Generación del 50 en el Perú. Una narrativa plural*. Madrid: Universidad Complutense, 1994 (tesis doctoral).
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil*. Lima: Editorial Milla Batres, 1976.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. I. Diario personal (1950–1960)*. Lima: Jaime Campodónico, 1992a.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Prosas apátridas*. Lima: Milla Batres/COFIDE, 1992b.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. II. Diario personal (1960–1974)*. Lima: Jaime Campodónico, 1993.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. III. Diario personal (1975–1978)*. Lima: Jaime Campodónico, 1995.
- Ribeyro, Julio Ramón. “La tentación de la memoria”. En *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteidea Editores, 1996, pp. 81–85.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La palabra del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- Vega, Nehemías. *Propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017 (tesis de licenciatura).

Un hombre de Zapotlán colgado de Kafka

La literatura kafkiana de Juan José Arreola¹



Pablo Brescia
University of South Florida
pbrescia@usf.edu

A MAN FROM ZAPOTLÁN HANGING FROM KAFKA: THE KAFKAESQUE LITERATURE OF JUAN JOSÉ ARREOLA

The literary poetics of Mexican writer Juan José Arreola (1918–2001), one of the great figures of 20th century Latin American narrative, rests on three pillars: his inscription in a specific literary tradition, an authorial position as a “cultural megaphone” and his preference for fantastic literature. Within that literary tradition, for Arreola Kafka, perhaps like no other author, provides a possible literary lens to examine in depth the human being of our time. The purpose of this paper is to traverse this Arreola-Kafka literary bridge and to read some edges of the Kafkaesque in Arreola’s work, paying special attention to the possible communicating vessels between the two literary projects.

PALABRAS CLAVE:

Juan José Arreola — Franz Kafka — poética literaria — literatura fantástica — absurdo
Juan José Arreola — Franz Kafka — literary poetics — fantastic literature — absurdity

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.8>

EL SER HUMANO DE NUESTRO TIEMPO Y UN POSIBLELENTE LITERARIO

Partamos de tres certezas con respecto a la literatura del escritor mexicano Juan José Arreola (1918–2001), una de las grandes figuras de la narrativa latinoamericana del siglo XX.

En primer lugar, según él, Franz Kafka, James Joyce y Marcel Proust son los grandes escritores del siglo XX. Comenta sobre el primero en una entrevista:

Su obra es la única que contiene, en profundidad, la imagen del hombre de nuestro tiempo: la imagen del hombre como ser arrojado, como ser abyecto: el ser que está arrojado allí, en el mundo. El hombre fue echado de pronto a un espacio tan indescifrable como el mundo caótico que se ofreció a los

1 Este trabajo amplía los conceptos vertidos en mi libro *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*.



primeros habitantes humanos, a un mundo controlado por fuerzas superiores e indiscernibles.²

Por otra parte, la poética literaria de Arreola, su manera de entender el mundo a través de la palabra escrita, rechaza la noción de romántica de autoría en favor de una especie de “banco de datos común” para la literatura. En una entrevista de 1989, indica:

[E]n el resto de mi obra todo es ajeno; todo proviene de fuentes literarias, históricas; yo he convertido en una propiedad personal la frase de Papini, que no es frase sino el título de un texto que se llama “Nada es mío” y que, finalmente yo, por fortuna, lo he hecho mío. Tengo que confesar que nada es realmente de uno; todo es herencia recibida, todo es óbolo de los demás, de los grandes literatos, filósofos y poetas, y las gentes sencillas, humildes, o gentes destacadas socialmente, en el orden de la política y demás, en fin... Llega uno a la conclusión de que sólo la redacción es propia. Y luego, la redacción está llena de estilos ajenos, brota de estilos ajenos. Entonces, yo me siento tranquilo y contento porque “nada es mío”.³

Por último, el testimonio de un discípulo, José Emilio Pacheco, corrobora la operación de Arreola en el campo de las letras mexicanas e hispanoamericanas a favor de la literatura fantástica. Al reseñar la antología de textos de Arreola *Confabulario total (1941-1961)* en 1962, dice:

[T]oda “literatura fantástica”, generalmente enclaustrada bajo el cómodo término de “evasión”, es en esencia una crítica de la realidad, una actitud que no niega el mundo concreto y cotidiano, sino lo reconoce y desentraña, acomete la empresa de ir más allá de las apariencias, ya sea para crear una realidad propia e intransferible (como en Kafka o en Borges), que es todo lo contrario de la utopía, pues allí todos los horrores esenciales de la vida están referidos con otra visión; o para trasponer, de modo aislado o recurrente, los problemas comunes a los hombres, mediante un proceso que al desvincularlos del conjunto de actos que forman nuestra existencia les otorga, paradójicamente, una realidad todavía mayor. ... Oponer la imaginación a la opacidad del mundo, servirse de una mirada que descubra en lo diario la riqueza del mundo, es ya aspirar a una manera de ser libre, así sea dentro de los límites que todo arte señala al mismo acto creador.⁴

En estos tres pilares (tradición literaria, posición autorial como “megáfono cultural”, literatura fantástica) se asientan las bases de la literatura arreolesca.

Ahora bien, si para Arreola, Kafka, quizá como ningún otro autor, provee un lente literario posible para examinar al ser humano de nuestro tiempo, cabe preguntarse entonces sobre la huella de Kafka — pero no solo como mero eco intertextual o fuente

2 Carballo 1994, p. 459.

3 Albala 1989, p. 676.

4 Pacheco 1962, IV.

de influencias sino casi como guía para el proceso de composición— en la obra del mexicano. ¿Por qué Kafka, por qué Arreola y por qué hoy? El propósito de este trabajo es recorrer ese puente y leer algunas aristas de lo kafkiano en la obra de Arreola, prestando especial atención a los posibles vasos comunicantes entre ambos proyectos literarios.



A Y K; G, T Y X

El texto que más ha relacionado a Arreola con Kafka es el afamado cuento “El guardaguas” (en adelante usaré la abreviatura GA),⁵ el relato más conocido y antologado del escritor mexicano. La crítica ha señalado que entabla un diálogo con Kafka, Charles Dickens, Alvaro Mutis, Nathaniel Hawthorne, Giovanni Papini, Peter Handke y Rufino Tamayo, entre otros.⁶ Al respecto hay que hacer una observación a propósito de

5 Algunos críticos han propuesto tres niveles de lectura para GA: la crítica al sistema de ferrocarriles, la sátira de las instituciones sociales y la inquisición en la realidad. Las interpretaciones del cuento son muchas: actitud existencialista que denuncia el absurdo moderno (Lamb, s.f.); sátira sobre las irregularidades de los trenes mexicanos y sobre las irregularidades del mundo (Anderson Imbert, 1956); comentario sobre el mundo de mediados de siglo, actitud mexicana del guardaguas ante lo inevitable y crítica al existencialismo y materialismo (Menton, 1959); toma de conciencia de la finalidad de la vida como acto existencial en sí (Otero, 1981); contraposición de dos actitudes ante la realidad, la clásica-tecnológica (el forastero) vs. la romántica (guardaguas), con la posibilidad de que el lector trascienda la dicotomía (Jaén, 1983); reflexión sobre fuerzas invisibles que gobiernan la existencia, interacción entre planes y azares, la idea el “otro lado” de las acciones nobles, la sumisión a objetivos que no se cuestionan y la agresión detrás de un manto de civilidad (Washburn, 1983); moraleja de aceptar el viaje aunque no sepamos el destino (Acker, 1984); mezcla de realidad y fantasía que propone niveles múltiples de significado (Heunsinkveld, 1984); relato fantástico basado en la paradoja de que ya que no existen vías, pero circulan los trenes, etc., (Mora, 1986); relación con motivos arquetípicos cristianos y pre-hispánicos (Knapp, 1987); muestra excelsa de tejido narrativo (Poot Herrera, 1992); radiografía de una modernidad decadente (Bernal, 2001); metáfora cósmica sobre la trampa infinita del universo y la incertidumbre de nuestra existencia (Vázquez, 2002). Ofrezco una bibliografía detallada de los artículos que se han ocupado del cuento.

6 Poot Herrera comenta las semejanzas entre GA y “The Switchman”, cuento de Dickens. Están relacionados por la figura del personaje principal y por los elementos que configuran el espacio donde ocurre la acción: la estación, la luz roja, el tren (p. 132). La misma crítica y Leonard Cheever comparan GA y “¡Renuncia!”, de Kafka. Según Poot Herrera, Arreola invierte las actitudes de los personajes; en “¡Renuncia!” el viajero pregunta qué debe hacer y en GA es el guardaguas quien dice lo que hay que hacer (p. 134). Cheever, en tanto, dice que el cuento de Kafka “presenta un encuentro arquetípico entre el individuo y una Autoridad omnipotente, indiferente y caprichosa, que produce una ineludible ansiedad en el individuo” (mi traducción). Concluye que lo kafkiano en Arreola no está sólo en la ambientación de los cuentos sino también en el diálogo intertextual (p. 3). Poot Herrera comenta la relación entre GA y “El viaje” (1948) de Mutis. El protagonista de ese relato es un conductor de trenes y hay similitudes con GA en las historias que cuenta (por ejemplo, la muerte de los pasajeros por pasar muchos años en los trenes). Burt traza un paralelo entre



esa idea de “banco de datos” cultural que Arreola propone para su literatura. Dice en otra entrevista, esta de 1972:

¿Cuál es una de mis máximas aventuras y qué es lo que más se presta para definir el problema de la parodia, la imitación, la influencia? Un hombre de Zapotlán, como decía Fausto Vega, pero él me lo dijo en tono de choteo, que se mete de pronto con Franz Kafka; lo mete a su propio terreno y logra lidiarle allí un vagón de ferrocarril. “El guardagujas” está colgado literalmente de Kafka, pero ¿por qué es independiente de este gran maestro? Pues sencillamente porque agrega elementos al conocimiento de Kafka. Es como si yo hubiese hecho una glosa medieval que aclarara un pasaje difícil de Aristóteles o un término de Heráclito que yo parafraseo; entonces gracias a un contemporáneo podemos entender ciertas oscuridades de Heráclito ...⁷

La ubicación de Arreola en la literatura es siempre lateral, marginal; glosa, comentario, nota a pie. Podría incluso argüirse que es esa posición la que le permite ser irreverente con los materiales y las tradiciones que maneja e innovar en la tradición del cuento hispanoamericano a partir de ese posicionamiento periférico.

La trama de GA es conocida. Un apurado viajero llega a una estación de tren donde se encuentra con un guardagujas que vigila los rieles. El viajante, impaciente por llegar a su destino, llena de preguntas al guardia, quien escucha y relata historias en torno al tren. Finalmente, el ferrocarril arriba “como un ruidoso advenimiento” (p. 30).⁸

“En realidad, hay muchísimos trenes en la nación, y los viajeros pueden utilizarlos con relativa frecuencia, pero tomando en cuenta que no se trata de un servicio formal y definitivo. En otras palabras, al subir a un tren, nadie espera ser conducido al sitio que desea”, dice el cuento (pp. 23–24). La única regla que parece regir en este mundo sería: usted puede o no llegar a destino. O, como dice el mismo guardagujas: “Ningún tren tiene la obligación de pasar por aquí, pero nada impide que eso pueda suceder” (p. 22). Esta regla y este mundo, representados por el guardagujas, necesitan de un contrincante: allí aparece el viajero y su mundo de trenes en punto, destino fijos y de causas y efectos. La aceptación del estado de las cosas por parte del viejecillo podría

GA y “The Celestial Railroad” (1843), de Hawthorne. Los dos cuentos usan la misma metáfora (las vías del tren) y la misma técnica narrativa (el diálogo entre viajeros y un ferrocarrilero experto); también hay una conexión entre atmósferas oníricas (pp. 806–811). Según Dulce María Zúñiga, Vicente Preciado Zacarías establece una correspondencia entre GA y “El espejo que huye” de Papini por medio de la figura del tren como símbolo del futuro y lo desconocido (pp. 662–663). Rodilla explora algunas conexiones entre GA y ciertas obras de Ionesco (*Las sillas*, *La lección* y *La cantante calva*) y Beckett (*Esperando a Godot*), a partir de la estructura de preguntas y respuestas sin sentido lógico y de las situaciones y los personajes absurdos (pp. 124–125). Waters Hood compara el contexto hispanoamericano que provee GA con el germánico del texto de Handke para concluir que ambos “ponen en tela de juicio el materialismo y la fe ciega en la máquina del hombre moderno” (p. 366). Knapp ofrece una comparación del espacio-tiempo austero de GA con las pinturas de Rufino Tamayo.

7 Campbell 1972, p. 44.

8 Cito todos los cuentos de Arreola 1955, *Confabulario* y *Varia Invención* (1951–1955).



llevar a pensar en una atmósfera realista-mágica para el relato, como han sostenido varios críticos, pero la angustia con la que vive la situación el viajero y la atención que pone el texto sobre su propio andamiaje enfatiza, para mi análisis, la mirada fantástica, un fantástico, especial, “arreolesco”.

¿Por qué? Aquí se encuentra la clave no sólo de la estructuración narrativa sino también de la construcción del significado en el texto. GA presenta, paralelamente a la idea de dos mundos, la contraposición de dos discursos representados por los dos personajes principales, en sus acciones y parlamentos.

Los rasgos verbales de las intervenciones del viajero implican obligación y señalan la serie de reglas inflexibles que tiene que cumplir: tomar el tren a una determinada hora, llegar en un determinado día, arribar a T. y sólo a T. La insistencia en su destino funciona por repetición: “Debo hallarme en T.”; “debo llegar a T.”; “¿me llevará ese tren a T.?”; “tengo un boleto en regla para ir a T.”; “yo creí que para ir a T.”; “yo debo llegar a T.”; “por fortuna T. no se halla lejos de aquí”; “yo no conozco en T. a ninguna persona”. La lógica rige su pensamiento. Ante la sugerencia por parte del guardagujas de alojarse en el hotel del pueblo, el viajero responde: “Pero yo no quiero alojarme, sino salir en el tren” (p. 21). En su siguiente parlamento, se pone del lado de la cordura, frente a la “locura” de su compañero de charla: “¿Está usted loco? Yo debo llegar a T. mañana mismo” (p. 22). Todo lo que no entra en el discurso “oficial” que maneja el viajero es marginal y demente. Las reglas se ponen como garantía de un funcionamiento: “Es que yo tengo un boleto en regla para ir a T. Lógicamente, debo ser conducido a ese lugar, ¿no es así?” (p. 23). El discurso del viajero se sitúa siempre en el deber, es decir en la necesidad.

Como contraposición, el discurso del guardagujas se afinca en el azar. Las intervenciones del guardagujas combinan la descripción de un sistema de rieles que funciona de manera aleatoria (para los ojos lógicos del viajero) con una serie de consejos y afirmaciones. El discurso del guardagujas apela constantemente al doble sentido y a la ironía para comunicar la situación imperante. “Este país es famoso por sus ferrocarriles” (pero hasta ahora no se los ha podido organizar); frente a los reclamos del viajero que muestra el boleto que dice “T.”, el guardagujas comenta “cualquiera diría que usted tiene razón” (pero los viajeros sacan boletos para todos los puntos del país); “en su afán de servir a los ciudadanos” (los trenes circulan en zonas intransitables); “tome el primer tren que pase” (pero mil personas tratarán de impedirselo). El guardagujas habita el matiz y lo polisémico, a tal punto que desdice su propia autoridad (que aparentemente le daba la experiencia frente a la “inocencia” del viajero): “Yo, señor, sólo soy guardagujas. A decir verdad, soy un guardagujas jubilado, y sólo aparezco aquí de vez en cuando para recordar los buenos tiempos. No he viajado nunca ni tengo ganas de hacerlo. Pero los viajeros me cuentan historias” (p. 29).

El uso tradición literaria, la ubicación de la posición autorial marginal y difusora, y la construcción de una peculiar literatura fantástica arreolesca son los pilares ya antes mencionados donde se asienta GA. Ahora bien, ¿cuál es la huella kafkiana en GA, entonces? Hay un dato visible y obvio —el microrrelato de Kafka titulado “¡Renuncia!”:

Era muy temprano por la mañana, las calles estaban limpias y vacías, yo iba a la estación. Al verificar la hora de mi reloj con la del reloj de una torre, vi que era mucho más tarde de lo que yo creía, tenía que darme mucha prisa; el sobresalto que produjo este descubrimiento me hizo perder la tranquilidad, no me



orientaba todavía muy bien en aquella ciudad. Felizmente había un policía en las cercanías; fui hacia él y le pregunté, sin aliento, cuál era el camino. Sonrió y dijo: —¿Por mí quieres conocer el camino? —Sí —dijo—, ya que no puedo hallarlo por mí mismo. —Renuncia, renuncia —dijo—, y se volvió con gran ímpetu, como las gentes que quieren quedarse a solas con su risa.⁹

La conexión entre las dos ficciones es el espacio de los acontecimientos y el encuentro entre el viajero y el policía, ¡además de que ambos consultan su reloj! Pero necesitamos ahondar más. En GA se lleva hasta sus últimas consecuencias la noción de “red” que acompaña al tren como medio de transporte. Como indica en una entrevista de 1980:

En unas charlas que di en el taller de jóvenes escritores, en México, al referirme a este relato [“El guardagujas”] empleé una metáfora que sintetiza claramente la experiencia de la cual partí para escribir este relato. Entonces dije: “El tren es un túnel que camina”. Hay que recordar que Pascal había dicho: “El río es un camino que anda”. Imaginé la red ferroviaria no sólo extendida por todo el país, sino por todo el mundo. Pero una red que no cumple con su función, que no traslada a una persona de un punto a otro de la tierra. Esta red ferroviaria conduce al pasajero por una serie de laberintos desconocidos, lo atrapa en un viaje de ruta confusa y muchas veces el hombre muere antes de llegar a destino, un destino, también, impreciso, incierto.¹⁰

La idea de un mundo donde las causas y los efectos están trastocados, la figura del laberinto y la ruta que no conduce a ningún lugar nos conducen a la literatura de Kafka, donde habitan el absurdo, la automatización de la existencia y la lucha perpetua del individuo contra fuerzas que desconoce; allí cobra vigencia esta frase de “¡Renuncia!”: “este descubrimiento me hizo perder la tranquilidad, no me orientaba todavía muy bien en aquella ciudad”.¹¹ En GA, sí, pero también en Kafka el orden normal de los acontecimientos es subvertido y el orden que lo reemplaza es saboteado por su propio representante. Ninguna “autoridad” (el guardagujas; el policía) puede mostrar el camino ni tiene las respuestas. Queda un páramo de significado, un vacío textual.¹² Pero también queda el misterio poético para Arreola. Y este recurso funciona en el final del relato mediante una triple revelación, una serie de puntos culminantes, relacionados entre sí pero que no alcanzan a cerrar “clásicamente” el cuento.

9 Kafka 1922.

10 Peri Rossi 1980, p. 25.

11 Kafka 1922.

12 A este respecto comenta Ana Caravaca Hernández: “En el cuento se vuelven a traicionar las expectativas de lectura, pues allí donde únicamente pensábamos en la presentación de un ámbito ‘otro’, insólito por la instauración de una lógica ‘otra’, emanada no obstante desde un poder absolutamente reconocible desde lo real, y narrado desde la fiabilidad de un testigo ocular, nos encontramos con que el texto juega (por ello la agonía de lo lúdico) con la simulación que pretende evidenciar. Es decir, si la crítica ha destacado que el cuento explicita la mentira del mundo moderno, resulta que el texto la expone desde el engaño, desde su propio engranaje textual trucado.” Caravaca Hernández 1998, p. 53.



La primera revelación es el silbido del tren. A pesar de que en el mundo de la empresa de ferrocarril estas circunstancias (que el tren llegue a la estación señalada) están contempladas, sorprende la realidad: que el tren llegue. Esto altera la conducta del guardagujas, quien deja de hablar y comienza a actuar. La primera penetración es, entonces, del mundo del viajero (las reglas lógicas de la cotidianidad) en el mundo del guardagujas (las reglas de juego propuestas por el texto).

En segundo lugar, aparece la respuesta del viajero ante la pregunta del guardia:

— ¡Tiene usted suerte! Mañana llegará a su famosa estación. ¿Cómo dice usted que se llama?

— ¡X! contestó el viajero” (p. 30).

La sorpresiva enunciación de X marca el momento explícito de cambio en el relato: el viajero, que hasta ese momento había mantenido una conducta coherente, cambia de destino sin aviso. Es decir, lo imprevisible del discurso del guardagujas ha llegado al viajero. Este efecto se debe a que su discurso se ha ido imponiendo en el viajero y en el lector. Las otras letras que aparecen (T. y F.) son abreviaturas pero la X aparece sin punto, libre, como signo de la indeterminación y de la búsqueda.¹³ Se asume que el viajero abordará el tren con rumbo incierto; por ello su caracterización pasa de “forastero” a “viajero”.

Por último, ocurre la desaparición del guardagujas a partir de las palabras del viajero. Nueva imprevisibilidad. Nuevas preguntas: ¿Era el diablo? ¿Era un fantasma? ¿una alucinación del viajero? Si el guardagujas guardaba las vías, GA se guarda las respuestas y abre la interpretación.

ALGUNOS RASTROS MÁS DE KAFKA EN ARREOLA

Uno de los motivos fantásticos frecuentes de la literatura de Arreola es la aparición de una presencia misteriosa o la animalización, a veces de manera humorística como en “El rinoceronte” (“Joshua McBride ataca de frente, pero no puede volverse con rapidez”, p. 18) u otras veces provocando el miedo ante lo monstruoso o desconocido. Arreola experimenta con esta estrategia narrativa de varias formas.

En “La migala”, el horror está instalado desde la primera frase: “La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye” (p. 180). La situación, con claros ecos intertextuales dantescos y kafkianos a partir de *La metamorfosis* y relacionada al interés por sondear el tema de la pareja, es lo que torna inquietante el relato: el protagonista decide crearse un infierno personal soltando una araña gigante en su cuarto. El final es espeluznante: “Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible” (p. 182). En “Autrui”, en cambio, se presenta otra situación de acoso, pero sin hacer explícita la identidad del perseguidor; “creo que se llama Autrui”, dice la voz narrativa (p. 48). El otro es la amenaza que finalmente aniquila al narrador, quien queda encerrado en un “cartucho hexagonal” y, se sugiere,

13 Poot Herrera también menciona este detalle.



parece convertirse en una abeja y descomponerse en miel (“empotrado en mi celda, entro lentamente en descomposición”, p. 49). La fórmula perseguidor-perseguido y la creación de una atmósfera de incertidumbre tiñe esta clase de textos y se relaciona con las atmósferas kafkianas.

No está demás recordar entonces el interés de Kafka por el discurso animal, desde el mono de “Informe para una academia”, pasando por las “Investigaciones de un perro”, atravesando por el extraño ser mitad gato, mitad cordero de “El cruzamiento” hasta llegar, por supuesto a Gregorio Samsa y su ser escarabajo. En este último relato, vemos una de las vertientes de la utilización de lo animal en Kafka: la idea de una comunión humano-animal que va más allá de las palabras: “Es como si me dijese algo y entonces se inclina hacia delante y me mira a la cara para observar la impresión que la comunicación me ha hecho.”¹⁴ El animal humanizado de “Informe para una academia” engaña en su presunto orgullo de haber evolucionado y trabaja con uno de los motivos más caros a la literatura de Kafka, la salida:

Temo que no se comprenda bien lo que yo entiendo por “salida”. Empleo la palabra en su sentido más cabal y más común. Intencionadamente no digo libertad. No hablo de esa gran sensación de libertad hacia todos los ámbitos. Cuando mono posiblemente la conocí y he visto hombres que la añoran. En lo que a mí se refiere, ni entonces ni ahora pedí libertad.¹⁵

Finalmente para este comentario, si bien en “Investigaciones de un perro” el plano simbólico ligado al judaísmo kafkiano es claro, también hay un plano proyectado a toda la condición humana: “Retirado, solitario, ocupado en investigaciones sin esperanzas, aunque para mí indispensables, así vivo, pero sin perder de vista a mi pueblo.”¹⁶

En esta utilización de animales en ficciones, notamos claramente la cualidad de parabolistas en los dos escritores. A este respecto, cito en su totalidad la microficción “Fabulilla” de Kafka:

—Uff —dijo el ratón—, el mundo se vuelve cada día más pequeño—. Al principio era tan vasto, que me daba miedo. Corrí y me alegré al descubrir que a lo lejos, a izquierda y a derecha, comenzaba finalmente a ver muros. Pero estos largos muros se acercan tan rápido el uno al otro, que ya me encuentro en la última habitación y, justo en la esquina, se encuentra la trampa hacia la que corro.

—Solo debes cambiar la dirección de tu carrera —dijo el gato, y se lo comió.¹⁷

Cualquiera de estos escritores podría ser su autor.

También en los años 50, más precisamente en 1954 el escritor mexicano publica *La hora de todos (juguete cómico en un acto)*. El título refiere claramente a la sátira moral y política de Francisco Quevedo y el epígrafe contiene una referencia al cuento de

14 Kafka 1990, p. 38.

15 Ibid., p. 43.

16 Ibid., p. 72.

17 Ibid., p. 57.



Kafka, “El vecino”.¹⁸ En él el narrador es un hombre de negocios que está atormentado porque un joven, Harras, se ha instalado en la oficina de al lado y escucha sus conversaciones telefónicas a través de la delgada pared. El narrador especula que está allí para competir y acabar con su negocio. “Antes de que yo haya colgado el tubo, él está trabajando ya en mi contra”, concluye el relato. En la obra de Arreola, Harras es el director de la farsa quien presenta la historia del “juicio” de Harrison Fish, el protagonista de *La hora de todos*. Este es un magnate estadounidense que ha hecho fortuna y ahora es parte de Wall Street. La acción se desarrolla en el piso 70 del Empire State Building de Nueva York la mañana del 28 de julio de 1945 (el 8 de mayo marca el final de la Segunda Guerra Mundial en Europa; el 6 de agosto un B-29 denominado Enola Gay lanzó la primera bomba atómica sobre Hiroshima) y concluye cuando un avión se estrella contra el edificio. Harras concluye la obra diciendo: “No se olviden de mí, me llamo Harras, y soy especialista en sorpresas... para servir a ustedes.”¹⁹

Hasta aquí, algunas conexiones entre la obra de Arreola y la de Kafka. Queda mucho por decir sobre los vasos comunicantes entre ambos escritores.

ARREOLA, EL OTRO

Los textos de Arreola convocan ecos de ambigüedad, extrañamiento e irracionalidad. En la construcción de esta mirada ante el mundo, utiliza tres elementos principales: en primer lugar, un tinte de racionalidad absurda (a falta de mejor nombre). Éste se presenta mediante situaciones que entretejen, muchas veces de manera lúdica, un perpetuo vaivén entre un conflicto y/o una coexistencia de órdenes que funcionan con causalidades diferentes. Este lente de “fricción” trabaja desde la exageración y lo insólito. En segundo lugar, y derivado de este tinte, aparece un enfoque en la noción de límite y un desfase de lógicas narrativas que llama la atención sobre los mecanismos de funcionamiento del texto literario; es un principio de composición. La visión literaria de Arreola intenta evitar un mero registro de aconteceres cotidianos o introspecciones psicológicas y proyectar, en cambio una fuerte dosis de creación (y no de repetición) artística a partir de la vida misma. Y en tercer lugar, entiende la literatura fantástica como vehículo que le permite trabajar con alegorías y símbolos, moralizar y satirizar oblicuamente, y explorar la existencia de manera artística. De múltiples maneras, esta poética literaria se relaciona con los conceptos vertidos por Kafka en sus conversaciones con Gustav Janouch: “Inventar es más fácil que encontrar. Representar la realidad en su propia y más ampliada diversidad, seguramente es lo más difícil que hay. Los rostros cotidianos desfilan ante nosotros como un misterioso ejército de insectos.”²⁰

En el archicitado prólogo de Jorge Luis Borges a los *Cuentos fantásticos* de Arreola, volumen parte de los 100 libros de su Biblioteca Personal que empezara a compilar en los años ochenta, se afirma: “La gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, ‘El guardaguasas’, pero en Arreola hay algo festivo y ajeno a su

18 Kafka 1917. He trabajado esta relación en mi artículo “Juan José Arreola: ¿profeta o provocador?”.

19 Arreola 1954, p. 69.

20 Janouch 2006, p. 132.



maestro, que a veces es un poco mecánico.”²¹ El malicioso de Borges, admirador de la obra del checo, desliza una leve crítica a uno de sus maestros dentro del elogio a la capacidad de juego de su par mexicano, quien también fuera catalogado como el Borges mexicano. Si, efectivamente, Kafka, capturó la imagen del ser humano de nuestro tiempo como aquel ser arrojado al mundo, le tocó a Arreola quizá proponer un manejo irreverente de esa condición. Como le dice el guardagujas al viajero: “Necesita usted ir templando su ánimo: tal vez llegue usted a convertirse en héroe” (p. 25). Así, tal vez la literatura de Arreola le haya dado una vuelta de tuerca a Kafka y al mismo Borges.

En una visita al Instituto Cervantes de Praga en el 2011 la escritora mexicana Mónica Lavín mostró su sorpresa cuando después de la conferencia sobre Arreola dos profesoras le mostraron un ejemplar editado en Praga de *Confabulario* (*Bájení* en checo, edición de 1974) ya que desconocía que el mexicano estuviera traducido al checo.²² Cuando Arreola muere en diciembre del 2001, el diario colombiano *El Tiempo* titula “Murió el Kafka mexicano”.²³

Como él mismo diría, Arreola fue Kafka, fue Borges, fue muchos otros. Y, sin embargo, con ese mantra de “nada es mío”, construyó una de las obras más singulares —y kálficas— de la literatura latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA:

- Acker, Bertie. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*. Madrid: Playor, 1984.
- Albala, Eliana. “Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas de un mundo que se perdió como las piedras”. *Revista Iberoamericana* 55.146–147, 1989, pp. 674–683.
- Anderson Imbert, Enrique and Lawrence B. Kiddle, eds., intro., notes and vocab. *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1956.
- Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- Arreola, Juan José. *Confabulario y Varia Invención (1951–1955)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Arreola, Juan José. *La hora de todos*. México: Los Presentes, 1954.
- Bente, Thomas O. “‘El guardagujas’ de Juan José Arreola: ¿sátira política o indagación metafísica?” *Cuadernos Americanos* 185, 1972, pp. 205–212.
- Bernal, Álvaro. “Contrasentidos latinoamericanos: entre el limbo de la posmodernidad y la modernidad en ‘El guardagujas’ de Juan José Arreola”. *Crítica Hispánica* 23.1–2, 2001, pp. 49–59.
- Borges, Jorge Luis. “Juan José Arreola. Cuentos fantásticos”. Vol. 4. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 510.
- Brescia, Pablo. “Juan José Arreola: ¿profeta o provocador?”. *Revista Maldoror*, 27, 2012, pp. 100–105.
- Brescia, Pablo. *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Burt, John R. “This is No Way to Run a Railroad: Arreola’s Allegorical Railroad and a Possible Source”. *Hispania* 71.4, 1988, pp. 807–811.
- Campbell, Federico. *Conversaciones con escritores*. México: SEP/Setentas, 1972.
- Caravaca Hernández, Ana Belén. *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*. Valencia: Tirant lo Blanch Libros, 1998.

21 Borges 1996, p. 510.

22 Accesible en <https://espanol.radio.cz/lo-kafkiano-en-la-obra-de-juan-jose-arreola-8558210>.

23 Accesible en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-706579>.

- Carballo, Emmanuel. "Juan José Arreola". *Protagonistas de la literatura mexicana*. 1965. 4a. ed. aum. México: Porrúa, 1994, pp. 428-472.
- Cheever, Leonard A. "The Little Girl and the Cat: 'Kafkaesque' Elements in Arreola's 'The Switchman'". *The American Hispanist* 4.34-35, 1979, pp. 3-4.
- Echevarría, Evelio. "El guardagujas': ideario vital y existencial de Juan José Arreola". *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 4, 1974, pp. 221-226.
- Gilgen, Read G. "Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan José Arreola". *Journal of Spanish Studies in the 20th Century*, 8, 1980, pp. 67-77.
- Gutiérrez Cham, Gerardo. "Algunos acercamientos a las estrategias enunciativas de la ironía, a través de 'El guardagujas', de Juan José Areola". *Escritos* 23, 2001, pp. 183-202.
- Heunsikveld, Paula R. "Juan José Arreola: Allegorist in an Age of Uncertainty". *Chasqui* 13.2-3, 1984, pp. 33-43.
- Jaén, Didier T. "Transformación y literatura fantástica: 'El guardagujas' de Arreola". *Texto Crítico*, 26-27, 1983, pp. 159-167.
- Janouch, Gustav. *Conversaciones con Kafka*. Madrid: Destino, 2006.
- Kafka, Franz. *Bestiario*. Ed. Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Kafka, Franz. "¡Renuncia!". 1922. <https://ciudadseva.com/texto/renuncia>.
- Kafka, Franz. "El vecino". 1917. https://www.taringa.net/+arte/el-vecino-cuento-de-franz-kafka_4ykiz6.
- Knapp, Bettina. "Arreola's 'The Switchman': The Train and The Desert Experience". *Confluencia*, 3.1, 1987, pp. 85-94.
- Lamb, Tony. "Sondeo al simbolismo de 'El guardagujas'". *Universidad 1* (s. f.): s. p.
- Leal, Luis. "El nuevo cuento mexicano". 1971. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Coord. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973, pp. 280-295.
- "Lo Kafkiano en la obra de Juan José Arreola". <https://espanol.radio.cz/lo-kafkiano-en-la-obra-de-juan-jose-arreola-8558210>.
- Mora, Carmen de, estudio introductorio. *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra, 1986.
- "Murió el Kafka mexicano". <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-706579>.
- McMurray, George R. "Albert Camus' Concept of the Absurd and Juan José Arreola's 'The Switchman'". *Latin American Literary Review*, 6.11, 1977, pp. 30-35.
- Menton, Seymour. "Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story". *Hispania*, 42.3, 1959, pp. 295-308.
- Otero, José. "Religión, moral y existencia en tres cuentos de Juan José Arreola". *Cuadernos Americanos* 237, 1981, pp. 222-231.
- Pacheco, José Emilio. "Un gran prosista". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 10, 1962, p. IV.
- Peri Rossi, Cristina. "Yo, señores, soy de Zapotlán el grande': entrevista con Juan José Arreola". *Quimera*, 1, 1980, pp. 23-27.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- Rodilla, María José. "Sátira y absurdo en 'El guardagujas'". *De la ironía lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana—Iztapalapa, 1992, pp. 117-126.
- Vázquez, Felipe. Juan José Arreola. *La tragedia de lo imposible*. México: CONACULTA; INBA; Verdehalgo, 2002.
- Washburn, Yulan M. *Juan José Arreola*. Boston: Twayne, 1983.
- Waters Hood, Edward. "¿Ha salido ya el tren? 'El guardagujas' de Juan José Arreola e 'Información ferroviaria' de Peter Handke". *Alba de América*, 21.39-40, 2002, pp. 359-368.
- Zúñiga, Dulce María. "Lo lunático en la obra de Juan José Arreola". *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Vol 1. Coord. Joaquín Manzi. 2 vols. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines; Archivos C.N.R.S.; Université de Poitiers, pp. 657-666.



Operaciones intertextuales en torno a Kafka y al judaísmo: dos novelas de Moacyr Scliar

Flavio Fiorani

Università di Modena e Reggio Emilia

flavioangelo.fiorani@unimore.it

INTERTEXTUAL OPERATIONS AROUND KAFKA AND JUDAISM: TWO NOVELS BY MOACYR SCLiar

Os Leopardos de Kafka (2000) and *O Centauro no Jardim* (1980) by Moacyr Scliar are fictions which compel us to think about the processes of hybridization nesting in every border crossing (linguistic and corporal) when diasporic subjects abandon consolidated values and put into play the notion of belonging. This essay investigates the intertextual relations between the two authors and highlights how the deterritorialized condition of Kafka's writing and the metamorphosis which informs all translation-interpretation constitute a fertile perspective from which to approach Scliar's novels.

PALABRAS CLAVE:

Kafka — Scliar — traducción — judaísmo — humano/animal

Kafka — Scliar — translation — Judaism — human/animal

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.9>

En este trabajo abordaré dos novelas del autor brasileño Moacyr Scliar: *Os Leopardos de Kafka* (2000) y *O Centauro no Jardim* (1980). Son ficciones que obligan a pensar en los procesos de hibridación que anidan en todo cruce de fronteras (lingüísticas y corporales) cuando sujetos diaspóricos abandonan valores consolidados y ponen en juego la noción de pertenencia. Me interesa investigar la relación entre Scliar y Franz Kafka, en tanto el escritor gaúcho escenifica la condición judía como un lugar de tránsitos que cuestiona la noción de límite y remite a un afuera constitutivo, epistemológico, cultural, donde figuras nomádicas impugnan tradición y ascendencia familiar. Es una propuesta de lectura que rescata a Kafka como escritor en traducción entre alemán y checo, que no aprende idish ni hebreo, judío sin lengua propia y sin identidad nacional, en el cruce de identidades culturales. El aspecto que finalmente quiero subrayar es como la condición desterritorializada que define su escritura y el tránsito cultural hacia “otro lugar” — motor y supuesto de su obra— pueden leerse desde la metamorfosis consecuente a toda traducción-interpretación: lo que vertebrata una fértil perspectiva desde la cual reconfigurar la alteridad y las relaciones entre experiencia y lengua.

DESARRAIGOS Y ENIGMAS

Os Leopardos de Kafka es la paródica narración de los desplazamientos culturales y lingüísticos suscitados por *Leoparden im Tempel*, el fulminante apólogo que Kafka escribe en 1918 en la casa de su hermana Ottla en la campiña bohemia. Publicadas en los *Aforismos de Zürau*, las enigmáticas palabras figuran como paratexto de la novela de Scliar: “Leopardos irrumpen en el templo y beben hasta el final los vasos sacrificiales; eso siempre se repite; finalmente, se vuelve previsible y es incorporado al ritual”.¹ El apólogo es un texto recobrado, un mensaje a descifrar que lleva consigo el protagonista de la novela, el joven judío de un shtetl de Besarabia desde su viaje a Praga en los años de la primera guerra mundial hasta su muerte en el Brasil de la dictadura militar. La historia de los leopardos se conoce a partir del momento en que se abren los archivos de los servicios de seguridad que operan en el país con el golpe de 1964.

La novela dialoga con la obra del escritor praguense y parodia a un Kafka consciente de la oscuridad de sus textos. El *fil rouge* de la narración es el carácter enigmático de su literatura y la fatal desorientación del joven Jaime Kantarovitch que quiere desvincularse del judaísmo de sus padres abrazando la causa de la revolución proletaria. La intertextualidad motoriza un relato que se lleva a cabo en amplios confines espaciales y temporales y escenifica la fatal incomprensión que se produce cuando el joven busca situar el apólogo en su propia cultura.

Si el paratexto remite a la condición humana como permanente interpretación de la palabra perdida, la diégesis hace más de un guiño a la condición intersticial de Kafka, escritor entre idiomas, que desde un radical extrañamiento trabaja la escritura como des-pertenencia y lugar de un experimentalismo que interroga el destino de la herencia judía. La novela escenifica los problemas que surgen a la hora de situar dicha tradición en otro contexto, con una actitud que mantiene declaradas afinidades con la percepción kafiiana del judaísmo y la gran cuestión de la redención de la milenaria alienación de la vida diaspórica y la regeneración física y moral del judío occidental. La novela perfila a Kafka como símbolo del judío occidental y a su identidad literaria en relación al *westjüdische Zeit* que define la condición humana y moral de los judíos de habla alemana de Praga. Tal interdependencia entre judaísmo y literatura es a la vez escenario del quiebre de la literatura respecto de la modernidad, y hace que el escritor praguense se perciba a sí mismo desde una condición de aislamiento, angustia, culpabilidad. Lo que determina su visión del judaísmo como parábola de la condición del hombre moderno.²

Los leopardos de Kafka establece una relación simétrica entre el sueño revolucionario del joven y el experimentalismo literario de Kafka y, a la vez, opera un desplazamiento de este juego reflexivo porque la imposibilidad de traducir el apólogo patentiza la irreductible diferencia entre las lenguas. Un texto en alemán resultará incomprendible para quien habla sólo ídish y el sueño de redimir con la revolución la milenaria alienación del pueblo judío fracasa ante la incapacidad de interpretar una verdad enigmática, porque choca con la irredimible alteridad que anida en el apólogo

1 Scliar 2017, p. 9.

2 Baioni 2008, pp. 4-7.



de los leopardos sedientos. Scliar implementa una operación intertextual valiéndose de una idea de traducción que va más allá del tránsito de fronteras idiomáticas: el paratexto de los leopardos mantiene su verdad inaprehensible debido a la inestabilidad desde la cual la palabra trata de significar la realidad con el lenguaje. Con afectuosa irreverencia, la novela se burla de todos los intentos de descifrar con disparatadas conjeturas la compleja escritura del autor praguense. Kafka es irónicamente retratado como el intelectual solitario que personifica una doble des-pertenencia: a la minoría alemana de Praga y, dentro de ésta, a la minoría judía. Vive en forma radical su experimentalismo literario y entiende la fragilidad de su cuerpo como una culpa hacia la gran familia del pueblo judío:

¿Por qué no me dejan en paz? Por qué no puedo quedarme aquí escribiendo mis historias —sobre leopardos que invaden templos, sobre hombres que se transforman en insectos— que pueden ser absurdas pero son mis historias, las historias que cambio por mi vida, lo que también es absurdo, pero es lo que quiero hacer, ¿qué puedo hacer? ¿No es suficiente un padre tirano, un empleo de burócrata, una prometida con la que no congenio?, ¿todavía tengo que aguantar intrusos?³

El núcleo de *Los leopardos de Kafka* son las peripecias del joven Jaime Kantarovitch que en vísperas de la revolución rusa de 1917 viaja a Praga para llevar a cabo una misión secreta por encargo del movimiento liderado por Lev Davidovic Trotski. Ahí encuentra al mismo Kafka que lo confunde con el redactor de un periódico ídish donde el escritor quiere publicar el contundente apólogo que Jaime cree ser el mensaje cifrado de su misión. Con humor Scliar enumera malentendidos y engaños en los que cae el joven toda vez que intenta descifrar los enigmáticos leopardos, y produce una Babel de dislocamientos lingüísticos, culturales, semánticos, políticos. Tras el fracaso de su viaje, Jaime emigra a Brasil llevando *Leoparden im Tempel* en un papel cuidadosamente doblado y mecanografiado en alemán, arrastrando la culpa por haber fracasado como militante revolucionario. En 1965, en una de las calles centrales de Porto Alegre, el sastre Jaime Kantarovitch (que en Brasil recibe el apodo de Ratoncito) es detenido e interrogado por la policía que, al encontrar el papel amarillento con el texto de los leopardos, sospecha se trate de un mensaje codificado de contenido subversivo. Muchos años después Ratoncito muere en una cama de hospital rememorando al escritor muerto de tuberculosis laríngea en 1924. En su mesa de noche mantiene un fragmento del apólogo. Un final onírico representa al alucinado sastre aguardando a los leopardos:

Ahí vienen, por el sendero, los leopardos. [...] Al distinguir a Ratoncito, los felinos se detienen. El hombrecito y las fieras se encaran. Es el momento de la verdad. Ratoncito debería huir; es lo que esperan los leopardos, que huya corriendo, que tome un tren, que desaparezca rumbo a una pequeña aldea judía del sur de Rusia. Pero eso no es lo que hace Ratoncito. Él simplemente permanece inmóvil, con los puños cerrados. *No pasarán*, murmura entre dientes. *No*

3 Scliar 2017, p. 75.

pasarán. [...] Los leopardos dan media vuelta y lentamente desaparecen en las sombras de donde emergieron. Casi sin querer, Ratoncito deja escapar un suspiro audible. Los leopardos se fueron. ¿Dónde están los leopardos ahora? No en el templo. En el templo, no.

Ratoncito por fin puede descansar. Cierra las puertas del templo y se va.⁴

El extrañamiento alegórico que anida en la fantasía del protagonista es un guiño más al significado indescifrable del aforismo. Es más, el carácter alusivo de la imagen de los leopardos suscita una interrogación sin respuestas, porque se trata de un significante que remite a un significado ausente o a tal punto oscuro que resulta inaccesible.

Si el eje temático de la novela es la imposibilidad de interpretar y/o traducir el apólogo, la forma paródica y picaresca con que se narran las peripecias del joven es la estrategia retórica con que establecer una relación dialógica con las ficciones kafkianas como materia metafórica impermeable a toda interpretación. La alteridad radical del apólogo tiene una doble función: está presente como objeto de reescritura y como paradigma de una escritura enigmática. Su oscuridad patentiza la imposibilidad de descifrar el “más allá” de las palabras, confirma el carácter tautológico de las metáforas kafkianas, patentiza el desencuentro entre Kafka y el joven ruso. Valga como botón de muestra el diálogo entre Kafka y Jaime:

—¿No sirve? ¿Qué quiere decir con eso?

—Quiero decir que no entendí su texto. No capté el mensaje. No tengo la menor idea al respecto.

—Pero espere un poco —Kafka, ahora conciliador—. Acabamos de decir que el texto es oscuro. Usted no está obligado a captar el mensaje. Eso depende de las afinidades, y tal vez esas afinidades no existan.

—Pero yo tengo que captar el mensaje! —Ratoncito, desesperado—. ¿No entiende? Para eso vine aquí, para entender, para cumplir la misión...

—¿Misión? —Kafka, intrigado—. ¿De qué está hablando?

[...]

Kafka lo miraba sin decir nada.

—¿Quién es usted? —preguntó al fin.

—Quién soy yo? ¿Pero usted no lo sabe?

No. Kafka no sabía. Eso estaba muy claro en su expresión:

—Pensé que usted trabajaba para alguna revista ídish de aquí de Praga, una revista a la que prometí un texto. Pero no es eso, ya vi.

Súbitamente, se hizo la luz: Ratoncito se percató de qué había sucedido. A Kafka lo engañó su acento, el acento de un judío ruso. Lo confundió con alguien de una revista ídish, una de esas revistas con las que él, Kafka, admirador del judaísmo de Europa oriental, colaboraba. La petición del texto no le sonó, por lo tanto, extraña; al contrario, reaccionó con presteza. Y con eso se consumió el equívoco.⁵

4 Scliar 2017, pp. 104-105.

5 Scliar 2017, pp. 80-81.



La incompreensión del apólogo obliga al joven a errar por las calles de Praga, en un estado de desorientación, de constante despertenencia, viviendo entre lenguas (idish y alemán), entre mundos (el shtetl y la Europa en guerra), entre su condición de joven inmaduro y el sueño de la revolución proletaria, entre el microcosmo familiar y lo universal de la política, entre lo propio (la condición judía) y lo ajeno (la enigmática literatura de Kafka). Involucrado en una historia que lo excede, Jaime es incapaz de interpretar signos y códigos de una ciudad desconocida y laberíntica, no logra emanciparse del judaísmo de sus padres con una acción revolucionaria que lo transforme en protagonista de la Historia.

Sus peripecias son un reflejo mimético del fracaso del acto traductivo como mera transposición de palabras en otro idioma, cambio de código lingüístico que conduce a otra cultura y que, en su caso, patentiza el quiebre del poder constructor de la lengua en la conceptualización del mundo y la imposibilidad de descifrar el mensaje revolucionario que abriría una nueva etapa de la historia de la humanidad. Inevitable su identificación con el escritor praguense en un espejo deformante: multiplicidad de las lenguas, dislocación y sensación de ajenidad en el idioma, malentendidos que impiden el intercambio dialógico, necesidad/imposibilidad de la traducción con su correlato existencial de la diáspora.

Jaime Kantarovitch, igual que Kafka, es uno de los hijos de Babel, relato bíblico de la pluralidad de idiomas y de gentes que el escritor praguense y el discurso crítico del Novecientos consideraron emblema de nuestro tiempo y con el que se ha fundamentado la teoría de la traducción.⁶ En primer plano están el tema de la pluralidad de las lenguas y el tiempo histórico fuera del Mito con la necesidad de la traducción. El tiempo de Jaime es el de Kafka: el tiempo de la migración de los pueblos y la confusión de las lenguas, marcado por el extrañamiento y la paradoja de la traducción que lleva a la diferencia lingüística y la dispersión existencial. En una forma implícita de intertextualidad, la novela alude no solamente a la relación que Kafka mantiene con el idish, idioma diaspórico que el escritor escucha con el corazón reconociendo la ajenidad como parte del sí mismo, sino especialmente a la opacidad del lenguaje kafkiano, a la experiencia atomizada del judío en la diáspora escenificada en relatos memorables como *Un mensaje imperial* (1918) y *El escudo de la ciudad* (1920).⁷

Dislocamientos lingüísticos, culturales, semánticos informan los intentos del joven de descifrar el mensaje político del apólogo. Tampoco el encuentro con Kafka en su casita de la calle de los Alquimistas ofrece la clave para la interpretación de unas breves líneas que encierran dos historias: el relato “visible” (el apólogo a descifrar) que contiene a su vez un fondo secreto (las instrucciones para la misión política). Un diálogo fragmentado por silencios embarazosos escenifica tanto la distancia que separa a un judío oriental de la escritura de un intelectual asimilado, como el radical extrañamiento que cimienta la escritura kafkiana, el posible significado de un apólogo que metaforiza la cultura del judaísmo de habla alemana en las formas de lo absurdo. El encuentro finalmente transparenta la diferencia irreductible de las lenguas, la distancia insalvable desde la cual un escritor que personifica la necesi-

6 Steiner 2019, pp. 96–97.

7 Kafka 2013, pp. 210–211 y pp. 477–478.

dad de desligarse del judaísmo de sus padres, interpela al judío del shtetl incapaz de operar una imprescindible mediación que trabaje la diversidad de los códigos lingüísticos.

Es más, patentiza la “desterritorialización absoluta” de Kafka, “la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua, suponiendo que sea única, suponiendo que sea una lengua mayor o que lo haya sido. Estar en su propia lengua como un extranjero”.⁸ Por consiguiente, la idea de literatura como espacio de negociación desde el cual accedemos a lo *otro* de nosotros mismos, la tormentosa relación con el judaísmo y con toda idea mesiánica, la posición vacilante respecto del binomio asimilación/marginalidad, el lenguaje alusivo e impenetrable de quien vive en total aislamiento. En su lectura a contrapelo de la obra de Kafka, Günther Anders pone especial énfasis en la paradójica sed de redención de Kafka y la interpreta como la otra cara de su no saber a qué mundo pertenece, al mundo de la vida popular judía o al movimiento sionista, lo que determina que su deseo de transformación sea una condición psicológica que involucra solamente a sí mismo.⁹

Si la novela trabaja con ironía la alusión metaliteraria y el carácter desestabilizador de todo intento de reescritura, la desorientación del joven remite a la topografía del límite (adentro vs. afuera, inclusión vs. exclusión) que informa *El castillo* (el agrimensur K. pretende una ciudadanía que lo inscriba en el “adentro” del castillo). De esta forma la narración enfatiza las tensiones interculturales vinculadas a la función identitaria del ídich, lengua diaspórica compuesta por “robos” lexicales de otras lenguas mayores y que socava el orden de la lengua alemana de los judíos asimilados. En Praga Ratoncito vive en carne propia el conflicto entre el ídich y su alteridad de extranjero, y el (des)encuentro con Kafka no aclara por qué éste revaloriza la fuerza vital de un idioma nómada que escapa a toda categorización conceptual.

La serie de sucesos protagonizados por el joven materializa un orden espacial cuyas fronteras lingüísticas enfatizan su extranjería, su incapacidad de fijar en otro idioma el significado del apólogo en una ciudad cruce de culturas (eslava, judía, alemana). Las fronteras lingüísticas marcan también a Kafka, que sufre su propia extranjería y vive en forma radical su identidad de escritor en lengua alemana en el cruce de idiomas (está *entre* el alemán y el checo, el hebreo y el ídich), como un obligado lugar de des-pertenencia y única patria posible de su experimentalismo literario. Kafka y Jaime no se entienden porque, además de manejar distintos códigos lingüísticos, no encuentran un terreno común, el “tercer espacio” donde la alteridad cultural surge de transferencias de significado, esto es de una traducción.

Donde las lenguas expresan pertenencias y exclusiones, la “interpretación” es fundamental, porque todo se lee (y se entiende) en traducción. El lector disfruta de la deformación paródica que Jaime realiza con su lectura del apólogo. Pero lo que la narración enfatiza es que la lectura/traducción es una mediación que puede o no aclarar lo que las palabras tienen de ambiguo e implícito, la causalidad críptica que surge del ritual de los leopardos, las expectativas de lectura y la fuerza imaginativa del texto kafkiano:

8 Deleuze y Guattari 1978, p. 43.

9 Anders 2006, pp. 131-132.



En suma, los mentados leopardos eran, como mínimo, animales controvertidos. ¿Cómo llegar a la conclusión de su significado? Ratoncito recurrió a un ejercicio de imaginación, llevándolos al juicio en el Tribunal del Pueblo; juicio en el que él era, al mismo tiempo, abogado promovente, abogado defensor y magistrado. [...] hasta que de repente la verdad surgió, y él, como magistrado, emitió la sentencia: el texto de Kafka señalaba que los leopardos eran un grupo de depredadores particularmente agresivos, capaces de destruir incluso los valores tradicionales. ¿Qué depredadores? Depredadores burgueses. En ese sentido, *El Manifiesto...* era muy claro...¹⁰

El desvío paródico es un modo de escenificar el propósito metanarrativo de la diégesis porque el decepcionante resultado de la interpretación de Ratoncito no debe entenderse sólo como un guiño irónico a la oscuridad kafkiana. Scliar no apunta a desacralizar un modelo; su intento es enfatizar lo inútil que es la “fidelidad” en la traducción, la necesidad de ir más allá de la mera correspondencia lingüística y practicar una estrategia intertextual y transcultural que, incluyendo diseminación y transposición, multiplica y recontextualiza las potencialidades expresivas del apólogo. Kafka personifica a la modernidad judía crítica que, desde su alteridad lingüística, sostiene que la tradición requiere su traducción a otro lugar (la revista ídish), su tra(ns)ducción a un idioma extranjero y diaspórico. Scliar escenifica a Kafka en tanto “otro”, exiliado que con su apólogo interpela a Ratoncito y, a la vez, manifiesta su deseo de relación con la traducción al ídish de sus leopardos, su condición de extraterritorialidad respecto de otra cultura que es acogida por medio de la hospitalidad lingüística.¹¹

Imposibilitado a llevar a cabo el acto traductivo, el joven opta por “contextualizar” las palabras de Kafka. Desprovisto del código que, superpuesto a *Leoparden im Tempel*, proveería el mensaje revolucionario, Ratoncito selecciona palabras clave “que hicieran sentido en la descripción de una tarea revolucionaria” para encontrar lo que *hace* el discurso de los leopardos:

Después de pensar mucho, subrayó “leopardos”, “templo”, “vasos sacrificiales” y “ritual”.

Primero, pues, “leopardos”.

Ratoncito jamás había visto un leopardo; ni tigre, león o pantera, ninguno de esos animales feroces. [...] Lo primordial era descubrir de qué manera los leopardos podían configurar un objetivo de acción revolucionaria. Ratoncito no tenía una respuesta para eso. ¿Acaso el tema era atacar leopardos? ¿Dónde? ¿En el zoológico, si es que había uno en Praga? ¿Y por qué? ¿Qué tenía Trotski contra los leopardos? [...] Matar un leopardo en el zoológico podía ser una forma de demostrar a los capitalistas de Praga que estaban condenados. [...]

Quizás no se trate de leopardos verdaderos. “Leopardos en el templo” podía muy bien ser el alias [...] de un grupo trotskista de Praga, el grupo que lo ayudaría en su acción. Finalmente, decía Kafka, estaban invadiendo un templo,

10 Scliar 2017, p. 54.

11 Arduini 2020, p. 63 y pp. 70-74.

algo que ciertamente haría la revolución; y en este sentido estaban en línea con el inexorable curso de la historia.¹²

Hilarante puesta en abismo de las posibilidades de lectura y de la capacidad de las palabras de significar cuando son tra-ducidas a otro contexto histórico-cultural, la ficción trabaja la relación intertextual que mancomuna a dos figuras opuestas de judíos, y escenifica el acto hermenéutico como un espacio de tránsito de códigos que requiere una necesaria metamorfosis: tanto en lo que se refiere al valor enigmático del paratexto kafkiano y a su alteridad irreductible, como a la obligación de situarse en una posición otra (temporal, espacial, cultural) para incorporar la extranjería de un texto a otro idioma. Surplus de estratificaciones y significados, materia metafórica impermeable, los leopardos disparan una interrogación radical porque su opacidad autoriza infinitos modos de lectura, convocan la dispersión (espacial, lingüística, textual y existencial) de la escritura exiliada y enigmática de Kafka que requiere la traducción de un símbolo en otro símbolo. En tanto símbolo, el ritual de los leopardos — siguiendo las reflexión crítica de Franco Fortini — dice que toda cosa o palabra es signo, síntoma de otra cosa, donde todo se transforma irremediamente y, siendo una glosa infinita, demanda un comentario que a su vez activa una serie infinita de traducciones.¹³

El apólogo coloca lo inaprehensible en el centro de la escritura kafkiana, da cuenta de su capacidad subversiva de romper fronteras cronológicas y geográficas y abre a la idea de la traducción donde la literatura lleva a la decontextualización y a la diferencia. El joven del shtetl vive confundido por textos, idiomas, tiempos, espacios que siempre remiten a “otra parte”, donde es necesaria la mediación porque todo se lee y se entiende en traducción y el lenguaje encierra una extrañeza irreductible. La novela escenifica la idea de que judíos como Ratinho están obligados a vivir la des-pertenencia como morada posible y deben encarar el desafío de la traducción apropiándose de un lenguaje propio que no se mera copia-pega del *Manifiesto comunista* de Marx.

Similar condición intersticial y dislocada caracteriza a Kafka: escritor que trabaja las tensiones interculturales desde la insularidad de la Praga alemana (culturalmente identificada con la minoría judía), y fundamenta su propia experiencia literaria con la categoría histórica del *westjüdische Zeit*, perspectiva desde la que se considera el más occidental de los judíos occidentales, el hombre sin raíces, sin memoria ni tradiciones. Scliar escenifica el carácter desterritorializado de la escritura kafkiana y lleva a cabo una operación metaliteraria sobre la experiencia de la lectura entendida como pérdida, ruptura, incomprensión. Desde la dispersión y la traducción, el apólogo metaforiza la atormentada relación de Kafka con el judaísmo (y su encuentro con el ídich), su experimentalismo literario, su posición en vilo respecto el *westjüdische Zeit* y, finalmente, una idea de la condición judía (y la traducción) como negociación entre alteridad e identidad. Enfatiza el desplazamiento como condición necesaria para la comprensión, y afirma que la cuestión de la alteridad

12 Scliar 2017, pp. 51-53.

13 Fortini 2017, pp. 48-53.



no surge de la diferencia entre las lenguas sino que es producida por el sujeto en relación con el texto.¹⁴

LO ANIMAL Y LO HUMANO: UNA FRONTERA MÓVIL

Con el mismo tono picaresco, *El centauro en el jardín* (1980) relata las aventuras del hombre-caballo Guedali Tartakovsky que desde su condición de humano cuadrúpedo desestabiliza la oposición —que se quiere ontológica— entre humano y animal. Es-cenificando la condición fluctuante, móvil, reversible, extraterritorial del protagonista, Scliar pone en cuestión el homologante estereotipo del Brasil tropical, exótico, carnalesco.

Hijo de colonos huidos de los pogromos rusos, hombre de cintura para arriba y con patas, pelo y cola de caballo de cintura para abajo, Guedali abandona el jardín familiar para ponerse a prueba en el mundo *goy*. Su relato autobiográfico abarca una historia que comienza en el espacio protector de la hacienda en Rio Grande do Sul en 1935 y termina a mediados de los 70 en la megalópolis São Paulo. El jardín del título es la zona de inflexión que une y separa lo “propio” de lo ajeno, lo salvaje de lo civilizado, y opera como un significante que, a la par del judaísmo, informa la vida de un personaje con rasgos de una criatura mitológica que trae en el cuerpo la marca del ser judío.

Autoexiliado del espacio familiar, el centauro emprende una vida diaspórica y busca invisibilizar su singular condición aparentando ser un humano. La fábula de Scliar problematiza la noción de lo humano porque en el humano cuadrúpede no anida una oposición ontológica entre lo otro y lo propio. Guedali desmiente toda noción de identidad cifrada en lo singular: su cuerpo siempre tiene que negociar con su *otro* propio, es un campo de conflictos. Desde una perspectiva más amplia, estar del “otro lado” del jardín, galopando en la zona fronteriza de la identidad, hace que la inestabilidad inherente a la oposición humano/animal ponga en cuestión los mecanismos ordenadores del proyecto civilizatorio brasileño.¹⁵

Eje de la novela es la densidad semántica de un cuerpo hiperbólico, su capacidad de metaforizar el dilema de optar por la tradición judía o por la cultura hegemónica del país. El cuerpo como zona de cruces, de sentidos y deseos, desafía el paradigma identitario que se apoya en la oposición entre naturaleza y cultura, civilización y barbarie, y es, además, una alusión a la extranjería que aúna a las comunidades inmigrantes del sur brasileño. La rebelión de Guedali se concretiza kafkianamente en el conflicto con un padre que quiere aprisionar al hijo en el mandato de la asimilación. En palabras del padre:

El barón Hirsch confía en nosotros... El barón no no has traído de Europa para nada. Quiere que nos quedemos aquí, que trabajemos la tierra, que plantemos y hagamos la cosecha, para enseñar a los *goim* que los judíos son iguales a todos los pueblos. [...]

¹⁴ Arduini 2020, p. 39.

¹⁵ Giorgi 2014, pp. 29–30.



En su palacio en París, el barón Hirsch despertaba por la noche, asustado, oyendo el tropel de cascos. No es nada, Hirsch, le decía su mujer adormilada. Fue una pesadilla, duérmete. Pero el barón ya no podía conciliar el sueño. [...] Dos millones de libras, murmuraba para sí mismo. Con dos millones de libras resolvería el problema.

Veía a los judíos viviendo felices en regiones lejanas de América del Sur; veía campos cultivados, casas modestas, pero cómodas, escuelas agrícolas. Veía a los niños jugando en los bosques. Veía a los carriles del ferrocarril (del que era gran accionista) avanzando tierra adentro.¹⁶

Con la fractura del vínculo familiar, el centauro poco mitológico y muy humano pone en cuestión al colono judío. Lo suyo es todo un desafío porque su estar *entre*, personificar la contigüidad humano-animal es un umbral crítico con el que interpelar la noción de vida respecto de la línea divisoria del hombre respecto del no-hombre y de lo animal de lo humano. Patentiza, siguiendo la reflexión de Giorgio Agamben (*Lo abierto. El hombre y el animal*), que el límite entre la vida animal y la humana atraviesa el viviente hombre como una zona móvil e inestable, en tanto separa/aproxima humanidad y animalidad del hombre.¹⁷

El centauro en el jardín está saplicado por frecuentes alusiones a Kafka: el judaísmo oriental como judaísmo de la presencia que pone al descubierto la culpa del judío occidental contaminado por la literatura,¹⁸ la monstruosidad del cuerpo como enfermedad que metaforiza la condición diaspórica del escritor judío, un yo con su cuerpo excedente que no encuentra en el vínculo familiar una respuesta a su angustia, la cuestión edípica que remite a la necesidad de encontrar una salida a la condición judía como sometimiento a un orden y a una condición que suprimen el deseo.¹⁹ En la identidad fluctuante de Guedali rastreamos conocidos temas kafkianos: su condición de (des)pertenencia, su poética como espacio de traducción y negociación desde donde accedemos a lo *otro* de nosotros mismos, su condición de escritor expatriado que habita su propia lengua como un extranjero. El texto traza una continuidad entre la kafkiana oscilación entre judaísmo occidental y cultura asimilada, su tormentoso camino hacia el judaísmo y el viaje de Guedali a los confines de la alteridad, hacia lo extraño que está en lo propio. Con su cuerpo de centauro Guedali habita la topografía del límite y personifica una multiplicidad de líneas divisorias que, en su movimiento constante, informan la tensión entre lo humano y lo animal y permiten pensar la “exterioridad” animal “en su relación de interioridad respecto de lo humano”.²⁰

De manera similar al modo en que Kafka vive su condición de judío occidental marginalizado por la comunidad, el centauro vive en forma radical su condición intersticial, y su diáspora patentiza ajenidad hacia el entorno, la anomalía vista desde adentro, el quiebre de todo paradigma identitario en un Brasil abierto al extranjero

16 Scliar 1986, pp. 18–19.

17 Agamben 2005, pp. 25–27.

18 Baioni 2008, p. 44.

19 Cragolini 2016, pp. 107–111.

20 Yelin 2015, p. 63.



pero amnésico respecto de su condición híbrida y mestiza, cruce de pueblos y culturas procedentes de distintas áreas del mundo. Señalo las correspondencias entre los temas de la novela y la incertidumbre del perro respecto de su origen y la errancia del pueblo judío que el escritor praguense tematiza en *Investigaciones de un perro* (1922).²¹ La voz descentrada de un perro que experimenta una continua transformación, se busca así mismo y se interroga sobre la condición perruna y su inadecuación a la comunidad perruna, enlaza con la operación con que Scliar pone en forma una voz humano-animal que cuestiona su homologación a la burguesía comercial que respalda el régimen militar brasileño. Siguiendo por la senda del análisis Julieta Yelin,²² una evidente analogía se da entre el núcleo del relato de Kafka (la relación entre identidad y origen) y la errancia desde la cual Guedali deconstruye los parámetros espaciales y temporales de una idea de nación en tanto “comunidad imaginada” y rompe estereotipos identitarios.

Las vivencias de Guedali evocan también el devenir-insecto de Gregor Samsa, porque la del centauro no es solamente una fuga de la figura del padre sino el intento de encontrar una posibilidad de hacerlo ahí donde el padre ha fracasado: tal como lo expresan Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* se trata de “Desterritorializar a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializarse en Edipo y en la familia”.²³ Con ironía y delicadeza Scliar se interroga sobre el lugar del centauro en el cuerpo del judaísmo. Sus patas de caballo convocan el estigma de la diferencia judía. El relato tensiona esta alusión y la instituye como imagen de la literariedad:

No hablaré de los caballos interiores que galopan dentro de nosotros — no sé si existe—. Y tampoco es *cabalgata*, para mí, la marcha incesante de la Historia rumbo a un *destino* que no sé cuál es. [...] Temo que las piernas no me sostengan: la verdad es que todavía no he aprendido a confiar en ellas. Los bípedos no tienen la estabilidad de los cuadrúpedos.²⁴

De este modo la escritura establece una complicidad con el lector porque tanto la densidad semántica del centauro como su condición doble y diaspórica activan la polisemia y la pluralidad de interpretaciones que vertebran todo texto literario y, a la vez, caracterizan, en palabras de Saúl Sosnowski, “la porosidad de los cuerpos: de los cuerpos humanos y nacionales”.²⁵ Las errancias del hombre-caballo señalan que en Brasil la identidad no puede reducir la singularidad del yo a un colectivo plural, en tanto el cuerpo de Guedali patentiza una transformación que desestructura la “identidad” del hombre y del animal, disloca toda categorización de inclusión y exclusión, transparenta la extranjería y la extrañeza que anudan a todas las comunidades del sur brasileño. Guedali habita el umbral como zona del adentro y del afuera, su cuerpo se configura como zona de la hibridación del yo con el otro, su tiempo es un tiempo de tránsitos, materiales y conceptuales, que dislocan

21 Kafka 2013, pp. 512–561.

22 Yelin 2015, p. 67.

23 Deleuze y Guattari 1978, p. 21.

24 Scliar 1986, p. 12.

25 Sosnowski 2001, p. 718.



toda categorización de inclusión y exclusión. Su condición diaspórica rompe todo convencional paradigma de espacialidad y temporalidad. El permanente exilio en un cuerpo humano/animal y el tormento identitario son unos de los núcleos duros de la literatura de Kafka y metonímicamente aluden al tránsito cultural hacia “otro lugar” como el supuesto de su trabajo, a la dispersión y la traducción como marcas del texto mucho más que su familia y el contexto, los tópicos a partir de los que ha hecho hincapié la crítica. Esta ambivalencia constitutiva convoca al escritor multi-lingüe que personifica y tematiza las tensiones interculturales en torno de los confines, y trabaja la naturaleza intransitiva de la metáfora literaria en tanto referencia alusiva a una verdad inaccesible.²⁶

La gramática del cuerpo humano-animal deja translucir tanto la fuerza metafórica de la (incomprensible) culpa de Josef K. como la idea del judaísmo y de sus contradicciones en tanto significante de una universal condición humana. En su dislocación respecto de lo humano, el centauro de Scliar protagoniza una etnografía de lo otro, de lo extraño que está en lo propio y no abre solamente una fértil interrogación sobre ese *afuera* de la naturaleza que subvierte los imaginarios civilizatorios de la modernidad.²⁷ La perturbadora contigüidad entre lo humano y lo animal es uno de los modos de representación que alimentan la obra anticipatoria del escritor boemo y su capacidad de explorar los confines de lo humano, de poner en forma lo extraño que está en lo propio. Así como los leopardos incitan a comprender el apólogo desde una perspectiva distinta de la mera lectura, la precisa escritura kafkiana obliga al lector a situarse fuera de contexto y aceptar la carencia de todo lenguaje respecto de una realidad que lo supera.

BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Anders, Günther. *Kafka. Pro e contro* (edición original *Kafka, pro un contra. Die Prozeß-Unterlagen*, München: 1951), edición al cuidado de Barnaba Maj. Macerata: Quodlibet, 2006.
- Arduini, Stefano. *Con gli occhi dell'altro. Tradurre*. Milano: Jaca Book, 2020.
- Baioni, Giuliano. *Kafka. Letteratura ed ebraismo*. Prólogo de Giuliano Bevilacqua. Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2008.
- Cragolini, Mónica B. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor* (edición original *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, 1975). Versión de Jorge Aguilar Mora, México: Ediciones Era, 1978.
- Fortini, Franco. *Capoversi su Kafka*. Prólogo de Giuseppe Lupo. Matelica (MC): Hacca, 2017.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Kafka, Franz. *Relatos completos*. Traducciones de Francisco Zanutigh Núñez, Nélica Mendilaharsu de Machain y Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada, 2013.
- Scliar, Moacyr. *El centauro en el jardín (O Centauro no Jardim, 1980)*. Traducción de

26 Baioni 2008, p. 110.

27 Giorgi 2014, pp. 31-32.



- Mirian Lopes Moura. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986.
- Scliar, Moacyr. *Los leopardos de Kafka* (*Os Leopardos de Kafka*, São Paulo: 2000). Traducción de Emiliano Becerril Silva. México: Elefanta Editorial-Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones, 2017.
- Sosnowski, Saúl. *Sin desierto y sin tierra prometida: cuarenta años de literatura judía-latinoamericana*. En Haim Avni, Judith Bosker Liwerant, Margalit Bejarano, Sergio Della Pergola, Leonardo Senkman (eds.). *Pertenencia y alteridad. Judíos en/de América latina: cuarenta años de cambios*. Madrid-Frankfurt am Main-México: Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 709-718.
- Steiner, George. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* (edición original *After Babel. Aspects of Language and Translation*: 1975). Traducción de Ruggero Bianchi, Milano: Garzanti, 2004.
- Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2015.

Juegos de identidad

Ejemplos de metamorfosis en los cuentos de Silvina Ocampo¹

Dora Poláková

Universidad Carolina, Praga

dora.polakova@ff.cuni.cz

IDENTITY GAMES: EXAMPLES OF METAMORPHOSIS IN THE STORIES OF SILVINA OCAMPO

One of the key themes in Silvina Ocampo's short stories is identity, understood as something that is constantly being formed, that is changing, that is not necessarily stable. The most radical change in identity is metamorphosis. In the article we discuss different types of transformation that the characters undergo (into plants, animals, another human being or even an inanimate object) and its meaning. The metamorphosis in Ocampo's texts is not always unwanted; it can also be a path to freedom.

PALABRAS CLAVE:

Cuento — metamorfosis — identidad — libertad — Silvina Ocampo

Short story — metamorphosis — identity — freedom — Silvina Ocampo

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.10>

“Siempre jugué a ser lo que no soy,”² confiesa la protagonista del cuento “Cornelia frente al espejo” del libro del mismo nombre que data del año 1988. Es la última obra cuentística publicada durante la vida de Silvina Ocampo y como si dicha frase sirviera de resumen de un tema recurrente y clave de su obra: la identidad, no estable, heterogénea, cuestionable, peligrosa, desdoblada, metamórfica... Y vista desde la perspectiva tan peculiar y atrevida de la autora: Ocampo mira como si no temiera levantar el velo que cubre cualquier rostro, motivo, tabú, estereotipo; jugando con el lector un juego no siempre ameno; en muchos casos es un juego que va a contracorriente, que provoca e inquieta. Como subraya Mariano García Ardeo, “surge como elemento paradigmáticamente constante de toda su obra lo mutante, lo metamórfico. La sensibilidad

1 El trabajo fue financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional — Proyecto “Creatividad y adaptabilidad como condiciones del éxito de Europa en un mundo interrelacionado” (reg. no.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

2 Ocampo 2022, p. 750.



ocampiana es esencialmente una sensibilidad de lo cambiante, de lo que prolifera, de la búsqueda o aceptación de la diferencia.”³

¿Qué cuestionamiento de la identidad es más radical que la metamorfosis? Transformarse en algo diferente es un hecho simultáneamente tentador y asustador. Como afirma Michal Peprník, la metamorfosis es, en cierto modo, “la reina de las metáforas, ya que es una metáfora convertida en realidad. Como la metáfora, la metamorfosis ilumina el sujeto del que partimos abriendo a la vez un espacio de fuga o de búsqueda. Nos lanza a un territorio de alternativas.”⁴

No es casual que la metamorfosis —por supuesto existente como motivo literario desde la Antigüedad— haya vivido un auge significativo en el cuento fantástico romántico y modernista y que siga estando muy presente en el arte de los siglos XX y XXI: la posibilidad de una identidad “líquida”, mudable está íntimamente ligada a la incertidumbre del hombre moderno, a la falta de valores universales, a la duda sobre la infalibilidad de la razón y la ciencia. Insinúa que hay niveles de realidad que se escapan a lo racional. Y que incluso el “yo” no es algo garantizado: “The many partial, dual, multiple and dismembered selves scattered throughout literary fantasies violate the most cherished of all human unities: the unity of ‘character’.”⁵

Como advierte Tamás Bényei, la metamorfosis (igual que la muerte) se resiste a la representación. No es un simple cambio, “se realiza en el nivel de la sustancia”.⁶ La metamorfosis transgrede normas, leyes y, por consiguiente, es al menos inquietante, o incluso aterradora. No llegamos a comprender dicho cambio, nos preguntamos cómo puede cambiar la sustancia, qué queda del estadio anterior... y cómo esa transformación afecta a los seres y el espacio alrededor, cómo modifica el contexto. Resumiendo, la metamorfosis es siempre un punto y aparte. El mundo cambia. Y el lector —no siempre el personaje— pregunta cómo es posible.

Los mundos ficticios de Silvina Ocampo no solo le inquietan al lector, llegaron a inquietarle —como es bien sabido— a su hermana Victoria (molesta por la forma como Silvina manejaba los recuerdos de la infancia y como se presentaba a sí misma⁷) y a Borges quien se fijó sobre todo en una mezcla sorprendente de lo fantástico y lo cruel (“En los relatos de Silvina Ocampo hay un rasgo que no alcanzo a comprender, ese extraño amor por cierta crueldad inocente u oblicua...”⁸).

Desde luego, los mundos ocampianos de niños, amas de casa, criadas, modistas..., mundos de secretos cotidianos, no obstante fatales, mundos diseñados con el recurso frecuente de la exageración (Silvia Molloy se fija en como el uso de la exageración corroe la estructura y el lenguaje tradicionales del cuento logrando una distancia definitiva de cualquier realismo⁹), todo esto forma un espacio predilecto para cambios y transformaciones.

3 García Ardeo 2009, p. 80.

4 Peprník 2003, p. 7.

5 Jackson 1991, p. 82.

6 Bényei 2006, p. 47.

7 „Me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma.” Cf. Mancini 2003, p. 26.

8 Cf. Mancini 2003, p. 22.

9 Molloy 1969.



Cabe mencionar que el motivo de la metamorfosis aparece también en varios poemas de Silvina. En “Lecciones de metamorfosis” (*Poesía inédita y dispersa*, 2011) afirma: “sabrás que sos mi lecho cuando duermo, / que tus lecciones de metamorfosis / he querido seguir hasta la muerte / entregándote toda mi esperanza”.¹⁰

Las lecciones de metamorfosis en Ocampo abundan y florecen y ayudan a edificar sus mundos enigmáticos, inquietantes y, frecuentemente crueles y aterradores. La metamorfosis en Ocampo está estrechamente vinculada con el sentimiento amoroso, también inquietante, también cruel, muy relacionado con posturas de dominio y poder. Y ni siquiera el mundo infantil —en cierta visión estereotipada considerado inocente y virgen— se escapa de las tentaciones de transformación, ya que los niños de Silvina Ocampo sufren y hacen sufrir. Como apunta Ishak Farag Fahim,¹¹ en los cuentos de Silvina la metamorfosis se da en diferentes direcciones y planos: los hombres se convierten en plantas, en animales (felinos), en máquinas y objetos, o hay un tipo de transformación entre dos personas como consecuencia de su amor. “El deseo de las protagonistas de convertirse en algo diferente de lo que son, está presente en muchos relatos ocampianos y está dado no sólo a través de la ironía sino también de la exageración, lo absurdo y lo grotesco.”¹² En fin, hombres, mujeres, niños, animales, plantas, objetos... todo puede cambiar. A veces desea cambiar. Y decide hacerlo.

Sí, en numerosos casos, la metamorfosis en Ocampo no es la típica transformación hacia lo inferior, hacia un tipo de existencia más primitivo, peor, en fin, una metamorfosis trágica como la arquetípica de Gregorio Samsa que no puede terminar de otra forma que con la soledad y la muerte. Para los personajes de la autora la metamorfosis puede ser huida, refugio, salvación o simplemente una protesta radical contra las condiciones de la existencia; “En la literatura del siglo XX las transformaciones a menudo son expresión de *rebelión*, un intento de cambiar la dirección de la propia vida.”¹³ No es sorprendente que las que se transforman para buscar una vida más libre, suelen ser protagonistas femeninas. En el caso de los hombres, las transformaciones son menos deliberadas y más azarosas. Mencionemos unos ejemplos.

En “Hombres animales enredaderas” (*Los días de la noche*, 1970), el título sin comas entre los conceptos nos indica la frontera poco estable entre ellos. Contada en primera persona, la historia nos lleva a la selva donde el narrador trata de sobrevivir tras un accidente aéreo. Nos traza una imagen de una naturaleza potente, parecida a las clásicas novelas de la selva hispanoamericanas y distante de la visión del hombre capaz de subyugar la naturaleza; dice: “Pobre Robinson Crusoe, o más bien dicho, feliz Robinson Crusoe que sabía desempeñarse en las tareas que impone la soledad. Yo no sirvo para una situación como ésta.”¹⁴ Abundan imágenes de fecundidad, todo crece, huele, se mueve, hay ojos misteriosos en la oscuridad, hay voces y sonidos, toda la naturaleza habla anulando el concepto occidental de la misma, incluso aludiendo al famoso poema de Darío: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo. Se lo decía a alguien

10 https://www.poeticous.com/silvina-ocampo/lecciones-de-la-metamorfosis#google_vignette

11 Ishak Farag Fahim 2014, p. 128.

12 Espinoza-Vera 2003, p. 192.

13 Calderón 2006, p. 59.

14 Ocampo 2022, p. 516.



(por quien ya no siento ningún amor) para conmovérla. Me quedó el verso. No estoy tan seguro de ese apenas sensitivo. De noche me parece que oí a los árboles quejarse, abrazarse, rechazarse o suspirar, arrodillarse...”¹⁵ Además, hay un perfume embriagador —el de unas plantas enredaderas que le van cercando, que van invadiendo su espacio y su mente: “No me muevo, estoy encerrado como en una celda. No supuse que celda y selva se parecieran tanto, que sociedad y soledad tuvieran tantos puntos de contacto.”¹⁶ El final es trágico, la selva no suelta a quien haya atrapado, pero es también ambiguo: la planta enredadera va envolviendo el cuerpo del hombre, incluso su lengua, y en ese momento hay un cambio brusco del narrador: seguimos con la primera persona, pero ahora femenina, como si estuviera hablando la planta: “Me hace gracia porque pienso en la risa que les va a dar a mis amigos la anécdota. No me creerán. Tampoco creerán que no puedo estar ociosa. Últimamente trato de tejer trenzas como la enredadera alrededor de las ramas: es un experimento bastante interesante, pero difícil. ¿Quién puede competir con una enredadera? Estoy tan ocupada que me olvido de aquellos ojos que me miraban; con mayor razón me olvido hasta de beber y comer. ¡Variable género humano! Envolví la lapicera en mis tallos verdes...”¹⁷

¿Quién habla? ¿Es realmente la planta? ¿O es el hombre que habla desde la identidad metamorfoseada en la enredadera? Fijémonos que la alusión a la lapicera es significativa: los tallos verdes, igual que antes los dedos, continúan con la escritura. No obstante, eso no esclarece las cosas, todo lo contrario: ¿quién es, entonces, el autor del texto? ¿Y cómo este texto creado aparentemente en la profundidad de la selva/celda llegará al lector? Creo que el cuento contiene un guiño de la autora: una voz, que tampoco sabemos de quién es, dice: “¿Qué te has creído? Uno no se puede fiar de nadie.”¹⁸ Es cierto, en los espacios de la metamorfosis, nada es seguro. Y lo escalofriante de la mayoría de las metamorfosis es que parecen unidireccionales. No es un juego de ponerse un disfraz, una máscara, de jugar a ser otro, y en un momento dado decir se acabó y volver a lo anterior; en un acto fatal.

El riesgo de perderlo todo queriéndolo todo lo vemos en la historia de un hombre y una mujer en “Amada en el amado” (*Los días de la noche*, 1970); esta alusión literaria a San Juan de la Cruz y su poema “Noche oscura del alma” no es casual; citemos los versos: “¡Oh noche que juntaste amado con amada, amada en el amado transformada!”¹⁹ En el cuento de Silvina Ocampo, la transformación no es metafórica, es real. La mujer desea compartirlo todo con su amado y le molesta que el mundo de los sueños le esté vedado. Quiere entrar en ellos, para que no estén separados ni un minuto. Y lo logra; y no solo eso, misteriosamente van apareciendo en sus manos objetos, banales, cotidianos, sacados de los sueños. La línea entre la realidad y el sueño se va borrando: en cierto momento el hombre no encuentra a su amada en ninguna parte y solo oye su voz dentro de sí; parece que la metamorfosis se ha realizado en su totalidad: “Oyó una voz dentro de él, la voz de ella, que le contestaba: —Soy vos, soy vos, soy vos. Al

15 Ibid., p. 518.

16 Ibid., p. 517.

17 Ibid., p. 519.

18 Ibid., p. 519.

19 <https://www.espoesia.com/poesia/san-juan-de-la-cruz/noche-oscura-del-alma/>



fin soy vos. —Es horrible. —dijo él. —A mí me gusta —dijo ella.”²⁰ Afortunadamente, resulta ser un sueño del que despiertan; no obstante, los objetos de los sueños siguen apareciendo y la mujer a veces se transforma: “Rara vez, por suerte, le sirven para sufrir transformaciones, como sucedió con el filtro: el término *sufrir* está bien elegido pues en toda transformación hay sufrimiento.”²¹

El cuento “establece relaciones entre sueño, erotismo y magia y configura a su personaje femenino con rasgos de hechicera, maga o sibila. [...] En síntesis, la mujer, cual maga o poeta, controla los sueños de su marido, domina sus pasiones, sus deseos, sus propios sueños y recurre a la magia para acceder al amor, para obtener en los sueños del otro la pócima que le permitirá el paroxismo de la pasión.”²² No se trata sólo de pasión. El amor está vinculado con el anhelo de saberlo todo sobre el otro, de controlar lo que se escapa del control —los sueños, el subconsciente— y esta obsesión está resultando peligrosa y antinatural. Y, de hecho, indeseable. Por eso le asusta al hombre. La visión de la metamorfosis es diferente en ambos protagonistas; al hombre le disgusta, probablemente porque es su objeto involuntario, mientras que la mujer encuentra cierto deleite en ella, la provoca, quiere ser el sujeto de los acontecimientos. A pesar del riesgo de sufrir.

El sufrimiento está presente en varios cuentos donde presenciamos un cambio de identidad. La metamorfosis kafkiana hombre—animal se da por ej. en el famoso cuento “Isis” donde una niña considerara idiota se transforma en animal (aunque, como hemos mencionado anteriormente, parece que a diferencia de Samsa para esta niña la transformación es su salvación, no maldición), o en “Malva” (*Los días de la noche*, 1970) donde la protagonista comienza a comer partes de su cuerpo como si fuera una fiera y su propio cuerpo una presa. Cuando muere, la narradora/amiga va a su velorio y ve sobre el suelo huellas mojadas: “Las miré atentamente. No eran improntas de pies humanos. Parecía que un perro o un lobo hubiera rondado por ahí.”²³ En su peine encuentra pelos como de un animal. Y el fétetro está vacío. El enigma crece aún más por una frase a primera vista insignificante de la narradora sobre el marido de Malva: “Era tan excéntrica —agregó [el marido] con risa de lobo.”²⁴ Si lo relacionamos con la cita anterior, nos debemos preguntar: ¿Hay algo felino también en el esposo? ¿Sufrirá el mismo proceso de autodestrucción que le llevará a la muerte? ¿Cómo murió Malva y realmente murió? ¿No la pudo haber matado él? ¿O la mujer se transformó en animal para poder huir? “El final ambiguo permite una lectura que establece que la protagonista se transforma en lobo y huye para escapar de un medio no grato para ella.”²⁵ Numerosas preguntas ofrecidas a la imaginación del lector, preguntas que atormentan también a la narradora, que no sabe con certeza cuál fue el destino de su amiga.

Preguntas sin respuestas parecen ser un desenlace habitual en la estética de Ocampo. Igual que las fronteras borrosas entre diferentes formas de ser. Incluso en el mundo inanimado, de lo no vivo, de los objetos.

20 Ocampo 2022, p. 524.

21 *Ibid.*, p. 525.

22 Mancini 2003, pp. 102-103.

23 Ocampo 2022, p. 587.

24 *Ibid.*, p. 587.

25 Espinoza-Vera 2003, p. 192.



“Braman los automóviles: se están volviendo humanos, por no decir bestiales,”²⁶ dice la primera frase del cuento “El automóvil” (*Y así sucesivamente*, 1987). El uso del verbo bramar es sintomático, normalmente lo relacionamos con animales. Mirta, la protagonista, ama la velocidad y los coches y compite en carreras automovilísticas; su marido-narrador no comprende esa afición para nada y siente celos. Se van alejando el uno del otro ya que no pueden compartir sus mundos: “Sentía que mi vida se desgastaba oyéndola hablar de automóviles, sin poder compartir ni reconocer las marcas, ni sus potencias ni sus perfecciones. La mujer de un cuadro de Ingres me hubiera satisfecho más que esos autos que extasiaban a Mirta.”²⁷ Hasta que un día el hombre no puede encontrarla; lo único que ve frente al hotel es un coche nuevo: “Al volver a la madrugada, me pareció que oía su respiración. Era un automóvil, con el motor en marcha... Tan enloquecido estaba que me pregunté si sería Mirta.”²⁸ El coche se aleja solo y el hombre lo va buscando por la calles de París, ya que no puede vivir sin ella, pero tampoco con ella. “La pasión exagerada en ambos casos, tanto hacia un ser humano como hacia un objeto inanimado, le ha llevado a la destrucción.”²⁹ Como afirma el hombre en la última carta que le escribe a Mirta/automóvil, “amar en exceso destruye lo que amamos: a vos te destruyó el automóvil. Vos me destruiste (no lo digo con ironía).”³⁰

Ocampo subvierte las categorías usuales (varón—automóvil), desestabiliza los estereotipos. Es la mujer la enamorada del motor, de la velocidad, del peligro... Surge un triángulo amoroso peculiar que “trastorna al hombre que no sabe cómo defender el hogar y competir con semejante adversario motorizado”.³¹ Mirta quiere ser otra. Además, el automóvil, como advierte Marcia Espinoza-Vera,³² puede ser leído como un símbolo claro de libertad (igual que algunos animales en los que se transforman otros personajes femeninos de Ocampo, por ej. En “Azabache”).

Como hemos dicho, la metamorfosis se escapa de una fácil representación. Por ser tan increíble, fuera de lo “normal”, hay que buscar vías como insertarla en el texto, como hacer que el lector la considere posible o, por lo menos, juegue a que la toma por posible. Por consiguiente, Ocampo trabaja ingeniosamente con la veracidad de la metamorfosis poniéndola en duda (sueño), admitiendo varias versiones de los hechos o recurriendo al recurso del diario o de la carta en los cuales la pluma del personaje/narrador apunta cosas. En ambos casos se trata de un texto personal, explícitamente subjetivo o incluso manipulativo, donde, además, falta cualquier otra perspectiva que la del que escribe y da testimonio de una metamorfosis vivida o presenciada. Lo vemos en “Hombres animales enredaderas”, así como en “El automóvil”, pero podríamos mencionar muchos textos más, por ej. “El diario de Porfiria Bernal. Relato de miss Antonia Fielding” (*Las invitadas*, 1961). La inglesa Antonia Fielding recuerda sus

26 Ocampo 2022, p. 673.

27 Ibid., p. 676.

28 Ibid., p. 677.

29 Faraq Fahim 2014, p. 134.

30 Ocampo 2022, p. 677.

31 Aldorondo 2004, p. 36.

32 Véase Espinoza-Vera 2003, pp. 194–195.



vivencias en Argentina donde trabajó como institutriz: “En esta casa de la calle Esmeralda escribo estas líneas que tendrán que ser las últimas.”³³ Es la casa de los Bernal, donde la narradora tiene a su cargo a la hija, Porfiria Bernal. Es una chica aparentemente inocente y tímida. La institutriz le propone que escriba un diario y, en efecto, la segunda parte del cuento la forma el diario de la niña que la institutriz va leyendo. Es un diario de una chica especial, que se siente otra, que desea vivir otra vida y por eso inventa una oración: “Dios mío, haced que todo lo que yo imagine sea cierto, y lo que no pueda yo imaginar no llegue nunca a serlo.”³⁴ Va creando (¿imaginando?) un retrato de su institutriz fuera de lo común: “De pronto Miss Fielding se puso a temblar; su cara se transformó: parecía horrible, un verdadero gato. Se lo dije y me cubrió de arañazos.”³⁵

El diario se convierte en arma: no anota el pasado, sino que formula el futuro; dice lo que va a pasar, su autora es la creadora/destructora de un mundo y los que lo habitan. Como demonio —así le llama miss Fielding— o como escritora, si intuimos un significado metaliterario. Al final describe la metamorfosis definitiva de su institutriz en gato: “Ya no podrá traerme la taza. Se ha cubierto de pelos, se ha achicado, se ha escondido; por la ventana abierta, da un brinco y se detiene en la balastrada del balcón.”³⁶

El breve recorrido por algunas metamorfosis ocampianas no es más que un esbozo de un universo repleto de identidades inestables que la autora ofrece. Muchos de sus personajes viven en un mundo que no les satisface —por ser mujeres, niños, pobres, marginados— y, entonces, buscan maneras de cómo enfrentarse a sus miedos, incertidumbres, cómo alcanzar la libertad. La metamorfosis es una de las vías; ya que su esencia es escurridiza, causa estupor. Y constituye un elemento clave de la obra de Silvina Ocampo que nos provoca (e incluso irrita) con su significado abierto y con lo no dicho. Pero por eso mismo sus textos nos invitan a lecturas infinitas: “Los cuentos de Silvina Ocampo dicen en cambio que todo es imposible: que todo, también, es posible.”³⁷

Concluycamos con las palabras con las que la escritora argentina se refirió a las metamorfosis:

Sí, siempre me fascinaron. He leído muchas veces el libro de Ovidio sobre las metamorfosis. ¿No te parece maravilloso que una cosa cambie y se transforme en otra? Yo acepto esos cambios. Hay gente que los rechaza. Yo no. Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y de mágico. Además en la vida todos nos metamorfoseamos. ¡Qué palabra horrible! Cambian nuestras caras, nuestros sentimientos.³⁸

33 Ocampo 2022, p. 480.

34 *Ibid.*, p. 491.

35 *Ibid.*, p. 494.

36 *Ibid.*, p. 499.

37 Molloy 1978, s. 249.

38 Beccacece 2016.



BIBLIOGRAFÍA:

- Aldarondo, Hiram. *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*. Madrid: Editorial Pliegos, 2004.
- Beccacece, Hugo. Entrevista con Silvina Ocampo. 2016. [online]. [Accessed 19.3.2023] <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/silvina-ocampo-llegue-a-los-40-a-los-50-y-segui-enamorandome-y-deseando-a-la-gente-hermosa-nid1928321/>.
- Bényei, Tamás. “Metamorfosis y representación”. In Menczel, G. — Scholz, L. (eds). *La metamorphosis en las literaturas en lengua española*. Universidad Eötvös Loránd, 2006, pp. 45–55.
- Calderón Puerta, Aránzazu. “El fenómeno de la metamorfosis en la „Última escapada del padre” de Bruno Schuiz, „Axolotl y Tía en dificultades” de Julio Cortázar y „Lista del canónigo Lizarra”, de Bernardo Atxaga”. In Menczel, G. — Scholz, L. (eds). *La metamorphosis en las literaturas en lengua española*. Universidad Eötvös Loránd, 2006, pp. 56–65.
- Espinoza-Vera, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Editorial Pliegos, 2003.
- Farag Fahim, Ishak. “Cinco fórmulas de metamorfosis en la narrativa de Silvina Ocampo”. *Cuadernos del Hipogrifo*. *Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 2, 2014, s. 128–142.
- García Ardeo, Mariano. “Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo”. *Amaltea*, vol. 1, 2009, pp. 77–88.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London, New York: Routledge, 1991.
- Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Molloy, Sylvia. “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”. *Sur*, 320, 1969, pp. 15–24.
- Molloy, Sylvia. “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”. *Lexis*, vol. 11, n. 2, 1978, s. 241–251.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé, 2022.
- Ocampo, Silvina. “Lecciones de metamorfosis”. [online]. [Accessed 10.9.2022] https://www.poeticous.com/silvina-ocampo/lecciones-de-la-metamorfosis#google_vignette.
- Peprník, Michal. *Metamorfóza jako kulturní metafora*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003.
- San Juan de la Cruz. “Noche oscura del alma”. [online]. [Accessed 20.12.2022] <https://www.espoesia.com/poesia/san-juan-de-la-cruz/noche-oscura-del-alma/>.

Kafka, Bolaño y el sobrino de Josefina la cantante

Roberto Chacana Arancibia
Universidad Austral de Chile

roberto.chacana@uach.cl



KAFKA, BOLAÑO AND THE NEPHEW OF JOSEPHINE THE SINGER

The article analyzes the links between the stories “The rat policeman”, by Roberto Bolaño, and “Josephine the singer or The mouse folk”, by Franz Kafka. It is argued that Bolaño wrote his story as a tribute to Kafka’s story, taking from it a series of aspects from which he introduces two distinctive topics of his own work: the crimes and the search for the murderer. But Bolaño does something else: he expands the notion of disappearance, showing it not as a decision that affects a single rat (Kafka’s Josefina, in this case), but as a phenomenon that hovers threateningly over the entire folk. The article also underlines a surprising fact: “The rat policeman” was published posthumously in the midst of circumstances very similar to those surrounding the appearance of “Josefina the singer or The mouse folk”, which unexpectedly increases the links between the two stories.

PALABRAS CLAVE:

Franz Kafka — Roberto Bolaño — “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones” — “El policía de las ratas”

Franz Kafka — Roberto Bolaño — “Josephine the singer or The mouse folk” — “The rat policeman”

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.11>

El volumen *El gaucho insufrible* (2003), de Roberto Bolaño, contiene “El policía de las ratas”, un cuento que es una relectura y un homenaje del célebre relato de Franz Kafka “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones”. Este cuento de Kafka forma parte de *Un artista del hambre*, volumen publicado a fines de agosto 1924, prácticamente tres meses después de la muerte del escritor. Como es sabido, Kafka murió el 3 de junio de ese año, en un sanatorio de Kierling, en las cercanías de Klosterneuburg, en el Estado de Baja Austria, en donde se encontraba internado desde mediados de abril. Allí Kafka revisó hasta último momento las pruebas de imprenta de *Un artista del hambre*, libro que acabó convirtiéndose en su primera publicación póstuma. Ese hecho, particular en sí mismo, resulta especialmente llamativo si consideramos que *El gaucho insufrible* se convirtió en un libro póstumo bajo unas circunstancias parecidas: Roberto Bolaño murió el 15 de julio de 2003, mientras permanecía internado en el Hospital Universitario Valle de Hebrón, de Barcelona, sin alcanzar a ver publicado el último manuscrito que había entregado en la editorial Anagrama, el de *El gaucho*



insufrible, y que apareció a principios de octubre de ese mismo año, es decir, casi tres meses después de su muerte.

En *Bolaño: El hijo de Mister Playa*, Carmen Pérez de Vega relata a Mónica Maristain las circunstancias en que se produjo la entrega del manuscrito a la editorial. El lunes 30 de junio de 2003, dos días después de haber regresado del ya mítico I Encuentro de Escritores Latinoamericanos celebrado en Sevilla (en donde Bolaño leyó “Los mitos de Cthulhu”, texto que cierra, precisamente, *El gaucho insufrible*), el escritor llamó desde Blanes a Pérez de Vega, pues se sentía mal de salud. Ese mismo día, dice Pérez de Vega, Roberto “había terminado *El gaucho insufrible* y lo quería presentar a la editorial. Le dije: ‘lo imprimimos en Barcelona pero nos vamos ya’. Lo único que yo quería era llevarlo al hospital.”¹ La urgencia de Pérez de Vega era producto de que Bolaño había tosido sangre. El viaje a Barcelona, por tanto, tenía un doble propósito: entregar *El gaucho insufrible* en la editorial y llevar a Bolaño al hospital (en ese orden, según los deseos del escritor). Pérez de Vega añade: “Llegamos a casa, imprimimos *El gaucho insufrible* y cuando le quise dar el disquete, me dijo: ‘No, lo guardas tú.’ Y fue así como el disquete quedó en mis manos.”² Luego de estar un par de horas en la editorial Bolaño tomó la decisión de no ir al hospital y regresó a Blanes con Pérez de Vega. Pero esa noche, mientras comía, volvió a sentirse mal: “Al primer bocado, sobrevino un vómito de sangre impresionante y por supuesto fue ahí cuando decidió ir al hospital.”³ De madrugada la pareja regresó a Barcelona para, ahora sí, dirigirse al hospital, en donde Roberto Bolaño fue ingresado y en donde fallecería dos semanas después, como consecuencia del severo agravamiento de su enfermedad hepática.

El nexo que habría entre *El gaucho insufrible* y *Un artista del hambre* no se agota allí. Hay otros dos aspectos que merece la pena destacar. El primero de ellos es que el epígrafe con el cual Bolaño abre el libro corresponde a un texto de Kafka: “Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo.”⁴ Esa frase, que en otros sitios es posible hallar bajo traducciones parcialmente diferentes (“Tal vez nuestra privación no llegue a ser muy grande”⁵ o “Tal vez no la echemos mucho de menos”),⁶ la encontramos en el comienzo del último párrafo de “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones”, y es dicha por el narrador, un congénere de Josefina. A través de esa frase el narrador estaría buscando algo de consuelo ante un hecho recientemente ocurrido: Josefina ha desaparecido. La desaparición de Josefina sería consecuencia de que la cantante se ha cansado de la negativa del pueblo a satisfacer sus “caprichos”, principalmente su deseo de verse liberada de las tareas diarias, para así abocarse exclusivamente al canto. La misma frase, sin embargo, contendría una fuerte (y solapada) dosis de menosprecio hacia la cantante, ya que su desaparición no implicaría una pérdida demasiado significativa para el pueblo. Esta posibilidad se ve acrecentada si consideramos que a lo largo de todo el cuento el narrador efectúa una doble operación: por un lado, enaltece las cualidades artísticas de Josefina; por otro, las ridiculiza y las pone en duda.

1 Maristain 2015, p. 223.

2 Ibid., pp. 223-224.

3 Ibid., p. 224.

4 Bolaño 2003, p. 9.

5 Kafka 2003, p. 268.

6 Kafka 2001, p. 433.



La frase que Bolaño escoge como epígrafe formaría parte de esta última operación, al subrayar el hecho de que la desaparición de la artista (¿del artista en general?, ¿también del escritor?) no implica en absoluto una pérdida irreparable para el grupo al cual pertenece, al contrario. Tratándose de Bolaño, cuya obra suele abordar el tópico de la desaparición del escritor, resulta particularmente significativo que el autor chileno haya elegido esa frase (y no otra) para utilizarla como epígrafe. Un epígrafe que, a la larga, estaba “anunciando” su propia e inminente “desaparición”.

El siguiente aspecto que cabría destacar está relacionado con que, a través de la utilización de la frase de Kafka, Bolaño mantiene una “tradicción” personal: introducir un epígrafe general en cada uno de sus libros. Así, en las novelas y en los volúmenes de cuentos publicados por él hasta ese momento (y que conforman lo medular de su producción literaria), encontramos epígrafes de: Jim Morrison (*Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, 1984), Mario Santiago (*La pista de hielo*, 1993), Edgar Allan Poe (*La senda de los elefantes*, 1994, reeditada en 1999 como *Monsieur Pain*), Augusto Monterroso (*La literatura nazi en América*, 1996), William Faulkner (*Estrella distante*, 1996), Chéjov (*Llamadas telefónicas*, 1997), Malcolm Löwry (*Los detectives salvajes*, 1998), Petronio (*Amuleto*, 1999), Chesterton (*Nocturno de Chile*, 2000), Horacio (*Putas asesinas*, 2001), Pascal (*Amberes*, 2002) y Antonin Artaud (*Una novelita lumpen*, 2002). La presencia de Kafka en el inicio de *El gaucho insufrible* constituye, por tanto, una especie de hito, puesto que es la primera vez que Bolaño utiliza como epígrafe un texto del escritor praguense.

Pero la presencia de Kafka en *El gaucho insufrible* no termina ahí, ya que el penúltimo relato, titulado “Literatura + enfermedad = enfermedad”, cierra con un breve apartado que lleva como título “Enfermedad y Kafka”. Allí Bolaño se refiere al autor praguense como “el más grande escritor del siglo XX”.⁷ Una expresión similar utiliza Bolaño en un texto que le fue dado al público el día de la entrega del Premio Rómulo Gallegos, en Caracas. En dicho texto Bolaño dice que Franz Kafka es “el mejor escritor de este siglo”.⁸ Este texto aparece recogido en *Entre paréntesis* (2004), el volumen póstumo preparado por Ignacio Echevarría, y que reúne los ensayos, los artículos y los discursos de Roberto Bolaño publicados entre 1998 y 2003. En el capítulo que contiene los discursos hallamos un escrito en donde Bolaño vuelve a elogiar al escritor praguense. El escrito se titula “Literatura y exilio”, y en él Bolaño sostiene que la literatura de Kafka es “la más esclarecedora y terrible (y también la más humilde) del siglo XX”.⁹ En una entrevista con Mónica Maristain para la revista *Playboy* de México, entrevista recogida en *Entre paréntesis* y en *Bolaño por sí mismo*, Roberto Bolaño incluye “*El castillo* y *El proceso*, de Kafka” dentro de un listado de libros que han marcado su vida.¹⁰ Y en una entrevista con Uwe Stolzmann Bolaño habla del humor en Kafka y de los desafíos que esa característica implicó para él:

Con Kafka, a quien considero el más grande escritor del siglo XX, tuve algunos problemas. No es que no encontrara humor en Kafka, que lo hay a raudales,

7 Bolaño 2003, p. 158.

8 Bolaño 2004b, p. 326.

9 *Ibid.*, p. 43.

10 Braithwaite 2011, p. 79.



sino que su humor era de un voltaje superior a mis fuerzas [...]. Kafka escribe desde el abismo. Mientras cae por el abismo, que es pequeño como una flor o como una catedral, pero que también es grande como el universo. Kafka escribe mientras va cayendo, como Alicia en el País de las Maravillas. Cuando por fin comprendí el calibre del desafío de Kafka, empecé a leerlo desde otra perspectiva y pude acceder a la totalidad de su obra. Y ahora puedo leerlo y reírme con cierta tranquilidad, aunque nadie puede estar tranquilo demasiado tiempo con un libro de Kafka en las manos.¹¹

Por cierto que los elogios a Kafka no se limitan a lo dicho por el propio Bolaño, sino que se extienden a lo expresado por algunos de los personajes (o los narradores) de varias de sus obras. Además de lo indicado acerca de “Enfermedad y Kafka”, aquí habría que mencionar lo dicho por el profesor chileno Óscar Amalfitano, en “La parte de los críticos”, de 2666, quien afirma que Kafka es “el mejor escritor alemán del siglo XX”.¹² Amalfitano dice eso a propósito de que Manuel Espinoza, Jean-Claude Peltier y Liz Norton, los tres críticos europeos que han viajado hasta Santa Teresa, afirman, muy sueltos de cuerpo, que Benno von Archimboldi, un autor a quienes ellos “idolotran”, es “el mejor escritor alemán del siglo XX”, expresión que, tras lo dicho por Amalfitano, matizan del siguiente modo: Archimboldi es “el mejor escritor alemán de la segunda mitad del siglo XX”, afirmación que tampoco deja muy conforme al profesor chileno.¹³

Las referencias a Kafka abarcan otras obras de Bolaño. Ilse Logie subraya la inclusión de Kafka en el fragmento 31 de “Un paseo por la literatura”, un poema en prosa incluido en *Tres*, en donde, dice Logie, “Kafka aparece retratado asistiendo impasible al apocalipsis”.¹⁴ La misma autora habla del cuento “Sensini”, de *Llamadas telefónicas* (1997). Aunque Logie no lo dice de forma explícita, tiene razón en incluir “Sensini”, ya que el hijo del primer matrimonio del escritor argentino Luis Antonio Sensini se llama Gregorio, nombre que su padre le puso, según leemos en el cuento, como homenaje al protagonista de *La metamorfosis*. Por mi parte añado que en los primeros pasajes del mismo cuento hay otra alusión a Kafka (que Logie parece pasar por alto), que corresponde al momento en que el narrador, en tono mordaz, habla de la mala recepción que tuvo la novela *Ugarte*, de Sensini, por parte de la crítica española: “Algunos críticos, sobre todo españoles, la habían despachado diciendo que se trataba de una especie de Kafka colonial”.¹⁵ En un breve estudio acerca de la intertextualidad en “Sensini” Diana Isabel Hernández Juárez pone énfasis, precisamente, en esas dos cuestiones: el nombre del hijo del escritor y la etiqueta conceptual “blandida” por la crítica española. En *Amuleto*, por otra parte, la protagonista, Auxilio Lacouture, pro-

11 Stolzmann 2012, p. 371.

12 Bolaño 2004a, p. 158.

13 Ibid., p. 158.

14 Logie 2012, p. 282. El fragmento 31 de “Un paseo por la literatura” dice así: “Soñé que la Tierra se acababa. Y que el único ser humano que contemplaba el final era Franz Kafka. En el cielo los Titanes luchaban a muerte. Desde un asiento de hierro forjado del parque de Nueva York Kafka veía arder el mundo” (Bolaño 2021, p. 594).

15 Bolaño 1997, p. 14.



fetiza que “Franz Kafka volverá a ser leído en los túneles de Latinoamérica en el año 2101”.¹⁶ Y, por último, en “Carnet de baile”, de *Putas asesinas*, el narrador se pregunta en tono capcioso: “¿Por qué a Neruda no le gustaba Kafka?”.¹⁷

Las diversas muestras de admiración expresadas por Bolaño hacia Kafka apuntarían a una cuestión de fondo: las fuertes afinidades existentes entre ambos escritores. En el plano de las afinidades biográficas, por ejemplo, Alexis Candia-Cáceres y Daniuska González indican que Kafka y Bolaño “compartieron la perseverancia de escribir a pesar de las enfermedades que afectaron su calidad de vida en sus últimos años”.¹⁸ Algo parecido señala Ilse Logie, al resaltar “la intensa identificación existente entre sus biografías [...] para ambos, la literatura se practicaba con frenesí como estrategia para combatir la enfermedad mortal de la que estaban aquejados (Kafka de tuberculosis, Bolaño de insuficiencia hepática)”.¹⁹ En lo relativo a las obras, Candia-Cáceres y González señalan que ambos autores “son dueños de obras literarias excepcionales [...] Muestran predilección por estéticas fragmentarias e inacabadas”.²⁰ De modo más específico, Candia-Cáceres y González se refieren al uso que Kafka y Bolaño hacen de las letras K y B, respectivamente, para denominar a algunos de sus personajes principales. Dentro de ello, y siguiendo ciertos planteamientos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Candia-Cáceres y González distinguen algunas diferencias, ya que, a juicio de ellos, la letra B es utilizada por Bolaño “como parte de una estrategia autoficcional que, al igual que las nomenclaturas Arturo, B o Arturo Belano, tiende a plasmar diversos episodios de la vida del propio autor”,²¹ mientras que Kafka (y es en esto en donde siguen a los teóricos franceses) hace uso de la letra K de un modo más general o colectivo. Por otra parte, Eugenia Fernández, que parece tener en mente el relato de Kafka conocido como “Un suceso cotidiano”, afirma que “Una aventura literaria”, el cuento de Roberto Bolaño que cierra la primera parte de *Llamadas telefónicas*, “finaliza exactamente en el instante del encuentro [entre A y B] y este queda, al modo kafkiano, en suspenso, fragmentado”.²² Carlos Villacorta González sostiene que los últimos escritos de Kafka y Bolaño “nos confrontan con una suerte de testamentos ideológicos sobre su forma de comprender la literatura así como la sociedad”.²³

La escritura de “El policía de las ratas”, por tanto, se da en el marco de las estrechas afinidades existentes entre Kafka y Bolaño. Al describir la forma en que Bolaño trabajó en los meses previos a su muerte, concretamente a partir de febrero de 2003, fecha en la que suspendió la escritura de 2666, Carmen Pérez de Vega dice lo siguiente: “En ese tiempo se pone a armar *El gaucho insufrible*. Escribe dos cuentos nuevos, que son ‘El gaucho insufrible’ y ‘El policía de las ratas’. Arma ese libro porque decía que iba a ser su seguro económico para el post-operatorio. Decía: Esto me va a dejar liber-

16 Bolaño 1999, p. 135.

17 Bolaño 2001, p. 215.

18 Candia-Cáceres y González 2017, p. 127.

19 Logie 2012, p. 283.

20 Candia-Cáceres y González 2017, p. 127.

21 *Ibid.*, p. 140.

22 Fernández 2020, p. 219.

23 Villacorta 2013, p. 154.



tad para luego acabar 2666 y corregirla.”²⁴ Bolaño estaba en la lista de los pacientes que requerían un trasplante de hígado, y su preocupación por solventar los gastos se debía a que la operación podía producirse en cualquier momento (Bolaño habría estado en la parte alta de la lista). Esto nos devuelve al tema de las coincidencias (o las “afinidades”) entre *El gaucho insufrible* y *Un artista del hambre*, ya que Kafka también habría visto en la publicación de *Un artista del hambre* una forma de hacer frente a los gastos médicos en que estaba incurriendo en aquella época. A principios de marzo de 1924 Kafka había firmado con la editorial Die Schmiede, de Berlín, un contrato para publicar *Un artista del hambre*. Hasta ese momento el volumen contenía tres relatos: “Un artista del hambre”, “Primer sufrimiento” y “Una mujercita”. Posteriormente, durante la segunda quincena de marzo, Kafka escribió “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones”. Después de ello, Kafka procedió a internarse en el sanatorio Wienerwald, cerca de Ortmann, en Baja Austria. Desde allí, probablemente preocupado por el alto costo del lugar (de hecho, lo abandonó para cambiarse a otro sitio al cabo de unos pocos días), se comunicó con Max Brod para que “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones” también formase parte de *Un artista del hambre*, aspirando, seguramente, a lograr una mejoría en las condiciones económicas acordadas con la editorial.

Pero a partir de lo señalado por Carmen Pérez de Vega hay otro aspecto que conviene destacar. Y es que, así como “El policía de las ratas” es un “homenaje explícito”²⁵ o “una continuación magnífica”²⁶ de “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones”, el cuento “El gaucho insufrible” cumple una función similar respecto de “El Sur”, el celeberrimo cuento de Borges. Junto a Kafka Borges es uno de los escritores a quien Bolaño elogió de manera más intensa. Solo como una pequeña muestra menciono aquí lo dicho por Bolaño en su conocido texto “Sevilla me mata”: “Borges es o debería ser el centro de nuestro canon.”²⁷ No es de extrañar, entonces, que en el que se transformaría en el último libro entregado por él mismo a la editorial (¿intuía Bolaño que era eso lo que estaba sucediendo aquel lunes 30 de junio de 2003?, ¿por eso le dejó el disquete a Pérez de Vega?) el escritor chileno incluya un texto en el cual homenajea a otro de sus “mentores”.

En “El gaucho insufrible” lo que Bolaño hace es abordar un tópico fuertemente borgeano: el desplazamiento que va desde el mundo de los libros al mundo de las armas, vale decir, desde la cobardía a la valentía, ya que para Borges los sujetos verdaderamente valientes son los cuchilleros (o quienes empuñan algún tipo de arma). Bolaño, que no necesariamente comparte ese punto de vista (para él los valientes son los poetas), “renuncia” parcialmente a sus creencias y, en “El gaucho insufrible”, se “viste” de Borges. Dicho cuento está protagonizado por Pereda, un abogado bonaerense (bonaerense igual que el bibliotecario Juan Dahlmann, de “El Sur”) que en plena crisis financiera de comienzos del siglo XXI (la crisis que en 2001 asfixió a Argentina) se marcha a vivir a su estancia en la pampa. Allí Pereda comienza a asilvestrarse, dejando atrás el mundo culto y libresco que lo rodeaba en Buenos Aires. Lo interesante

²⁴ Maristain 2015, p. 51.

²⁵ Logie 2012, p. 284.

²⁶ Ilian 2011, p. 51.

²⁷ Bolaño 2004b, p. 312.



de esto —interesante pues es lo que nos permite establecer una conexión con Kafka y Bolaño— es que con su comportamiento Pereda se aparta totalmente de lo que las demás personas esperaban que él hiciera, convirtiéndose, de ese modo, en un individuo singular. Precisamente, la idea del *individuo singular* resulta clave para aproximarse a “El policía de las ratas” (y a “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones”, por extensión).

En “El policía de las ratas” el narrador y protagonista es José, más conocido como Pepe el Tira, un sobrino de la desaparecida Josefina. Pepe es un joven policía que realiza su labor con enorme dedicación. Esto, que lo diferencia de sus colegas, recoge un tema que es frecuente en la obra de Kafka: el personaje que se erige como un individuo singular e “incómodo” dentro del grupo al que pertenece (piénsese en Josef K., de *El proceso*, en el agrimensor K., de *El castillo*, y en Gregor Samsa, de *La metamorfosis*). Respecto del protagonista de “El policía de las ratas” Franklin Rodríguez señala:

Pepe el Tira ocupa una posición contradictoria: el policía investiga y resuelve casos en nombre del sistema para el que trabaja pero se mantiene al margen del mismo [...] es un crítico del sistema al cual pertenece. Pepe tiene serios problemas con sus superiores y critica la sociedad desde varios ángulos, pero mantiene cierta lealtad al sistema, arriesga la vida todos los días, y así logra mantener un poco de orden y significado dentro de una existencia que sabe que es caótica y cruel.²⁸

A lo largo de su relato Pepe describe las características y las principales preocupaciones que afectan a los habitantes de su pueblo: la vida es una lucha constante por la supervivencia; la cohesión grupal resulta vital para sobrevivir; las amenazas que enfrenta el pueblo son permanentes; y el trabajo es una obligación que atañe a todos los integrantes. Esas cuatro características también están presentes en “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones”, y son las que provocan una gran tensión entre la cantante y el pueblo, pues, como está dicho, Josefina desea dedicarse exclusivamente al canto, ajena a las tareas y las preocupaciones del grupo. Al no ver realizados sus “caprichos” Josefina, de un momento a otro, desaparece del pueblo.

En “El policía de las ratas” Bolaño convierte las características del pueblo en el telón de fondo para, a partir de ahí, introducir dos temas frecuentes en su obra: los crímenes y la búsqueda del asesino. En medio de la realización de sus labores, Pepe descubre un par de cadáveres, entre ellos el de una rata bebé que había muerto de hambre. Las heridas que exhiben los cuerpos y la manera en que se habrían producido las muertes lo hacen pensar que el asesino no es un depredador ni una comadreja, sino una rata. Cuando le comenta su hipótesis al forense este rechaza de plano esa posibilidad: “las ratas no matan a las ratas”, le dice.²⁹ Una reacción similar tiene el comisario jefe: “Me preguntó de dónde había sacado la peregrina idea de que había sido una rata la autora de los crímenes. Quiso saber si había comentado mis sospechas con alguien más. Me advirtió que no lo hiciera. Deje de fantasear, Pepe, dijo, y dedíquese a cumplir con su trabajo. Ya bastante complicada es la vida real para

28 Rodríguez 2015, p. 42.

29 Bolaño 2003, p. 73.



encima añadir elementos irreales que solo pueden terminar dislocándola.”³⁰ Pero lo que el comisario llama *elementos irreales* cuentan, en verdad, con un sustento mucho más real de lo que él trata de hacer creer a Pepe. Este, que no se deja arredrar por lo advertido por el comisario, continúa con su búsqueda del asesino, quien, según la idea que se ha formado Pepe, mata por placer, no por hambre.

Las exhaustivas pesquisas de Pepe lo conducen a capturar al asesino y a darle muerte durante la pelea en que se enzarza con él. Al llevar el cuerpo de la rata asesina a la morgue el forense y el comisario, esta vez, no realizan ningún reproche a Pepe. En lugar de ello lo conducen por unos túneles que él no conocía, hasta el lugar en donde vive una rata reina muy vieja, cuyo cuerpo daba la impresión de que se trataba de varias ratas. Enterada de lo sucedido la rata reina insiste en la idea de que las ratas no matan ratas, y que lo hecho por Héctor (ese era el nombre de la rata asesina) es consecuencia de la teratología, es decir, de una anomalía que estaba encarnada en él. De vuelta en la morgue el comisario le advierte a Pepe: “Terminantemente prohibido hablar del caso de Héctor con nadie. El caso estaba cerrado y lo mejor que yo podía hacer era olvidarme de él y seguir viviendo y trabajando.”³¹ Pepe, por supuesto, no se olvida del caso y sigue dándole vueltas a una frase que durante toda la noche resuena en su bóveda craneal: “Las ratas somos capaces de matar a las ratas.”³² Lo acontecido, reflexiona Pepe, implica un punto de inflexión, no solo para él sino para todo el pueblo: “Sabía que nada volvería a ser como antes. Sabía que solo era cuestión de tiempo.”³³ Eso quiere decir que todas las cualidades positivas que las ratas tenían como grupo (la capacidad de adaptación, la laboriosidad, la búsqueda de la felicidad) “estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer.”³⁴

Con “El policía de las ratas” Bolaño retoma el tema de la desaparición, tema ya presente en “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones”. Pero si en el cuento de Kafka se trata de la desaparición de una sola integrante (Josefina), y de lo que ella representa (el arte dentro de una sociedad abocada al trabajo extenuante y la supervivencia diaria), en “El policía de las ratas” la desaparición amenaza a todos los integrantes por igual. Esto constituye el secreto descubierto por Pepe, un secreto del cual el forense, el comisario y la rata reina parecen haber estado al tanto (lo relativo a la teratología no sería más que una explicación con la cual tratan de consolarse o engañarse a sí mismos). Cuando Pepe enfrenta a Héctor este le dice: “Yo soy una rata libre [...] Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro pueblo.”³⁵ ¿Hacia dónde se encamina el pueblo de las ratas? Héctor no lo dice abiertamente, pero nosotros, al igual que Pepe, ya lo sabemos: hacia la desaparición. Solo es una cuestión de tiempo.

30 Ibid., p. 73.

31 Ibid., p. 84.

32 Ibid., p. 84.

33 Ibid., p. 84.

34 Ibid., p. 84–85.

35 Ibid., p. 81.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bolaño, Roberto. *Poesía reunida*. Buenos Aires: Alfaguara, 2021.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004a.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004b.
- Bolaño, Roberto. “El policía de las ratas”. En *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003, pp. 53–86.
- Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Braithwaite, Andrés (ed.). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- Candia-Cáceres, Alexis y Dariuska González González. “Kafka y Bolaño: ¿Para una literatura menor?” *Revista de Filosofía Aurora*, vol. 29, 2017, n° 46, pp. 125–144.
- Fernández, Eugenia. “Relectura y reescritura de Franz Kafka en cuentos de Roberto Bolaño”. *Analecta Malacitana*, vol. 41, 2020, pp. 207–221.
- Hernández Juárez, Diana Isabel. “‘Sensini’. Juego de intertextualidades”. En *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. Felipe A. Ríos Baeza, México: Ediciones Eón-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010, pp. 165–174.
- Ilian, Ilinca. “Bolaño / Kafka: los artistas en el pueblo de los ratones”. *Armas y Letras*, 2011, n° 76, pp. 49–77.
- Kafka, Franz. “Josefina la cantante o El pueblo de los ratones”. En *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*. Trad. de Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José Soler. Barcelona: Galaxia Gutenberg—Círculo de Lectores, 2003, pp. 251–268.
- Kafka, Franz. “Josefina, la cantora, o el pueblo de los ratones”. En *Cuentos completos*. Trad. de José Rafael Fernández Arias. Madrid: Valdemar, 2001, pp. 419–433.
- Logie, Ilse. “Un bestiario transatlántico: reminiscencias de Kafka en la obra de Roberto Bolaño”. En *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Ed. Fernando Moreno. Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2012, pp. 281–294.
- Maristain, Mónica. *Bolaño: El hijo de Mister Playa*. Buenos Aires: Ediciones Treintayseis, 2015.
- Rodríguez, Franklin. *Roberto Bolaño: El investigador desvelado*. Madrid: Verbum, 2015.
- Stolzmann, Uwe. “Entrevista a Roberto Bolaño”. En *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Eds. Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada. Madrid: Editorial Verbum, 2012, pp. 364–376.
- Villacorta González, Carlos. “Retrato del artista como un roedor: *De Josefina la cantora o El pueblo de los ratones* de Franz Kafka a *El policía de las ratas* de Roberto Bolaño”. *The Korean Journal of Hispanic Studies*, 6 (2), 2013, pp. 139–162.



La ciudad oculta en los cuentos de Pacheco¹

Anna Housková

Universidad Carolina, Praga

anna.houskova@ff.cuni.cz

THE HIDDEN CITY IN PACHECO'S STORIES

The text comments on Mexican writer José Emilio Pacheco's relationship with Kafka's work, mentioning his journalistic texts on the subject, but concentrating mainly on his short stories. Pacheco's vision of the city in which and "other" world opens up, submerged beneath the everyday, alludes to Kafka. In the fantastic stories — "La fiesta brava", "Tenga para que se entretenga" and others— Pacheco develops the theme of subway spaces, uncertain and logically inexplicable. In the other thematic line of his short stories, with the characters of children and adolescents, the Mexican capital and its Roma neighborhood undergo a change of modernization so inadequate that it casts doubt on the very existence of the remembered world of childhood. In turn, in the short novel *Las batallas en el desierto*, the story of the boy in love opens other accents in the relationship between the son and the father and power. The same way of narrating opposes the freedom of art to the opaque authoritarian world.

PALABRAS CLAVE:

José Emilio Pacheco — cuento — ciudad — México — barrio Roma

José Emilio Pacheco — short story — city — Mexico — Roma neighborhood

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.12>

Franz Kafka fascinaba a los escritores y a los pensadores como pocos en el mundo occidental. Su impacto tal vez sea comparable con el de Friedrich Nietzsche por la intensidad de su escritura al máximo. Los emparenta la autenticidad, concepto central en la renovación literaria finisecular. Si Nietzsche concibe su propia vida como un caso ejemplar, intensificando la vida creativamente al extremo, sin reparo en nada, ni en sí mismo,² es precursor de Kafka.

1 El trabajo fue financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional — Proyecto "Creatividad y adaptabilidad como condiciones del éxito de Europa en un mundo interrelacionado" (reg. no.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

2 Saranski 2000. En la Universidad de Praga, la comparación *Nietzsche y Kafka* fue tema de la tesis de Matěj Král 2012.

Para el mexicano José Emilio Pacheco, igual que para otros escritores hispano-americanos, Kafka es un paradigma de escritor por excelencia, identificado con la creación, clarividente: “Kafka supo ver eso y más. Yo creo que es *el* escritor del siglo veinte.”³



PRAGA – MÉXICO

Pacheco vió la Ciudad de México como kafkiana, implícitamente en sus cuentos, explícitamente en sus textos periodísticos especialmente en “El entremés del centenario de Kafka” (1983).⁴ Coincide con Franza Kafka en la sensibilidad por su ciudad, insegura, absurda, aunque sea la más propia.

Hay una paradoja en la relación de Kafka con Praga: se sentía inestable en el mundo, excluído y, a su vez, su obra está compenetrada por el ambiente praguense. Hoy incluso, su figura se ha convertido en el emblema turístico de Praga —pero ya sus coetáneos los asociaban, como lo expresó el escritor Johannes Urzidil: “Kafka era Praga y Praga era Kafka. Nunca ha sido Praga tan perfecta y tan típica, y jamás volverá a serlo como durante la vida de Kafka. Y nosotros, sus amigos, *the happy few* [...] sabíamos que esta Praga estaba presente en las partículas más finas de su obra.”⁵ La situación del escritor era análoga a la situación de la ciudad misma: un cruce cultural, bilingüe, inestable por la modernización desde fines del siglo XIX que cambió violentamente el casco histórico. En la llamada sanación (1896–1913) fue demolida gran parte del barrio judío, en cuya vecindad, en la Plaza Vieja, vivía la familia Kafka. Y en la misma Plaza se reemplazaban monumentos y cambiaba la historia: “Fue un tiempo de transición y ruptura, tiempo sin tierra firme bajo los pies, tiempo sin presente, sin pertenencia, sin hogar.”⁶

Para José Emilio Pacheco, la modernización de la Ciudad de México tuvo un efecto parecido, “sin tierra firme bajo los pies”. Coincidió con Kafka, el precursor. Y al margen, podemos recordar a otro praguense, precursor de Pacheco,⁷ Reiner Maria Rilke. Rilke tuvo un fervor por su ciudad natal que da calor íntimo a su libro de poemas dedicados a Praga, *Larenopfer*, poco conocido en el mundo, publicado en 1895, año en el que Rilke abandonó la ciudad de su infancia y su juventud.⁸ Estos poemas implican el abandono que intensifica el tema del hogar. Pacheco notó justamente este momento en su poema “Bécquer y Rilke se encuentran en Sevilla”, incluyendo el verso rilkeano: “Hagamos lo que hagamos, siempre estaremos / en la actitud del que se marcha”.⁹

3 Pacheco 2021, p. 277, “Entremés del centenario de Kafka”.

4 Lo he comentado en el artículo “La ciudad kafkina de José Emilio Pacheco”. *Hispanamérica* 2022, n. 153.

5 Citado por Harald Salfellner, *Franz Kafka a Praha*, Praha, Vitalis, 1998.

6 Frynta 2000, p. 17.

7 Por demás, Pacheco tiene relación también con otro escritor de Praga, Vladimír Holan: tradujo la antología de sus poemas *La gruta de las palabras*. México: Universidad Autónoma Mexicana, 1991.

8 Krejčí 1975.

9 Pacheco 2018.



Y aunque Pacheco no abandonó la Ciudad de México, la vio desde una distancia espacial y temporal, desde la perspectiva del futuro nefasto. El mismo apodo “profeta del desastre”¹⁰ que le daban a Pacheco sus amigos ya es kafkiano.

“BAJO LOS PAVIMENTOS DE LAS RECIENTES CIUDADES”

En varios cuentos de José Emilio Pacheco se toca lo intocable, aparece lo desaparecido, emerge lo sumergido. Lo mítico sobrepasa el tema del individuo frente al mundo caótico. Pacheco se centra más en el mundo que en el sujeto: le preocupa la suerte de nuestra civilización. Desde luego, es inseparable lo uno de lo otro, pero otros cuentistas “lectores de Kafka”¹¹ le dan más acento al sujeto kafkiano que a la ciudad kafkiana que le ocupa tanto a Pacheco.

En varios cuentos de Pacheco, en una situación cotidiana, el personaje cae de pronto en un mundo “otro”, por debajo de lo visible. Tiene detalles concretos de un sueño, pero más que onírico es mítico. El mundo mítico sumergido es el tema explícito del cuento “La fiesta brava”. La estructura ingeniosa del argumento doble comienza por la narración sobre el capitán Keller, un gringo llevado como turista al subterráneo de la Ciudad de México, regresando al pasado sumergido: “aquí está casi todo lo que sobrevivió a la destrucción de México-Tenochtitlán, la gran ciudad enterrada bajo el mismo suelo que, señoras y señores, pisan ustedes”.¹² El segundo plano de la narración de repente pasa al metatexto sobre el escritor Quintana, que es el autor del cuento sobre Keller —escribirlo es para él un chance, después de años sin éxito literario que narra paralelamente. La historia simétrica de los dos hombres llevados por una vorágine acaba con la muerte de ambos: el americano sacrificado al dios azteca, el escritor asesinado por ladrones, al salir del metro, en cuyo tren vio al personaje de su cuento pasar a su destino sin poder salvarlo.

“La fiesta brava” ha sido estudiado en relación con el mito prehispánico en la narrativa mexicana.¹³ La relación con Kafka hace visible también otro nivel del cuento, más general. Los textos de Franz Kafka son abstractos, con detalles concretos. En *El proceso*, una mañana antes del desayuno, Josef K. es sacado de su rutina cotidiana de empleado de banco y, poco a poco, es arrastrado a un mundo escondido, incomprensible e impenetrable como una selva. Tal mundo se abre por debajo de lo visible, si bien, en este caso, los detalles praguenses no son de los espacios subterráneos (que desde luego existen en Praga y son fantásticos) sino, por ejemplo, de desvanes en casas de un barrio periférico (para lectores checos reconocible como Žižkov). En la descripción concreta de lo cotidiano, lo aparente pierde el suelo firme y se abre un abismo. Es el lenguaje del mito al que recurre Franz Kafka —lo cual se pone más de relieve si lo leemos como precursor de Pacheco.

10 Poniatowska 2017.

11 Ver en esta misma revista *El mundo de la literatura* artículos sobre Calvet, Ribeyro, Arreola.

12 Pacheco 2021, pp. 155–156.

13 Calvo Díaz 2019.



Es así como no sólo Kafka enriquece la literatura hispanoamericana, sino también los escritores de este continente, con su sensibilidad para la dimensión mítica, enriquecen la lectura de la obra de Kafka. Ya mucho antes lo expuso un argentino: Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), en su libro *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967), publicado póstumamente pero que incluye ensayos de fecha mucho anterior. Martínez Estrada caracteriza la poética de Franz Kafka como “estructuras más o menos invariantes en que los factores de individuo y circunstancias pueden variar al infinito”. En su expresión, percibe en Kafka el lenguaje del mito en que toma conciencia “una multimilenaria angustia ante lo desconocido y enigmático”¹⁴ que palpita vivo bajo la cobertura del mundo moderno. El mensaje de Franz Kafka proviene “de ese mundo olvidado, desaparecido, como las culturas bajo los pavimentos de las recientes ciudades”.¹⁵

La estructura doble de “La fiesta brava”, que entrelaza dos mundos “bajo los pavimentos” —el mundo enterrado azteca y el metro de la Ciudad de México— apunta al paradigma abstracto de las civilizaciones y a la “biografía cósmica” de cada hombre, sacado de su mundo cotidiano y lanzado a la inseguridad primordial del ser.

En el cuento “Tenga para que se entretenga”, de Pacheco, el tema del subsuelo de la ciudad tiene un tono más liviano, comenzando por el título y por la parodia del informe riguroso de un detective privado sobre un caso antiguo. Éste resume su investigación de la desaparición de un niño en Chapultepec que quedó sin aclararse: la madre le permitió al niño ir a ver un pasadizo subterráneo con un señor que apareció “de pronto”, saliendo de una puerta oculta en la hierba, vestido de otra época, y que le dio a la madre un periódico “para que se entenga”. No quedó ni rastro del niño ni de la entrada al túnel. Tan solo más tarde, el detective se va a fijar que la fecha del periódico es de la época de Maximiliano. Aparte de una variante ingeniosa del juego con el tiempo, usual en los cuentos fantásticos, impacta el enigma de la desaparición y también las siguientes interpretaciones públicas “lógicas” y absurdas. La narración divertida de este caso implica un tema general en la visión de Pacheco, emparentada con la de Kafka: la inestabilidad de cualquier fenómeno. El estilo concreto, preciso, es a la vez abstracto, expresando la sustancia del mundo.

La misma “estructura invariante” —usando el término de Martínez Estrada— se puede leer en el cuento “Langerhaus” de Pacheco. El narrador ve en el periódico (motivo caro al periodista Pacheco) la noticia de la muerte de su amigo de la escuela, recordándolo como un niño prodigioso en la música, maltratado por sus condiscípulos. Sin embargo, en el encuentro actual, éstos niegan que hubiera existido tal chico.

En los cuentos de José Emilio Pacheco, el espacio de la ciudad oculta no es sólo subterráneo, también hay varios tipos de enclaves, lugares escondidos, oscuros, cerrados, fuera del mundo. La atmósfera melancólica del cuento “El viento distante”, en un rincón de la barraca en la feria ambulante, en silencio y sin luz, surge de la frase: “Piensa en el tiempo que los separa y en los días que se llevó un viento distante.”¹⁶ Relaciones de varios tiempos, que impregnan toda la obra de Pacheco, tiritan aquí íntimamente.

14 Martínez Estrada 1967, pp. 30 y 39, el ensayo „Apocalipsis de Kafka” (1950).

15 Ibid., p. 26, el ensayo “Intento señalar los bordes del mundo de Kafka” (1944).

16 Pacheco 1963.



El hombre parado al lado del acuario exhibe una tortuga, “la infeliz niña que el castigo del cielo convirtió en tortuga”,¹⁷ con identidad insegura, que en la feria cuenta su historia, no contada por el cuento. Dos personajes del público de la feria buscan una explicación racional: suponen un truco de la niña que da ilusión de tortuga. Pero al final del cuento, en una escena extraña y conmovedora, el hombre-padre abraza a su hija-tortuga que se quita la cabeza de niña... Se borra la distinción entre hombre y animal, con posible connotación kafkiana. Pero en “El viento distante”, es más bien la situación de espectáculo público la que recuerda “Un artista del hambre”, de Kafka, por la emoción aguda de tocar lo intocable.

EL NIÑO NORMAL

En los cuentos de Pacheco, Barbara Buckus distingue “dos líneas temáticas centrales, la referida al mundo del niño y del adolescente y la fantástica”,¹⁸ anotando que los dos temas coinciden en ser mundos “aparte”. Podemos añadir que son mundos sumergidos, literal o metafóricamente.

He comentado los cuentos del mundo de la fantasía. El cuento “La cautiva” puede ser un puente a la otra línea temática, la de los niños. En este cuento de Pacheco, el terremoto abre un espacio escondido, esta vez fuera de la ciudad, en las ruinas de un convento en cuyo osario tres niños descubren el cadáver antiguo de una mujer atada a la silla. Por el roce liviano con la mano del niño-narrador el cuerpo se desmorona, en un segundo de horror imborrable el resto de su vida. Como en los cuentos anteriores, aparece aquí el procedimiento clásico de la literatura fantástica: la confrontación del enigma con su explicación racional. En “La cautiva” el profesor de los chicos niega su vivencia horrorosa como una fantasía por miedo. La explicación del cura, que recuerda la leyenda local de crimen y castigo, es más atenta pero también autoritaria: “La mujer es la puerta del demonio.”¹⁹ Es así que el choque de dos mundos —el fantástico y el lógico mundo real— tiene también otra intriga: el mundo de los niños versus el de los adultos, sean padres, parientes, profesores, curas, autoridades.

Voy a concentrarme en la confrontación entre los mundos del hijo y de los padres en la novela breve de Pacheco *Las batallas en el desierto* (1981). La narración más extensa posibilitó darle un contexto más amplio a la historia íntima del niño y relacionarla con la visión crítica de la situación general del país, tal como se manifiesta en la decadencia del barrio Roma en la capital.

Un tema semejante de la pérdida de la inocencia, situada en medio de la situación política del país, lo enfocaron otros escritores de la misma generación crítica, del llamado post-boom, como el peruano Adolfo Bryce Echenique en *El mundo para Julius* (1970) o el chileno Antonio Skármeta en *Soñé que la nieve ardía* (1975). Pero mientras que estas novelas fueron obras primigenias de sus autores, Pacheco escribió su novela breve ya en la edad madura, más lejana de la experiencia autobiográfica. Tal vez esta circunstancia intensificó el tono nostálgico y, a la vez, crítico, y la densidad del texto.

17 Ibid.

18 Bockus 1994, p. 187.

19 Pacheco 2021, p. 143.



Las batallas en el desierto es una obra de la índole que Borges llamaba “libro feliz”: escrito con soltura, de estilo sobrio, transparente, polisémico.

La primera frase indica la atmósfera: “Me acuerdo, no me acuerdo”.²⁰ Recuerdos del pasado, recuerdos pasados. Puede asociar “Érase una vez” de los cuentos de hadas (tanto más acá, pues en checo los cuentos comienzan “Bylo, nebylo”, Érase, no érase). Al comienzo parece que estamos leyendo una elegía por el “mundo antiguo” desaparecido, con las enumeraciones de las marcas de coches, títulos de libros para niños, juegos de la época... El narrador adulto Carlos insiste en enumerar aquellas cosas y palabras de su infancia con un deleite nostálgico. Esa evocación amena se acaba de relámpago cuando el chico Carlitos se enamora de Mariana, madre joven de su discípulo. Por un solo acto, cuando el chico se escapa de la escuela corriendo a la casa de Mariana para confesarle su amor, se desmorona todo el mundo. Una estructura parecida, cuando todo se acumula y las ilusiones se rompen en un solo día, aparece en el cuento de Pacheco “El principio del placer”, una historia en forma de diario del primer amor frustrado. Sin embargo, en la novela breve *Las batallas en el desierto* se trata de algo más: se acaba de veras todo el mundo. Al final de la historia desaparece todo rastro de Mariana, de las casas, del mundo entero: “Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia.”²¹ La historia íntima del niño se entrelaza con el destino de México y de su capital.

A diferencia del *Bildungsroman* europeo, no se trata de la maduración del joven que va encontrando su lugar en el orden del mundo. Al contrario, el momento de autoafirmación del niño choca con la inestabilidad total del mundo. Carlitos no enfrenta el mundo de los adultos, en general, sino el cambiante mundo mexicano a mediados del siglo XX, en particular. Aparece el tema de la identidad nacional pero tiene aquí otro sentido que en la narrativa del boom. A la tradición y la diversidad se superpone la modernización rápida —técnica, científica y emprendedora: un cambio “de relámpago” del modo de ser. Carlitos aún le trata a su mamá de Ud., el hijo de Mariana le tutea llamándola por su nombre.

En relación con los niños, el mundo de adultos, aunque vaya balanceándose, sigue autoritario tanto más, con más hipocresía. Con más dogmatismo que en el cuento *La cautiva*, la autoridad tradicional, o sea la madre de Carlitos junto con el cura, le imponen mecánicamente la mentalidad del pecado. Por el lado de la modernidad, la subordinación y la humillación es similar: el padre ingeniero lleva al hijo al consultorio siquiátrico donde dos médicos disputan la diagnosis sin hacerle caso al chico: “Hablaron como si yo fuera un mueble.”²²

El modelo del poder y la violencia se manifiesta también en el machismo del hermano mayor del protagonista. Y el mismo paradigma designa una condición humillante a Mariana como amante de un político poderoso. Sin embargo, ella es la única que tiene comprensión por el niño enamorado, reacciona suave y dignamente. En cambio, en la escuela, basada en la disciplina, estalla un escándalo enorme. No se

20 Pacheco 2000, p. 2.

21 Ibid., p. 37.

22 Ibid., p. 24.



tolera nada personal y nada diferente, ni la diversidad social y étnica que allí existe. El protagonista-narrador se siente medio ajeno, pero sensible a las diferencias, con empatía a los condiscípulos marginados y maltratados. Por castigo, él mismo, trasladado a una escuela “mejor”, será obligado al papel del “niño bien”, vestido de tenis.

La escuela y todo el barrio Roma, en decadencia, abarca México. Roma, barrio cos-truído a comienzos del siglo XX para gente rica, con el paso del tiempo se ha convertido en el barrio típico de clase media. Así lo trató literariamente ya Jack Kerouac y los es- critores mexicanos como Carlos Fuentes y Sergio Pitol o el cineasta Alfonso Cuarón. En *Las batallas en el desierto*, la modernización a mediados del siglo afecta hondamente a la gente de clase media: en esos años se decide quien va a subir y quien se va a hundir en la pobreza definitiva. El padre de Carlos, con gran esfuerzo aprendiendo inglés, logra un puesto en una empresa norteamericana. La modernización viene desde afuera, en eso consiste el antiguo problema de Latinoamérica. Como dice el tío del protagonista, que en su casa ha prohibido el tequila y nada más sirve whisky, “hay que blanquear el gusto de los mexicanos”.²³ La visión del funcionamiento del poder, encolmado por el gobierno ladrón del presidente Miguel Alemán, es objeto de sátira concreta.

De la elegía inicial por el mundo viejo, al final no queda nada, nadie lo recuerda, nadie tiene nostalgia por el horror de los años de la modernización: en México no ha resultado —pero más bien se trata de que en la periferia de la cultura occidental se ve más el modelo trunco y poco habitable. Es todo lo contrario del mundo en que el protagonista joven pueda anclar.

Pero existe también otra diferencia con el *Bildungsroman*. Es distinta la visión del protagonista de “los años de aprendizaje”. Rechaza el paradigma de “la pérdida de la inocencia” —Carlitos no renuncia nada y se niega a trabajar en sí mismo, todo lo con- trario. No comprende el escándalo por su amor inocente: “Pero no estaba arrepentido ni me sentía culpable: querer a alguien no es pecado, el amor está bien, lo único demo- niaco es el odio.”²⁴ Y con la distancia del tiempo el narrador Carlos sigue estando de su lado; y el lector también. El traje blanco de tenis es un vestuario exterior por com- plete. Lo principal del porqué Pacheco narra sobre aquellas “batallas en el desierto” no es el mundo desaparecido, sino la inocencia indestructible. No es un privilegio de la infancia, no se trata de conservar al niño en el alma, sino quedarse con sus valores y con la belleza primigenia de las relaciones. Con lo que es normal y que deseáramos más en el mundo: el amor está bien. Carlitos es normal y Carlos adulto igual.

De este modo, el tema del poder y la humillación, también kafkiano, tiene una vuelta. En la relación del hijo al padre en la obra de Franz Kafka, el mundo les per- tenece a los fuertes. El hijo es el marginado —aunque también el autor de “Carta al padre” confirma su propia manera de ser: no cambiaría. El hijo en el texto de Pacheco tiene más libertad, más seguridad de su vida. Si en el mundo circundante “el amor es una enfermedad”, él simplemente rechaza curarse.²⁵

Y los dos escritores, Pacheco y Kafka, están seguros y libres en su arte creador.

Si bien el personaje central de *Las batallas en el desierto* no se subordina al modelo dominante de la sociedad, también el narrador y la misma manera de narrar niega el

23 Ibid., p. 4.

24 Ibid., p. 23.

25 Ibid., p. 30.



discurso autoritario. Les da espacio a muchas voces, en una escala amplia del español hablado en México: en el estilo directo e indirecto reconocemos a los chicos, al padre, la madre, el hermano, el maestro, el cura, el siquiatra, los políticos. Es pertinente el uso del inglés, snob y trepador. La narración incluye citas de toda índole, palabras de la Biblia en los títulos de los capítulos de la novela, la letra del bolero puertorriqueño. Las mismas enumeraciones de los títulos de los libros leídos caracterizan a los personajes, y enumerar los nombres de los coches y de otros objetos antiguos evoca el lenguaje de la época. El estilo oscila entre la ironía y el agrado, la crítica aguda y el fervor. A nivel general, la sociedad tradicional y la moderna y su mutua relación se resume en la palabra “el horror”, pero a nivel concreto las cosas suenan amablemente y conmueven; como aquel bolero deja de ser sólo canción sentimental y se convierte en una vivencia intensa del chico enamorado. A nivel simbólico, el título de la novela resulta negativo: violencia e intolerancia de las batallas, el desierto del mundo donde el amor se considera enfermedad y el odio parece natural. Pero a su vez, es la plazoleta de tierra roja donde juegan los niños.

En *Las batallas en el desierto*, el narrador enfrenta el mundo que le es ajeno y que se está acabando tan totalmente que hay incertidumbre de que haya existido. Estamos pisando la tierra escurridiza, de apocalipsis inminente. El modo de vida del barrio Roma, en México, desaparece así como desapareció el barrio judío y su mundo, en Praga, en la juventud de Kafka. Con el avance de la edad, cada generación está perviviendo su época. Lo indica el epígrafe de *Las batallas en el desierto*: “El pasado es un país ajeno.”²⁶ Pero estamos por pervivir también la época venidera, asistidos por los cuentos de Pacheco cuya manera de narrar opone la libertad de arte al mundo opaco.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bockus Aponte, Barbara. “José Emilio Pacheco, cuentista”. En *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ed. Hugo J. Verani. México: Biblioteca Era, 1994, pp. 185–199.
- Calvo Díaz, Karen Alejandra. “Ciudad, terror y mito: la concepción del gótico literario desde el mito prehispánico en los cuentos *La llorona* de Artemio del Valle-Arizpe, *La fiesta brava* de José Emilio Pacheco y *Año cero* de Bernardo Esquinca”. *Mitologías hoy* (UAB), vol. 19, 2019. Accesible en: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v19-calvo>.
- Frynta, Emanuel y Lukas, Jan. *Praha, domovské město Franze Kafky*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2000.
- Král, Matěj. *Nietzsche a Kafka*. Praha: Univerzita Karlova, 2012. Accesible en: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/43645/140015947.pdf?sequence=4&isAllowed=y>.
- Krejčí, Karel. „Reiner Maria Rilke a Praha“. Epílogo en la antología: Reiner Maria Rilke. *Dech rodné země*. Traducción Gustav Franc. Praha: Vyšehrad, 1975, pp. 29–47.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Pacheco, José Emilio. *El infinito naufragio: Antología general de José Emilio Pacheco*. Ed. Laura Emilia Pacheco. México: Editorial Océano de México, 2021. Ebook.

26 Ibid., p. 2. “The past is a foreign country. They do things differently there.” L. P. Hartley: *The Go-Between*.



Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*, “Bécquer y Rilke se encuentran en Sevilla”, 2018. Accesible en: <http://usuariodetarde.blogspot.com/2018/08/becquer-y-rilke-se-encuentran-en.html>.

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Ediciones Era, 2000. Accesible en <https://tu-pdf.com/wp-content/uploads/2020/11/Las-Batallas-En-El-Desierto-PDF.pdf>.

Pacheco, José Emilio. *El viento distante*. México: Ediciones Era, 1963. Accesible en: <https://www.literatura.us/josee/viento.html>.

Poniatowska, Elena. “Morirás lejos, de José Emilio Pacheco”. *La Jornada* (5 de noviembre de 2017). Accesible en: <https://www.jornada.com.mx/2017/11/05/opinion/a03a1cul>.

Safranski, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Traducción Raúl Gabás. Editor digital: Titivillus, 2000. Accesible en: <http://bibliodem.org/sitio/wp-content/uploads/2020/06/Safransky-Nietzsche-biografia-de-su-pensamiento.pdf>.

Verani, Hugo J. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Biblioteca Era, 1994.

Viaje por el abismo: Kafka en la antipoesía de Nicanor Parra



Miroslava Filová
Universidad Carolina, Praga
mimi.filova@gmail.com

JOURNEY THROUGH THE ABYSS: KAFKA IN THE ANTIPOETRY OF NICANOR PARRA

The presence of Franz Kafka's influence in various Latin American narrative writers is well known and studied. Less known is the influence Kafka had on the Chilean (anti)poet Nicanor Parra. Some of the most prominent critics of Parra's work mention it, but it has not been studied in depth. This present article tries to shine light on the antiheroism, dark humor and the anxiety of mortality which are common for both Parra and Kafka.

PALABRAS CLAVE:

Nicanor Parra — Franz Kafka — poesía hispánica — antipoesía — humor — abismo
Nicanor Parra — Franz Kafka — hispanic poetry — anti-poetry — humor — abyss

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.13>

Lo peor ya pasó. Peor humillación que la de existir no hay.
Nicanor Parra

Nicanor Parra nunca ocultó sus inspiraciones literarias. En su biografía más reciente, Rafael Gumucio recuerda que Parra declaró que los cuentos kafkianos “Un médico rural” y “Un artista del hambre”¹ lo habían influido más que cualquier poema en verso. En la entrevista de 1969 con Mario Benedetti, Nicanor Parra llamó a Kafka su “maestro absoluto”² y hasta visitó su tumba en Praga. Entonces ya era un poeta consagrado y su poemario *Poemas y antipoemas* (1954) un éxito internacional. Con este libro introdujo su poética revolucionaria, la antipoesía. El “anti” de esta poesía implicaba una oposición a la poesía de la grandeza, de la belleza universal, del patetismo y de la metáfora prevalente en la poesía de su época. Además, Parra decía que sin Kafka la antipoesía no hubiera sido posible³ y en un tipo de manifiesto estético publicado en la antología *13 poetas chilenos* (1948) declara que el lenguaje periodístico “de un Kafka cuadra mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Góngora o de

1 Gumucio 2020, p. 453.

2 Benedetti 1969.

3 De Costa 2016, p. 184.



un modernista tomado al azar.”⁴ Con la antipoesía “los poetas bajaron del Olimpo” y el antipoeta, siguiendo los pasos de Shakespeare, dedicó su vida al enlazamiento de lo bajo y alto de la cultura.

Parra descubrió a Kafka probablemente durante su estancia en los Estados Unidos, en la época cuando su mayor inspiración fue la poesía de Walt Whitman con su heroísmo humano. La lectura de Kafka metamorfoseó el héroe de Whitman en un antihéroe y Parra cayó presa de la risa metafísica de Kafka.⁵ La presencia de Kafka en la antipoesía se palpa en “la intensidad agobiante de las atmósferas, en los rasgos de antihéroe de los personajes, y en el humor”⁶. La atmósfera asfixiante en la obra de Kafka, mencionada aquí por el crítico Niall Binns, proviene de los laberintos hechos de “corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego”.⁷ La angustia que actúa como gas llenando el ambiente de los relatos kafkianos se puede rastrear también en los antipoemas pero, al contrario de Kafka, Nicanor Parra suele aliviar la tensión con un chiste, una nota humorística o ironía:

claro — descansa en paz
y la humedad?
y el musgo?
y el peso de la lápida?

El humor de Kafka se ubica en lo absurdo de las situaciones que describe: “Al despertar Gregor Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto.”⁸ El tono banal con el que se pronuncia este giro brutal del destino del personaje crea una atmósfera absurda multiplicada por la actitud del mismo personaje de Gregor Samsa. Al descubrir que se ha convertido en un insecto, su pensamiento se centra en lo cotidiano: vestirse e ir a trabajar; continuar su existencia en lo absoluto del absurdo. La atmósfera surreal que Kafka crea en la primera frase de la novela es lo que interesó a Parra:

Mis formulaciones son irrelevantes en sí mismas. Lo que les da sentido es la alusión a una determinada atmósfera. Y hay otro aspecto de su [Kafka] trabajo que también es importante en el mío: la oscilación entre la trivialidad y la trascendencia.⁹

La trascendencia, en este caso, no pretende figurar fuera de la trivialidad de lo cotidiano, no es una trascendencia cósmica, vital o religiosa. Harold Bloom considera que todo lo que parece ser trascendente en Kafka es en realidad una burla.¹⁰ El crí-

4 Parra 2015, p. 35.

5 Grossman 1975, p. 12.

6 Binns, 2014, p. 227.

7 Ibid.

8 Kafka 2003, p. 79.

9 Grossman 1975, p. 12.

10 Bloom 1994, p. 451.



tico americano asegura que los cuentos y novelas de Kafka no contienen pistas, y mucho menos representaciones de lo divino: “hay filas de demonios disfrazados de ángeles o dioses, pero Dios siempre está en otro lugar, lejos en el abismo, o durmiendo, o tal vez muerto.”¹¹ El tema que realmente preocupa a los dos, Kafka y Parra, es el tema del ser humano en la sociedad y la disyunción entre el orden que se le exige y la anarquía o casualidad de la existencia. Lo trágico se transforma en cómico porque la verdadera seriedad se encuentra en la comicidad¹², como decía Parra. Los antihéroes de Kafka no se oponen valientemente a las crueles órdenes del destino y acaban fracasados después de una lucha quijotesca. En el (anti)poema “Soliloquio del individuo”, el individuo recorre la historia humana, nota el progreso, los éxitos de la humanidad, pero también la tendencia cíclica de la vida solo para terminar con el verso “Pero no: la vida no tiene sentido”, cierta resignación frente a la historia y realidad del destino humano que podría denominarse antiheroica. Los antihéroes de las historias kafkianas no son *anti* porque sean débiles sino porque sus acciones parecen absurdas en determinadas situaciones. Claro, las situaciones son irracionales en sí mismas pero los personajes no rechazan el juego surreal, sino que lo perpetúan. El yo poético de Parra, el antipoeta, tiene rasgos del antihéroe kafkiano en varios antipoemas; muestra signos de cierta resignación ante el orden de la sociedad y el mundo, le falta vitalidad y determinación para cambiar lo que no sea justo y aunque juzga delitos de los demás, es igual de crítico consigo mismo. Los antihéroes de Kafka y de Parra no ofrecen soluciones para salvarse y la transcendencia que menciona Parra radica en una comprensión más profunda del antiheroísmo, en una actitud humorística frente al inevitable destino humano:

Ya no me queda nada por decir.
 Todo lo que tenía que decir
 Ha sido dicho no sé cuántas veces.

...

Solo una cosa es clara:
 Que la carne se llena de gusanos.
 (“Tres poesías”, *Versos de salón*)

La transcendencia antiheroica pues radica en el humor, no obstante, la mayoría de los lectores no describiría el efecto de leer una novela de Kafka como humorístico. Los lectores tratamos de relacionarnos con las historias de los personajes, pero al hacerlo, el destino de Gregor Samsa o K. resulta más frustrante que divertido. La risa se hace posible solo cuando nos disociamos de lo dicho, entonces nos convertimos en los dioses que se ríen, practicando la risa metafísica. Entendemos que nos estamos riendo de los giros absurdos y frustrantes de los acontecimientos de la vida de un personaje literario, pero al mismo tiempo no podemos escapar la analogía — también nos reímos de lo absurdo de nuestras propias vidas. Este tipo de risa incrustado en el humor oscuro y abismal, o realización de su posibilidad tiene un efecto liberador y aún transcendental.

11 Ibid.

12 Cárdenas 2011, p. 183.



Si bien la afirmación de Georg Lukács que el verdadero tema de la escritura de Kafka es el “carácter diabólico del capitalismo moderno”¹³ es demasiado dudable, no se puede negar que la obra de Kafka parece insinuar la impotencia del hombre ante la existencia o cierto orden social arbitrarios. Parra lleva la realidad de nuestra sociedad al extremo y, como Kafka, señala lo absurdo de nuestros actos frente a la muerte. Mientras Parra es literal e irónico, Kafka es más oscuro y enigmático. Aunque ambos usan un lenguaje simple, el verdadero significado de sus frases tiene que ser descifrado. ¿Qué quiere decir Parra con los últimos versos “Solo una cosa es clara: que la carne se llena de gusanos”? Parece decir algo muy similar que Kafka en un diálogo con Max Brod: esperanza sí, pero no para nosotros.¹⁴

La fuerza de la verdad ontológica de estas pronunciaciones tampoco resulta muy chistosa. Aunque aceptemos que hay humor en la escritura de Kafka, lo más probable es que no terminemos riéndonos a carcajadas como lo hacía él al leer pasajes de su obra. El humor de Parra, al contrario, es más accesible y digerible, aunque en su profundidad es un humor kafkiano. Las parábolas de Kafka, menos conocidas, se caracterizan por un humor más tangible que en el resto de su obra. Aunque preservan la forma de una parábola, carecen de un fin didáctico, ¡Olvídalo!¹⁵:

Era la madrugada. Las calles estaban limpias y desiertas. Me dirigía hacia la estación. Al confrontar mi reloj con el de la torre comprendí que era más tarde de lo que pensaba y que debía apurarme. La impresión que me causó este retraso me hizo sentir inseguro de mi camino ya que aún no conocía bien aquella ciudad. Por fortuna había un policía cerca. Corrí hacia él y le pregunté jadeante que me indicara el camino. Se sonrió y me dijo: “Quiere conocer el camino?” “Sí” dije, “no puedo hallarlo por mí mismo.” “Olvídalo, olvídalo”, dijo, y se volvió con brusquedad, como alguien que quiere reír a solas.¹⁶

A diferencia de las parábolas verdaderas, la de Kafka no termina con una moraleja sino con una moraleja negativa y anti didáctica. Con orígenes en la ironía, la moraleja negativa es antiheroica como los mismos personajes de Kafka y emana desde el humor típico de los tiempos modernos; el humor basado en la ironía.

El problema de la definición del humor es infinito porque es contradictorio; es subjetivo y a la vez comunitario. Mientras el humor en la Europa del Renacimiento

13 Lukács 1963, p. 77.

14 Benjamin 1968, p. 117.

„Recuerdo“, escribe Brod, „una conversación con Kafka a propósito de la Europa contemporánea y de la decadencia de la humanidad. ‚Somos ‚, dijo Kafka, ‚pensamientos nihilísticos, pensamientos suicidas que surgen en la cabeza de Dios.‘ Ante todo eso me recordó la imagen del mundo de la Gnosis: Dios como demiurgo malvado con el mundo como su pecado original. ‚Oh no ‚, replicó Kafka: ‚Nuestro mundo no es más que un mal humor de Dios, uno de esos malos días.‘ ¿Existe entonces esperanza fuera de esta manifestación del mundo que conocemos? El sonrió. ‚Oh, bastante esperanza, infinita esperanza, sólo que no para nosotros.‘ “

15 Traducido del alemán „Gibs Auf“, en inglés give it up / ríndete.

16 Kafka 1999, p. 1285.



era conectado con un intercambio de roles sociales, lo que servía como un modo de liberación de las tensiones sociales,¹⁷ el humor moderno tiene base en el sarcasmo y la autoburla; en la ironía. La ironía es quizás el producto que mejor define los tiempos modernos y lleva dentro de sí un legado de la muerte de Dios de Nietzsche o, en consecuencia, cualquier dogma. Lo que nos queda, igualmente a los personajes de Kafka, es entonces la realidad ineludible de nuestra propia mortalidad y eso produce a priori una angustia, no una risa. Solo cuando el lector se disocia de esta realidad de la vida puede reírse de ella.

La habilidad de la disociación es uno de los requisitos del lector que primero tiene que dominar la identificación con los personajes para poder disfrutar de la ficción, pero un buen lector tiene que superar esta inclinación natural para juzgar el texto en su complejidad y ser consciente de las sutiles insinuaciones del autor. En el caso de Kafka, solo podemos apreciar verdaderamente su cosmovisión única si nos desconectamos de la identificación empática con sus personajes. No todo el mundo es capaz de esto, afirma Milan Kundera¹⁸ quien percibe esta incapacidad sobre todo en el campo del humor: algunas personas no son capaces de reírse de un chiste porque no logran desvincularse de lo dicho. Esta capacidad se está perdiendo lentamente en una sociedad que avala las restricciones y se acerca así a un nuevo tipo de censura. David Foster Wallace comenta que las generaciones del nuevo milenio no reconocen ningún tipo del humor en Kafka:

No es de extrañar que no pueden apreciar la broma realmente central de Kafka: que la horrible lucha para establecer un yo humano resulta en un yo cuya humanidad es inseparable de esa horrible lucha. Que nuestro viaje interminable e imposible hacia el hogar es de hecho nuestro hogar.¹⁹

Algunos críticos argumentan que en Kafka existe un chiste divino: el Dios burlándose de las vidas humanas. Al desligarnos de nuestras reacciones emocionales, nos convertimos en este Dios, lo cual permite burlarnos de la imposibilidad de encontrar solo un sentido, de la libertad de la voluntad o de la arbitrariedad del destino. La parábola de Kafka parece sugerir que no tiene sentido buscar sentidos; ¿por qué intentarlo? La moraleja de la historia es entonces nula; no hay moraleja porque no tiene sentido moralizar. Lo único que nos queda es disociarnos de la ansiedad, superar la sensibilidad humana para poder liberarnos con una risa.

El humor y el abismo están, entonces, ligados uno al otro, en las obras de Kafka y Parra. Ambos escriben mientras se asoman al abismo y a veces incluso parece como si ya estuvieran allí y lo único que pueden hacer es reírse. El humor y la ambigüedad son pilares de la producción literaria moderna,²⁰ dos características dominantes en las obras de Kafka y Parra. Dudando de la justicia histórica y del futuro de la humanidad como tal, su modernismo se sitúa alejado de las ilusiones vanguardistas, se trata del modernismo crítico, antirromántico y escéptico.²¹

17 Bakhtin 1987.

18 Kundera 2014.

19 Wallace 2011. Traducido por mí.

20 Kundera 2014, pp. 25–26.

21 Ibid.



Una de las reacciones que produce la lectura de la antipoesía de Nicanor Parra es la sensación de estar ofendido. “La poesía morirá si no se la ofende”, afirmó Parra. Esta ofensa es palpable en la forma en que Kafka trata a sus personajes: los humilla, los ofende, pero lo hace, igual que Parra, porque el arte de ofender es vital, sirve como el hacha rompiendo el hielo dentro de nosotros.

El intelectual chileno Carlos Peña hasta compara a Parra con los filósofos Heidegger o Wittgenstein.²² La verdad es que Parra ofrece un tipo de filosofía al acercarse a los límites de la existencia y demuestra que más allá del horizonte no hay nada. Advirtió que el lenguaje humano, las frases hechas, los lugares comunes, el habla de la calle intentan ocultar (pero por eso también revelan) esta verdad esencial: que estamos solos y que existir consiste, a fin de cuentas, en dar palos de ciego.

Aparte de los temas comunes, como la angustia de la soledad humana ante la mortalidad o el enfrentamiento individual con la sociedad y sus reglas, el aliento de lo kafkiano está claramente presente en la atmósfera de muchos de los antipoemas. Esta influencia de diferentes géneros exige más que una simple comparación entre temas, imágenes y lenguaje. La búsqueda de la confirmación de esta influencia continúa más allá de la forma y el contenido hacia el campo literario y la realidad de las circunstancias históricas y personales de estos autores. La prueba se puede quizás encontrar en el arte como espejo de la forma en que ambos autores se enfrentaron al mundo. Si hay una poesía kafkiana, es la antipoesía, pero claro, es kafkiana porque el antipoeta compartió una visión ontológica con el autor praguense, no porque Parra pretendiera imitar a Kafka. Parra siempre admitió sus influencias literarias y con Kafka comprendió que el heroísmo humano inevitablemente lleva al patetismo y él optó por el antídoto.

El chiste antipoético es profundamente existencial. El humor presente en las obras de Kafka y Parra consiste en atreverse a mirar hacia el abismo existencial, permitir el sentimiento de angustia, pero optar por reírse de él en lugar de caer en una patética autocompasión. El hecho de nuestra mortalidad se debe aceptar como inevitable y siempre presente. Además, debe convertirse en un pensamiento cotidiano, como las cosas más mundanas de los antipoemas de Parra: “Yo pensaba en un trozo de cebolla visto durante la cena, / Y en el abismo que nos separa de los otros abismos.”²³ Parra, como Kafka, insinúa el hecho de que la ansiedad de la existencia se alivia si la miramos por lo absurda que es. Ambos usan técnicas de humor para penetrar en la profunda realidad del ser humano, aunque el humor y el chiste no son el objetivo, solo son el medio para digerir las crueles verdades como la oscura realización de nuestra existencia arbitraria. El humor es una liberación de esta realización.

Lo esencial de la obra tanto de Parra como de Kafka tiene carácter metafísico y aunque lo disfracen de maneras diferentes, su mayor preocupación es ontológica. El resultado no es exactamente una observación filosófica sino una posición iconoclasta a través de la cual sugieren un acercamiento a una visión relativista y anti-dogmática del mundo más que a una ideología.

En nuestro milenio, algunos han anunciado la muerte no sólo del autor sino de la literatura. A pesar de ello, las razones de la relevancia de la obra literaria de Franz

22 Peña 2012.

23 Parra 1954. Poema „Recuerdos de juventud“.

Kafka y Nicanor Parra en el mundo actual son todavía muchas y varias. Quizás la más importante es la ambigüedad con la que juegan y que deja perplejos a sus lectores. Parra y Kafka obligan a sus lectores a ser pensadores críticos, y sus obras sirven como signos de exclamación en nuestras cosmovisiones preconcebidas. Si logramos ser buenos lectores, somos recompensados con cierto alivio existencial; si nos atrevemos a superar nuestra importancia innata podemos trascender por un rato lo absurdo de la vida humana. Franz Kafka se lo enseñó a Nicanor Parra y él lo incorporó en la antipoesía — si miramos al abismo al principio nos asusta, pero si nos rendimos está la posibilidad de la risa.

BIBLIOGRAFIA:

- Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- Benedetti, Mario. “Nicanor Parra, o el artefacto con laureles”. *Revista Marcha*, 1969. [online]. [cit. 20.10.2022] <https://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/laureles.html>.
- Binns, Niall. *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso, 2014.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968.
- Cárdenas, María Teresa. *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago: Ediciones Mercurio, 2011.
- Costa de, René. *Conversaciones con Parra, Chicago 1987*. Santiago de Chile: BancoEstado, 2016.
- Gumucio, Rafael. *Nicanor Parra, Rey y mendigo*. Barcelona: Literatura Random House, 2020.
- Grossman, Edith. *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York: New York University Press, 1975.
- Kafka, Franz. *Obras completas*. Tomo IV. Ediscomunicación, S.A.: Barcelona, 1999.
- Kafka, Franz. *Relatos completos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2003.
- Kundera, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis, 2014.
- Lukács, Georg. *The Meaning of contemporary realism*. London: Merlin Press, 1963.
- Meyers, Jeffrey. “Kafka’s Dark Laughter”. *The Antioch Review*, vol. 70, no. 4, 2012, pp. 760–68. [online]. [cit. 2.10.2022] <https://doi.org/10.7723/antiochreview.70.4.0760>.
- Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento, 1954.
- Parra, Nicanor. *Obras completas II. (1975–2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- Parra, Nicanor. *Antiprosas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2015.
- Peña, Carlos. “Parra: El Hombre a La Intemperie”. *Hispanérica*, vol. 41, no. 123, 2012, pp. 33–41. [online]. [cit. 15.03.2023] <http://www.jstor.org/stable/43684178>.
- Wallace, David Foster. “Laughing with Kafka”. *Log*, no. 22, 2011, pp. 47–50. [online]. [cit. 2.10.2022] <http://www.jstor.org/stable/41765707>.

INFORME VISIONARIO

Kafka: visionario del totalitarismo

Miguel Espejo

Ensayista y poeta, Buenos Aires

miguelespejo8@gmail.com



KAFKA: A VISIONARY OF TOTALITARIANISM

The article takes up the title that Milan Kundera used for his essay published in Mexico in 1980, after giving his lecture on Kafka. This article also underlines how some aspects of Kafka's rich work continue to perfectly translate the image of that totalitarian world. Despite the collapse of the Soviet empire, this tendency refuses to leave the scene of our time. In Latin America, adherence to this trend continues to manifest itself in various countries. However, Kafka's influence on Spanish-American literature is truly unquantifiable. The case of José Revueltas, with his brilliant novel *Los días terrenales* (1949), illustrates in a "Kafkaesque" way the meanders of the so-called socialist Revolution. For his part, the unavoidable Borges contributed a lot, since the 1930s, to make known, according to his terms, "another way of conceiving literature", where Kafka has occupied a central place.

PALABRAS CLAVE :

Milan Kundera — La ilusión lírica — José Revueltas — tendencias totalitarias — Jorge Luis Borges

Milan Kundera — The lyrical illusion — José Revueltas — totalitarian tendencies — Jorge Luis Borges

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.14>

Por esas misteriosas coincidencias, quizás debidas al azar objetivo que entusiasmó a los surrealistas, tuve la oportunidad de asistir, en la ciudad de México, a fines de 1979, a la conferencia que Kundera brindó en uno de los auditorios de la Universidad Nacional Autónoma de México, titulada, sólo en su versión castellana, "Kafka: Visionario del totalitarismo".¹ Si he decidido denominar de la misma manera esta exposición, con una dosis no exenta de pudor, es porque recoge y continúa algunos de los elementos que se encontraban ya en aquel lejano texto.

Pocos meses después de asistir a esa conferencia, comencé la redacción de mi ensayo sobre Milan Kundera, *La Ilusión lírica*,² en la misma ciudad de México, donde me encontraba residiendo por la dictadura militar que imperaba en Argentina. Un poco

1 Espejo 1980.

2 Espejo 1984. He retomado algunos fragmentos que se encuentran en este ensayo para la presente exposición. Las citas de los *Diarios* se hicieron de acuerdo con la edición de Emecé, Buenos Aires, 1953, traducidos por J. R. Wilcock.



antes había aparecido la traducción de su bella y terrible novela *La vida está en otra parte*, en teoría, primera obra de Kundera publicada en castellano.³ El libro estaba precedido por un lúcido prólogo de Carlos Fuentes intitulado “El otro K”. Resultaba obvio que el K. original aludía tanto a Kafka como a alguno de sus personajes.

Asimismo, recupero el primer título de Kundera para esta conferencia porque el autor de *La broma* nunca más la publicó en estos términos iniciales, donde la carga política internacional estaba mucho más presente que en las versiones sucesivas. Cuando en 1987 se edita su penetrante ensayo *El arte de la novela*, el capítulo dedicado a Kafka había mutado y se llama “En alguna parte ahí detrás”, título semejante al que había utilizado en francés, al publicarlo en la revista de Gallimard.⁴ Recordemos de paso que, en *La broma*, sin duda una de las novelas cumbres de la literatura checa y de la segunda mitad del siglo XX, el personaje principal, Ludvik, se ve condenado a varios años de prisión por haberle hecho una broma a su novia Marketa, enviándole una tarjeta postal donde decía: “¡El optimismo es el opio del pueblo! El espíritu sano hiede a idiotez. ¡Viva Trotski!”; burlándose de las creencias que ésta manifestaba por sus cursos de adoctrinamiento. Esta novela, pese a la enorme marca personal de su autor, puede considerarse, simultáneamente, sin temor a equivocarnos, una herencia directa de Kafka y del sistema totalitario imperante. Por la misma época que publicaba su primera novela, Kundera abrió el 4º Congreso de Escritores Checos, realizado en Praga en junio de 1967, en la Casa Nacional de Vinohrady, con un texto que se llamaba “Devolver a la literatura su calidad y su dignidad”, donde la defensa de Kafka ocupaba un lugar central.

¿Por qué Kafka? Años más tarde, Kundera comienza dándonos una respuesta plausible: “Kafka es un autor inaceptable para el mundo totalitario porque su obra es la imagen de dicho mundo.” ¿De qué manera enigmática Kafka se convierte en uno de los escritores más aborrecidos por aquellos que profesaban una línea dogmática del arte, identificada o muy cercana a la del stalinismo, él, que al igual que Goethe y Flaubert, a quienes admiraba, no tuvo otra vocación que la literatura? Kafka ha vivido una de las experiencias más fieles a la literatura, una experiencia radical, desarrollando su obra en el silencio de la noche (y esto no debe entenderse como una metáfora), en el reducido espacio de su cuarto, que después de su muerte, hace casi justo un siglo, como lo dice Kundera, “se convirtió en un símbolo que rebasa muchísimo el área de la estética y del arte”.

Kundera evocó en su conferencia de México que, durante el transcurso de la invasión rusa a Checoslovaquia, “se afirmó en los documentos oficiales que la rehabilitación de Kafka había provocado el proceso ideológico de la contrarrevolución”. Tal conclusión es digna del universo kafkiano, que consiste, entre otras cosas, en volver ininteligibles los datos primarios de la ecuación. Despertarse convertido en insecto, por ejemplo. Pero nosotros asistimos hoy, después de la invasión rusa a Ucrania, a la reiteración de algunos de estos viejos mecanismos que pueden desprenderse del universo kafkiano o de la realidad que los inventa y los pone al descubierto. Ellos siguen

3 Pese a ser presentada como la primera novela en castellano (Seix-Barral, Barcelona, 1979) existía una versión de *La Broma* (Emecé, Buenos Aires, 1971), plagada de errores, realizada a partir de la traducción francesa.

4 Kundera 1981.

muy activos y vinculados con los nuevos totalitarismos que, seculares o religiosos, buscan el máximo control de la vida del hombre en la sociedad como en su intimidad.

Extrañamente, cuando Levi-Strauss propone como método antropológico reducir el hombre a la categoría de hormiga, para hacerlo más inteligible, y discute acerca de ello con Sartre, ninguno de los dos recuerda ni por un instante que, en *La metamorfosis*, Kafka sugería ya lo siguiente: el hombre tiene la capacidad de verse a sí mismo como un insecto, pues los demás también lo hacen. Por supuesto, la obra de Kafka tampoco se reduce a este punto y como adecuadamente lo señaló Kundera: “La grandeza del arte de Kafka consiste precisamente en lo sublime de la ambigüedad de su obra que no puede jamás reducirse a una tesis moral, religiosa, filosófica o política.” Esta ambigüedad estaba fundamentalmente en su humor, que lo ejercía con mucho mayor frecuencia de la que describen sus biógrafos, y en su percepción particular de los hechos. Kafka, examinando el ambiente de las oficinas, donde se desarrollaba su vida diaria, hace un descubrimiento capital: encuentra en ellas el carácter fantástico que las anima y que las convierte en un mundo alucinante y divertido. “Basta mirar intensamente una cosa para volverla interesante”, aconsejaba su amado Flaubert. El humor negro, como si fueran algunos grabados de Goya, habita en lo más profundo e íntimo del hombre. En sus *Diarios*, que como todo el mundo sabe son al mismo tiempo una larga reflexión sobre la experiencia de escribir y un receptáculo de todos sus cuentos inconclusos y de los bosquejos que hacía, consigna un acontecimiento cotidiano: Después de cenar, el escritor decide leerle a su familia uno de sus cuentos y, una vez finalizada la lectura, por la cara de disgusto que puso el padre, Kafka dedujo que sería bastante bueno.

La obra de Kafka constituye, en un mundo que hace todo lo posible por distorsionar y pervertir la creatividad artística o literaria, para ponerla al servicio de la diversión o de la propaganda, en suma, de la insignificancia, una tajante recusación de la manipulación y la servidumbre. La obra de arte, para existir totalmente, necesita ser por entero soberana y no disponer de una “soberanía restringida”, concepto que dicho sea de paso utilizó Fidel Castro para convalidar la invasión de los rusos a la antigua Checoslovaquia. En sus conclusiones a las reflexiones que hace en torno a Kafka, Kundera señala “la paradoja del compromiso del arte”, porque es precisamente “la obra apolítica, imaginativa, aparentemente anacrónica de Kafka —y no la de sus contemporáneos apasionados por la política— la que se reveló no sólo como la más bella sino también como la más ligada a los destinos colectivos del siglo XX”.

El totalitarismo pretende determinar con inflexibilidad el espacio literario y artístico, al igual que los otros espacios por donde el resto de las actividades humanas debe circular. Evidentemente, este aspecto no se ha limitado al laboratorio stalinista, como lo prueba el criminal atentado a Salman Rushdie, quien también se atrevió a hacer una “broma” sobre el sentido de unos versículos del Corán. Las “fetuas” están listas a surgir en todo lugar en que el poder carece de equilibrios. Hay muchos escritores exiliados, perseguidos, encarcelados, por no someterse al *diktat* de sus respectivos regímenes.

Ahora bien, con respecto a esto es importante señalar otra de las conclusiones de Kundera sobre la obra de Kafka y el totalitarismo, ya que Kafka no conoció, obviamente, de forma directa ninguna de las grandes experiencias totalitarias del siglo XX. “La experiencia del totalitarismo no se limita a la esfera política de la vida. El totali-



tarismo es una de las tendencias casi eternas del hombre. El estado totalitario no es entonces una perversión, algo inhumano y malo. El totalitarismo no es inhumano, sino que, para citar la fórmula de Nietzsche, humano, demasiado humano.”⁵

El ejercicio permanente de nuestras compulsiones, de nuestra tendencia a imponernos sobre el otro, por los medios más variados y disimiles, y el reconocimiento que hacemos del otro cuando ha sido él quien se impuso, también pasa por un espectro innumerable; todo es válido en nuestras relaciones con los hombres, desde la auto conmisericordia que despierte algún sentimiento en el otro, para luego poder dominarlo, hasta la más pura y simple psicopatía, se complementan con la sumisión y la servidumbre; todo esto se manifiesta tanto social como privadamente y no hay aquí compartimentos estancos, sino un fluir permanente, de tal modo que nada queda reducido al exclusivo ámbito de nuestra vida privada, y en contrapartida, nada es del dominio absoluto de lo colectivo. Pero todas estas conductas no guardan ninguna proporción cuando se las ejerce desde el poder absoluto del Estado, que ya para Hegel era el dominio del Espíritu Absoluto.

Kafka le escribe a Max Brod, en junio de 1921: “La imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de otra forma, a lo que casi se podría agregar una cuarta imposibilidad, la imposibilidad de escribir [...] por lo tanto era una literatura imposible por todos los costados, una literatura de gitanos que habían robado al niño alemán de su cuna...” Maurice Blanchot se extendió largamente sobre esta carta en *L'espace littéraire*, una de las obras que puede ser considerada fundante en la manera de pensar la literatura.⁶ La tensión entre el proyecto y lo realizado, entre la presencia de la plegaria y la ausencia de la religión, entre lo que se quiere decir y la imposibilidad de hacerlo, entre los fines estéticos y el horror del mundo del que se habla, son aspectos que han atravesado prácticamente al conjunto de la obra de Kafka.

Este hombre de salud precaria, muerto poco antes de cumplir cuarenta y un años, el mismo año que Lenin, no alcanzó a conocer, ni vivir en torno suyo, las feroces luchas políticas e ideológicas que conmovieron a Europa después de la denominada Gran Guerra, una vez que se inició el descubrimiento de cuán frágil era la paz wilsoniana, luchas que se prolongaron hasta el comienzo mismo de la Segunda Guerra Mundial y que solo se acallaron para ceder el paso al lenguaje de las armas. Estas luchas prefiguraban ya los procesos totalitarios del orbe, prefiguraban y acompañaban su consolidación. Esta tensión que ha conocido el siglo XX y lo que va de éste, entre distintas ideologías que tenían por fin imponer un modo de organización férreo y moderno, sobre todo único, a toda la sociedad, a Kafka le era completamente desconocida. Cuando decide convertirse en soldado, proyecto que por su salud, apenas era un vago sueño, no lo hace impulsado por la desesperación política, sino para encontrar un mínimo lugar en este mundo que insistía en expulsarlo hacia el desierto. Sin embargo, sabe que la vía de la acción y el peso no le están permitidos. El

5 Kundera 1981. Todas las citas han sido efectuadas de acuerdo con la traducción del texto en francés que el propio Kundera entregó a sus anfitriones de la Universidad Nacional Autónoma de México, sobre todo a Ramón Xirau, en el artículo citado.

6 Blanchot 1969. La edición francesa se remonta a 1955. Recién un cuarto de siglo después recoge todos sus trabajos en torno al autor checo, *De Kafka a Kafka*, Gallimard, 1981.

31 de julio de 1914 consigna: “Movilización general. Ya llamaron a K. y P. Ahora recibo la recompensa de la soledad. Pero después de todo no es una recompensa: la soledad sólo trae castigos.”

La literatura, la forma en que él se aferró a ella, era, si se quiere, una puerta para escapar del desierto, que al mismo tiempo lo confirmaba y lo hundía en él, ya que el desierto, si bien anterior a la literatura, pertenecía completamente a ella. El mundo no le ofreció a Kafka mejores consuelos que los que le ofreció a Rimbaud. Este escritor, que se atrevió a condenar a todos los judíos que escribiesen en alemán, y por lo tanto a sí mismo, se veía como enteramente consagrado a la literatura, tratando de extraer de ella una especie de salvación.

Alguien sostuvo que hay tantas formas de leer las Sagradas Escrituras como lectores hay. La obra de Kafka, relacionada en más de un punto con la Escritura (“la tarea poética es una tarea profética”, de acuerdo con su visión), también puede leerse de múltiples maneras. Su obra es la escritura incesante que busca afirmarse en el mundo, y que pide de ella un camino hacia la salvación, no religiosa, una salvación más íntima y más cercana, que lo saque de la indeterminación en que la época, por una parte, lo ha hundido, como ha hundido al arte en general privándolo de sus puntos de apoyo. Primer exilio que no sabría disimular el segundo: su condición judía, utilizando encima una lengua que es en parte ajena al medio que lo rodea, o que sólo pertenece a una pequeña minoría. Y el tercer exilio, o mejor aún, la tercer fuente de su exilio inembargable, su familia.

Kafka, poseedor de una negra ironía y de una punzante lucidez, al mismo tiempo que de una infatigable capacidad de sufrimiento, expresando y volcando todo lo que percibía en la literatura, no podía dejar de captar, justamente él, quien realizaba un trabajo burocrático, este aspecto de la sociedad moderna. La concentración del poder, en las dictaduras antiguas, bastaba para caracterizar una forma totalitaria de gobierno. Pero, en nuestra época, es la organización altamente compleja del Estado y de la grandes corporaciones las que pueden reforzar las tendencias totalitarias de cualquier sociedad, como se ha podido comprobarlo con el uso y abuso de las aplicaciones que circulan por las redes. Casi está demás decir que, en estas últimas décadas, cualquiera sea el régimen que nos haya tocado vivir, los seres humanos también hemos conocido el valor de la libertad, de la democracia y de los derechos inalienables.

Evidentemente, pareciera que los comunistas no han podido soportar el espejo que les ofrecía Kafka, porque sólo han querido leerlo desde esta perspectiva, desde el estrecho ángulo político, que sólo dejará de serlo cuando la política, de una manera integral, se abra a todas las cosas que componen la vida y no se limite a bombardear a los hombres con sus ritos consabidos. Quien ha descubierto que la escritura, para el que la realiza, se transforma siempre en un laberinto, le costará poco trabajo, si la escritura tiene algún lazo con el mundo, llegar a una conclusión parecida: el mundo también es un laberinto.

KAFKA Y BORGES

Borges repitió en reiteradas oportunidades que él era sólo “una invención de Roger Caillois”, aludiendo así a la primera traducción que se hizo de sus textos al francés





y que su traductor, el propio Caillois, titulara *Labyrinthes*.⁷ En todo caso, esta *boutade* típicamente borgeana dice algo cierto. A partir del reconocimiento en Francia, por parte de eminentes críticos y escritores, es donde comienza una irradiación que lo convierte en el escritor de lengua castellana con una proyección, que como la de Kafka, supera por lejos las fronteras de la literatura y del arte. Ningún otro escritor de esta lengua alcanzó a tocar registros pertenecientes a la ciencia pura, a la filosofía, a las ciencias sociales, como lo hizo el autor de *Ficciones*.

Las múltiples relaciones que Borges mantuvo con la obra de Kafka se analizaron ya mucho y de diversas maneras. Borges no sólo fue uno de los primeros autores de lengua castellana en prestar una atención relevante a lo que significaba literariamente esta obra, sino que contribuyó a que la proyección de Kafka sobre las letras hispanoamericanas fuera decisiva. Yo me limitaré acá a recordar una pequeña anécdota que ilustra esta situación. Cuando en el lejano 1975 le pregunté a Borges, con esa impertinencia que a menudo nos concede la juventud, qué pensaba sobre el porvenir de su obra y qué es lo que él pensaba de lo que quedaría de ella en el futuro, él, después de reírse, se limitó a contestarme que eso lo debían decidir los lectores de los tiempos futuros. Sin embargo, inmediatamente después agregó que él creía que, junto a Bioy Casares y Silvina Ocampo, habían hecho algo bueno y que posiblemente perduraría. Este “algo”, para Borges, era la *Antología de la literatura fantástica* publicada en 1941. Según él, esta antología había contribuido de manera privilegiada a abrir una nueva visión de lo que podía ser la literatura. En ella estaba incluido el texto *Ante la ley* que ya se conocía en castellano por otra vías.

Borges reivindicaba el hecho de ocupar, mediante la divulgación de diferentes autores, un lugar central en la modificación de las corrientes estéticas predominantes antes de la introducción de lo que él llamó “la literatura fantástica”, frente al naturalismo, indigenismo y realismo social. Posición un poco contradictoria, ya que en la misma época rechazaba prácticamente en bloque todas las tendencias que configuraron las vanguardias en la literatura hispanoamericana, aun cuando él mismo, como es bien conocido, contribuyó a la generación de una de ellas: el ultraísmo. Borges me aseguró, en esta misma entrevista, publicada en la revista de la Universidad Veracruzana, *La Palabra y el Hombre*, que su mayor contribución a las letras hispanoamericanas consistía precisamente en haber difundido „otro modo de entender la literatura“,⁸ donde Kafka ocupaba un lugar preeminente, como pudo decirlo abiertamente, poco antes de morir, en una entrevista que le hizo el diario *El País* de España:

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.⁹

7 Caillois 1953.

8 Espejo 1976.

9 Borges 2015.



No es el momento de discutir aquí las complejas razones que lo impulsaron a privilegiar esta *Antología*, hoy inhallable, a su propia obra, que tiene una proyección universal y que supera por lejos el campo literario y la lengua en la que fue escrita. Pero sin duda, él situaba su obra, como Flaubert, en un ámbito mucho más vasto que el de una repercusión inmediata y circunstancial. Como Flaubert y como Kafka.

Anna Housková, en uno de los capítulos incluido en su meduloso libro *Visión de Hispanoamérica*, nos recuerda con precisión quirúrgica, las diferentes ocasiones en las que Borges hizo una evaluación de Kafka, en un periodo que va del año 1937 a poco antes de su muerte, en 1986. Allí señala con agudeza que “la afinidad entre Borges y Kafka consiste en las invenciones literarias con variantes de lo infinito y la índole inconclusa de los textos.”¹⁰ Housková concluye su rica aproximación citando un fragmento del prólogo que escribió el autor de *Ficciones* para un libro publicado en España dentro de la colección Biblioteca personal, luego incluido en las nuevas *Obras completas*:

El destino de Kafka fue transmutar las circunstancias y las agonías en fábulas. Redactó sórdidas pesadillas en un estilo límpido. No en vano era lector de las Escrituras y devoto de Flaubert, Goethe y Swift. Era judío, pero la palabra judío no figura, que yo recuerde, en su obra. Ésta es intemporal y tal vez eterna.

Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo.¹¹

Es muy probable que Borges nunca haya leído la correspondencia de Kafka con Milena Jesenska, caso contrario se hubiera encontrado con este párrafo lleno de ironía y pletórico de humor negro: “Lo que más bien podría reprocharte es la excesiva buena opinión que tienes de los judíos que conoces, yo incluido, aunque hay otros...A veces me gustaría meterlos a todos (yo incluido) en un cajón de la ropa y esperar; luego abriría un poco el cajón, vería si ya se han asfixiado todos, y si todavía quedaba alguno, volvería a cerrar el cajón y seguiría esperando.”¹² Por su parte, Borges había advertido en un breve y lejano artículo de 1937: “La intensidad de Kafka es indiscutible. En Alemania abundan las interpretaciones teológicas de su obra. No son injustas, pero tampoco son necesarias.”¹³

A mi juicio, la inagotable ambigüedad del mundo de Kafka reside, entre otras cosas, en tratar de traducir por medio de una poética lo que puede desprenderse de una escritura que, a mi juicio, él trató de que se confundiera con la inmensidad del mundo y con un tiempo sin escalas, a partir de un ámbito que Kafka conocía magistralmente: su propia familia. En una carta a su hermana Eli, poco antes de morir, le dice:

El egoísmo paterno y materno, que es el sentimiento específico de los padres, no conoce límites. (...) Los dos instrumentos educativos de los padres son: la tiranía y la esclavitud en todos sus grados, aunque la tiranía pueda exteriorizarse con gran ternura (Tienes que creerme, que soy tu madre) y la esclavitud

10 Housková 2010, p. 107.

11 Borges 2000, p. 454.

12 Kafka 1974.

13 Borges 2011.



con gran orgullo (Tú eres mi hijo y voy a hacerte mi salvador), pero son dos medios de educación terribles, dos medios antipedagógicos adecuados para triturar al niño contra el suelo del que ha salido.¹⁴

Justamente, esta infinita cantidad de registros, que va de lo microscópico a un mapa que se confunde con la extensión del territorio que pretende representar, es la que se diseminó en las literaturas de casi todas las lenguas, pero sobre todo en las principales lenguas de lo que puede llamarse aún, sin forzar el término, Occidente, para volcarse luego al planeta entero.

LOS DÍAS TERRENALES

No es casual que con frecuencia los regímenes totalitarios pretendan ocultar la ferocidad de su funcionamiento bajo el manto de un cuidado familiar. “Te sojuzgo porque te quiero” es una formulación que puede extenderse a numerosos regímenes, cualquiera sea su ideología. La ironía es aplicada al máximo cuando Orwell bautiza, en su célebre novela, al aparato represivo como el Ministerio del Amor. Entre la publicación de las novelas de Kafka y la aparición de 1984 transcurren apenas algo más de veinte años. Exactamente en 1949, el mismo año de la publicación de *Los días terrenales* de José Revueltas.¹⁵

Se conoce la célebre *boutade* de André Breton diciendo que México era un país surrealista. Hace cuarenta años, en momentos que estuve exiliado en México, se decía también que si Kafka fuera mexicano sería un escritor costumbrista. Ya se sabe que lo kafkiano ha pasado a designar una muy variada gama de situaciones, a tal punto que su campo semántico tampoco queda reducido a la literatura.

La irrupción de Kafka en Hispanoamérica, a partir de la década de 1930 fue variada y múltiple, incesante y en recreación permanente. Incluso *La pasión según G.H.* de la mayor escritora de lengua portuguesa, Clarice Lispector, brasileña de origen ucraniano, no puede leerse obviando la referencia directa a Kafka. Por su parte, *Los días terrenales*, la excelente novela de José Revueltas, publicada en pleno período stalinista, sufrió un proceso verdaderamente kafkiano.

La censura de *Los días terrenales*, en 1950, se produjo, para decirlo crudamente, por un chantaje del Partido Comunista Mexicano al que pertenecía el autor: “Retiras la novela o te expulsamos.” Se sabe ahora, un poco mejor que antes, que las religiones seculares reclaman su fe al igual que las religiones de corte clásico. Como hace décadas lo señaló incisiva y lapidariamente un jesuita: “Los cristianos saben que creen, los marxistas creen que saben”. Un modo de establecer que la paradoja nos gobierna mucho más allá de lo que alcanzamos a percibirla.

Tanto en *Los días terrenales* como en *Los errores*, su autor osciló entre sus convicciones políticas y su exigencia de lucidez, que lo impelía a decir la verdad que tenía ante sus ojos, a hablar sobre la “alienación” de los militantes y que, al hacerlo, descubría un

¹⁴ Citado por Stach, 2016.

¹⁵ Revueltas 1979. He tratado ampliamente esta problemática en “José Revueltas: Historia y Rebelión”, Espejo 2014.



funcionamiento bastante similar al que practican las sectas. Revueltas se internó de este modo en el viscoso laberinto de la autenticidad (“nunca conocí a ángeles”), aunque sus personajes no fueran los aburridos pequeño-burgueses interrogándose por el sentido de la existencia y de sus bienes, sino militantes convencidos de la necesidad de construir un mundo mejor y capaces de arriesgarlo todo en esa empresa y de jugar sus vidas por esta apuesta; pero que, en su práctica, en su *praxis*, ellos no se encuentran, bajo la escritura de Revueltas, con la versión “rosa” del realismo socialista, sino con una ferocidad sin límites.

Cuando se estrena *El cuadrante de la soledad* a comienzos de 1950, pieza desprendida de la novela, *Los días terrenales*, publicada algunos meses antes, había pasado bastante desapercibida. Los acontecimientos se desencadenaron con la obra de teatro, ya que su popularidad y trascendencia entre el público era muy superior a la que podía tener la novela. Por esa época de polémicas y anatemas pasa por México el diligente Pablo Neruda, que no tiene ningún reparo en condenar al réprobo en términos similares a los que se usaban en otros países para condenar a muerte: “Por las venas de aquel noble José Revueltas que conocí circula una sangre que no conozco. En ella se estanca el veneno de una época pasada, con un misticismo destructor que conduce a la nada y a la muerte.”¹⁶ Para denostar mejor a su víctima, Neftalí Reyes, que como se sabe toma su nombre literario del poeta checo del siglo XIX, había procedido a alabar previamente los valores de esa gran familia que contaba entre sus miembros a la actriz Rosaura, al pintor Fermín y al notable músico Silvestre Revueltas (1899-1940), compositor, entre otras, de las notables partituras *Redes*, *La noche de los Mayas* y *Sensemaya* (inspirada en el poema homónimo de Nicolás Guillén), y cuya obra recién ahora está siendo enteramente valorizada.

Como se recordará, uno de los personajes principales de esta novela se llama Gregorio, mientras que el otro lleva por nombre premonitorio Fidel, el cual tiene una fe ciega en su militancia, a tal punto que deja que su beba muerta comience a pudrirse antes que usar el dinero, destinado a la propaganda del partido, en un vulgar entierro. En el comienzo mismo de la novela Gregorio se encuentra entre maravillado y desconcertado por asistir al reparto de peces (derecho de pesca, en realidad), entre dos comunidades indígenas, en representación de una célula llamada Rosa Luxemburgo. Esta interrogación del personaje, su extrañeza ante un mundo tan distinto al expresado por la dirigente alemana, les resulta imperdonable a los miembros del PCM que exigen a su autor que retire los libros de la distribución. Revueltas obedece, como años después obedeció Heberto Padilla en el show montado para el proceso de autoflagelación, donde ningún escritor podía tener razón en contra de la Revolución; Revueltas obedece porque su temor a ser abandonado por el partido (iglesia) era superior a cualquier valor que pudieran tener sus inclinaciones estéticas. A su modo, Gregorio expresa una soledad radical en correspondencia con lo que, pese a las grandes penurias colectivas (guerras, revoluciones, pestes, etc.) bien podríamos diagnosticar como una civilización de soledad.

“Los movimientos totalitarios —nos dice Hannah Arendt— han probado en varias ocasiones que ellos pueden inspirar la misma lealtad total, en la vida y en la muerte,

16 Revueltas 1980. Asimismo, puede consultarse el excelente libro de Philippe Cheron 2003.



que aquella que había sido la prerrogativa secreta de los conspiradores.”¹⁷ Nos encontramos aquí en terreno conocido porque lo que, con frecuencia, se manifiesta en la obra de Kafka, es lo ininteligible de las instituciones y sociedades humanas. Trátese de la familia o de un Imperio, el afuera es la condición por excelencia de los personajes que pueblan su obra. Obviamente, los que están afuera no pueden conocer el secreto que podría llevarlos a la fraternidad sin límites o, aunque más no fuera, a ingresar al Castillo o atravesar las puertas de la Ley.

En un artículo reciente, el escritor chino Ma Jian, autor de la novela *Un sueño chino*, que sin temor a la exageración podría denominar “kafkiana”, relata haber visto a habitantes de Shangai, a raíz del confinamiento a que se los sometió por la pandemia, pelearse por una ristra de ajos. Otro bajaba a su perro desde el cuarto piso, con una cuerda, para que pudiese dar algunos pasos, antes de subirlo por el mismo procedimiento. Otro más se deslizaba en cuatro patas, tratando de hacerse pasar por un perro para que los drones no lo detectasen. “El absurdo y el humor negro han estado siempre omnipresentes en China —concluye Ma Jian— pero tengo el presentimiento que los chinos se han habituado a vivir sin libertad ni dignidad”.¹⁸ La resistencia posterior de muchos millones de chinos a la política de “Covid o”, por suerte, parecen desmentir la conclusión del autor.

“La riqueza de la existencia de Kafka se ha desplegado esencialmente en el ámbito psíquico, en el invisible, en una dimensión vertical que en apariencia nada tiene que ver con el paisaje social y aun así penetra en él por todas partes, *en todos sus puntos*” ha señalado con penetración Reiner Stach (subrayando la expresión “en todos sus puntos”),¹⁹ en la más extensa y profunda biografía que se haya escrito hasta el momento sobre Kafka. Pero para ser más precisos habría que reemplazar “existencia” por “literatura”. “Entre todos los escritores —afirma Elías Canetti— Kafka es el mayor experto en materia de poder: lo vivió y configuró en cada uno de sus aspectos.”²⁰

Creo que Kundera exagera cuando en su ensayo “La sombra castradora de San Garta” le atribuye a Max Brod la hegemonía en las interpretaciones y exégesis que se hicieron sobre Kafka.²¹ Ellas han sido incuantificables porque esta obra participa por sí misma de una idéntica naturaleza, porque se abrió paso bastante al margen de todas las interpretaciones que intentaron efectuar un reduccionismo de cualquier tipo. Sólo las grandes obras de arte pueden resistir las avalanchas de la hermenéutica. Al igual que éstas, las novelas y relatos de Kafka son irreductibles a los conceptos que las descifran,

Walter Benjamin publica su ensayo “En el décimo aniversario de la muerte de Kafka”, es decir, en 1934, y comienza el texto con una anécdota sobre Potemkin, el célebre ministro y amante de Catalina la Grande. Para concluir: “La novela no es más que

17 Arendt 2005.

18 Ma Jian 2022.

19 Stach 2016.

20 Canetti 1981.

21 Kundera 1994. El capítulo consagrado a Kafka, “La sombra castradora de San Garta”, había aparecido ya en la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, en noviembre de 1991.



la parábola desarrollada”,²² prescindiendo totalmente de los enfoques de Max Brod, lo que demuestra que ya desde muy temprano la gravitación de las interpretaciones de Brod estaban acotadas por las consecuencias que extraían los lectores. Lo que Benjamin rastrea asimismo es el mundo que se abre en la tarea de descifrar la organización de las instituciones y del Estado. Pero también la mirada caleidoscópica de Kafka.

“Yo no tengo interés por la Literatura, sino que *estoy hecho de Literatura*, no soy otra cosa y no puedo ser otra cosa”, consignó Kafka en su *Diario*, hacia 1913, siguiendo en parte a Flaubert. Estoy tentado a decir, si el temor a los neologismos elaborados por las actuales teorías filosóficas no fuera demasiado grande, que uno de los ejes centrales de la obra de Kafka reposa sobre *lo intersticial* y que sus márgenes son demasiado flexibles como para lograr situarlos en un espacio acotado y predeterminado.

Entre otras cosas, esto se revela en el lugar que hoy ocupa Kafka en la ciudad que lo vio nacer, como si fuera necesario que su figura se mimetizara con Praga y que ésta aumentara su valor patrimonial apropiándose de uno de los escritores más trascendentales que dio esa década de 1880, en la que nacieron igualmente James Joyce y Fernando Pessoa. También Dublin y Lisboa se han modificado a medida que se apoderan, hasta con fines turísticos, de estas figuras mayores de la literatura de Occidente.

En uno de los diálogos que mantuvo con Gustav Janouch, éste consigna una respuesta reveladora. A la pregunta de Janouch acerca de si se encontraba solo como Kaspar Hauser, Kafka respondió, sonriendo: “Es mucho peor, estoy solo... como Franz Kafka.”²³ La fuerza de esta respuesta la podemos comprobar en uno de los libros que Marthe Robert escribió sobre Kafka y que lleva, justamente, el título de *Seul comme Franz Kafka* y que en español apareció con el título más púdico de *Kafka o la soledad*.

Espero que sepan disculpar que me permita concluir con un poema titulado “Kafka”, que escribí hace más de cuarenta años, y que tal vez resuma mejor lo que he intentado traslucir en esta exposición:

una nueva Biblia
es una tarea demasiado larga
para un solo hombre²⁴

BIBLIOGRAFÍA:

- | | |
|--|--|
| Arendt, Hannah. <i>Le Système totalitaire</i> . Paris: Du Seuil, 2005. | Borges, Jorge Luis. Biblioteca personal. <i>Obras completas</i> , IV, 2000. |
| Benjamin, Walter. <i>Ensayos escogidos</i> . Buenos Aires: Editorial Sur, 1968. Traducción de H. Murena. | Borges, Jorge Luis. <i>Textos recobrados 1931-1955</i> . Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011. |
| Blanchot, Maurice. <i>El espacio literario</i> . Buenos Aires: Paidós, 1969. | Borges, Jorge Luis. “Un sueño eterno. Transcripción de los comentarios de viva |

22 Benjamin 1968.

23 Janouch 1997.

24 Espejo 1981.



- voz del narrador y poeta argentino". *El País*, 9 de abril 2015.
- Caillouis, Roger. *Labyrinthes*. Paris: Gallimard, NRF, 1953.
- Canetti, Elías. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores, 1981.
- Cheron, Philippe. *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Espejo, Miguel. "Soy un escritor, quizás un poeta..." Entrevista a Jorge Luis Borges, en colaboración. *La Palabra y el Hombre*, N° 18, abril de 1976.
- Espejo, Miguel. *Fragmentos del Universo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Espejo, Miguel. *La ilusión lírica, ensayo sobre Milan Kundera*. Buenos Aires: Hachette y Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Espejo, Miguel. "José Revueltas: Historia y Rebelión". En *Ensayos sobre 'Los errores' de José Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Housková, Anna. *Visión de Hispanoamérica: paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Praga: Editorial de la Universidad Carolina, 2010.
- Janouch, Gustav. *Conversaciones con Kafka*. Barcelona: Destino, 1997.
- Kafka, Franz. *Diarios*. Traducción de J. R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- Kafka, Franz. *Cartas a Milena*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Kundera, Milan. "Kafka: Visionario del totalitarismo". *Revista de la Universidad de México*, mayo de 1980.
- Kundera, Milan. "Quelque part là-derrrière". *Le Débat*, N° 8, 1981.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Ma Jian. "Le dieu chinois de la peste". *L'Obs*, 9 juin 2022.
- Revueltas, José. *Los días terrenales*. México: Ediciones Era, 1979.
- Revueltas, José. *Cuestionamientos e intenciones*. México: Ediciones Era, 1980.
- Robert, Marthe. *Kafka o la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Stach, Reiner. *Kafka*. Barcelona: Ediciones del Acantilado, 2016.

Sobre un informe del confinamiento

Desmontaje crítico sobre una narrativa kafkiana llevada a escena

Juan Pablo Cibrián

17, Instituto de Estudios Críticos (México)

jg859605@gmail.com



ON A REPORT OF THE CONFINEMENT: CRITICAL DISMANTLING OF A KAFKAESQUE NARRATIVE BROUGHT TO THE STAGE

This text aims to explore the Kafkaesque character Pedro el Rojo in whom converge characteristics of the man of the XXI century. This derives in a rereading of the play *Informe para una Academia*, as well as a rewriting through a scenic proposal in Mexico that reflects on a Kafkaesque vision through which current life is observed, especially in events such as the COVID-19 pandemic and other social events.

PALABRAS CLAVE:

Franz Kafka — cuerpo — lenguaje — poética — teatro

Franz Kafka — body — language — poetics — theater

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.15>

Las presentes líneas por compartir tienen por finalidad expresar una resistencia desde el arte de la escena que nació a raíz de la pandemia por COVID-19 y se trasladó al proyecto *Informe para una Academia* de Franz Kafka ganador del apoyo *Entretanto... Teatro en Línea* de Conarte en Monterrey, Nuevo León, México en 2020 y que al momento se ha presentado en plataformas nacionales, así como en espacios virtuales de Perú, Chile y Venezuela.

La presente compañía *El ombligo de Adán* fundada por su servidor y la coreógrafa Sandra Hernández tiene por objetivo articular desde nuestras individualidades propuestas escénicas que pulsen en la interdisciplina. Que atiendan a las singularidades poéticas desde la síntesis y la precariedad, experimentando y viviendo procesos que nos lleven a potenciar nuestro discurso ceñido a lo que está principalmente en pugna en el cuerpo.

Es decir, buscamos experimentar la hibridación por medio del lenguaje escénico, mostrar propuestas que puedan emocionar al espectador, sacudirlo desde la empatía del cuerpo ritual, cuerpo poroso, cuerpo que grita, cuerpo carne. Exponer aquello sensible que nos desplaza entre lo profano y lo sagrado, lo público y lo íntimo.

Con esta línea curatorial se han venido desarrollando proyectos con una compañía que al día de hoy suma cuatro obras en su repertorio bajo el eje de quiebre a lo



caduco y convencional. Nuestro *Informe para una Academia* de Franz Kafka fue concebido como una poética para la pantalla que bien puede articularse al confinamiento debido al COVID-19 y donde Pedro el Rojo nos muestra en su narrativa una reflexión sobre la libertad que primordialmente nos interesó explorar.

Presentar un trabajo escénico partiendo de esta pieza literaria es un reto en el cual subrayamos primeramente las fuerzas en pugna del hombre/animal que representa el personaje de Pedro, el Rojo, encontrando en ella un detonante para mostrar el individualismo hedonista y solitario del hombre del siglo XXI en sucesión con la línea temática que ha sido desarrollada por el autor en otros textos como *Carta al Padre*, *El Castillo* y principalmente en *La Metamorfosis*. La crítica de este cuento filosófico que ha devenido por nosotros en dramaturgia para poética de la pantalla se gesta en el planteamiento de pensar como absurdo que el hombre ha dejado de ser un animal, es decir, que puede dejar de lado ese carácter salvaje, indomable, y se desplaza, quizás, a la principal aportación kafkiana: a la condición humana, la de *la otredad*, generando en consecuencia esta crítica al hombre del antropoceno actual que se coloca por encima de las otras especies y de la naturaleza y que genera una relación de explotación, capitalización y silenciamiento hacia aquellos que en la periferia y el margen carecen de voz.

A cien años del autor, convocamos la literatura de Kafka porque nos remite al hueco, la opresión y la soledad que, si bien marcaron el siglo XX (Kafka murió en 1924, nueve años antes de la naciente ocupación nazi), sus advertencias quedaron irresolutas en los albores presentes cuya principal característica social es la de la polarización que termina en discurso de violencias, o como diría el periodista y escritor mexicano Emiliano Ruiz Parra:

Ahora vivimos con el problema del otro. Que si negro o musulmán o mujer o protestante: el otro que es más débil, que me sirve para definir por oposición... Dice René Girard, por ejemplo, que la humanidad se ha inventado al otro para tener un chivo expiatorio y culparlo de nuestros males (los judíos avaros, los negros criminales, las mujeres lascivas) y para purificarnos los llevamos al sacrificio.¹

Pedro el Rojo no sólo informa a los intelectuales académicos sobre su doloroso proceso de salvaje a civilizado, de su oficio de actor de teatro de variedades o de cómo su lenguaje de mono debió modificarse violentamente para pronunciar el lenguaje humano. Pedro el Rojo menciona incluso que en las noches cuando llega con la hembra a saciar su instinto no puede encararla, pues aún existe en su cara el gesto de aquello perdido. Apreciamos entonces que esta naturaleza edénica a la que nos remonta el animal humanizado podemos reflexionarla como algo que nos es robado todos los días y que debemos luchar por retomararlo, un ejercicio parresiástico siguiendo a Foucault sobre el coraje de decirnos la verdad y oponernos a lo que políticamente ha sido saqueado. La infancia reconocida como (no/fonos), aquello que no tiene sonido o voz ceñido en el protagonista nos remite nuevamente a la otredad y por ende al reordenamiento crítico de los cuerpos que en nuestro siglo es apreciado en los movimientos indigenistas,

1 Ruiz Parra, 2018, p. 11.

de manifestación estudiantil, el feminista como el #Metoo y el de quienes luchan por la flora y la fauna contrarios a la capitalización de sus recursos, solo por citar algunos.

Pedro el Rojo, dando voz a la naturaleza y a lo abyecto que reside en lo marginal, critica al hombre contemporáneo cuando sentencia que algo debe haber más en la naturaleza humana además de beber, ir al teatro o aprender la cultura general de un europeo promedio. Nos interesa ahondar en esta pugna que envuelve al protagonista en cuanto al desplazamiento de su rol como testigo, víctima y también, ¿por qué no?, de juez de sí mismo cuestionando aquellas acciones que tuvo que realizar para encontrar una salida a su problema. Sigmund Freud en *El malestar de la cultura* de 1930 diría que: “La cultura dominando la peligrosa inclinación agresiva del individuo, debilitando a otros, desarmándolos y haciéndolos vigilar por una instancia alojada en su interior, como una guarnición militar en una ciudad conquistada”.²

Pedro el Rojo cuestiona si realmente ha dejado de ser un salvaje, no puede volver a su origen, añora la selva en la que nació, pero también reconoce el gran esfuerzo físico e intelectual en el hecho de su propio proceso de culturización. El tema principal por desarrollar en nuestra poética atiende a la liberación, pues Pedro el Rojo ha decidido humanizarse, no teniendo otra opción, dejarse colonizar, hablar la lengua del otro para tener esa “salida” de confinamiento a la cárcel que le han dado. Hablamos de salida porque el mismo protagonista se cuestiona si en sí esto es la libertad, el libre albedrío, la decisión del ser en un paréntesis de su vida de mono en cuya reflexión sobre el humanizarse o morir, cabe la idea del suicidio. La periodista brasileña Flavia Dutra al reflexionar sobre el paradigma que Kafka plantea desde su pieza comenta lo siguiente:

El dualismo naturaleza versus cultura es fuente de las disputas más fervientes, solo basta ver a Rousseau y Voltaire. Ambos se aferran a la idea de la naturaleza como origen y verdad. La diferencia es que, para Rousseau, la naturaleza humana es esencialmente buena, corrompida por el proceso civilizador, y para Voltaire, por el contrario: el hombre es un animal de rapiña que necesita ser controlado y la naturaleza, entonces, es corregida por la cultura a favor del proceso de civilización. Para uno, la civilización tiene una función opresiva; para el otro, de domesticación. A pesar de la oposición, ambos parten de la misma premisa: la primacía de la naturaleza humana y su oposición a la cultura.³

Brindarle un espacio a Pedro el Rojo en nuestro presente permite ofrecer la visión kafkiana sobre la pérdida de aquello que fue arrojado en la infancia de nuestras vidas y que de alguna manera nos invita al viaje, el reconocimiento de los códigos sociales, la alineación que sufre nuestra humanidad y al mismo tiempo la revolución ideológica que desde lo íntimo pulsa como rugido animal enarbolando los deseos de una liberación que a continuación ponemos en discusión.

Proponer entonces esta revisión y reescritura de *Informe para una Academia* es un posicionamiento crítico que tiene por objetivo subrayar la necesidad de nuevas aperturas sobre aquella voluntad del sujeto de nuestro siglo para oponerse a todos

2 Freud 2010, p. 65.

3 Dutra 2020, párr. 7.



los yerros que se mostraron como cloaca abierta en nuestro momento pandémico. En medio de este caos, en redes sociales se volvió viral un video donde se veía cómo los animales tomaban las calles y los espacios que son utilizados por las sociedades del mundo; avistamientos de vida salvaje usualmente no captados por el ojo de la cámara fueron acompañados también por el aumento de casos psiquiátricos que atienden a nuevas narrativas sobre el trato al material íntimo y al miedo no sólo por un posible contagio sino por el desaceleramiento y la incertidumbre de sus respectivas actividades.

Con información de la Universidad de Anáhuac en México, el especialista en psiquiatría doctor Enrique Chávez-León comentó que:

El aislamiento voluntario y el distanciamiento social a nivel psicológico implica riesgos debido a que despiertan sentimientos de incertidumbre, miedo y desesperación. Ocasionan trastornos mentales como ansiedad y depresión y síntomas como el insomnio en la población general y aún más frecuentemente en pacientes que han tenido COVID-19 y en sus familiares. Los pacientes con trastornos mentales previos muestran empeoramiento de sus síntomas cuando han contraído la enfermedad, y si no ha sido así, al temor al contagio, a tener algún familiar enfermo o debido al fallecimiento de un ser querido. La pérdida de trabajo, disminución o pérdida de ingresos son otros estresores importantes, al igual que el trabajo excesivo (*home office*) y cuidar de los hijos y de su educación (clases en línea). La violencia intrafamiliar y el aumento del consumo de alcohol y drogas empeoran las condiciones de las familias y la salud física y mental de sus miembros. Un último factor de estrés es la información insuficiente o inexacta proporcionada por los medios oficiales y las redes sociales.⁴

Consideramos que nuestro proyecto es una poética del confinamiento utilizando la dialéctica del trauma que deviene en drama que apreciamos en temáticas de narrativas del yo bajo el tenor autoficcional que persiguen artistas como el dramaturgo y creador escénico uruguayo Sergio Blanco, la performer española Angélica Liddell o la dramaturga y directora argentina Lola Arias, en donde se aprecia que el monólogo pulsante de sus micropoéticas expone lo grave y lo denso como una necesaria revisión del monólogo y de estas historias de familia, cuyo carácter no tiende a recaer en cuestiones nihilistas, sino que propone un discurso político contestatario puntual a las interrogantes de nuestro tiempo.

Hablamos entonces de una confesión que nos remonta al texto el *Suicidio de la Sociedad* que Antonin Artaud dedica a Vincent Van Gogh, y que bien puede articularse también a Kafka/Pedro el Rojo cuando afirma que “no murió a consecuencia de un estado delirante definido, sino por haber encarnado el lugar de acción de un problema alrededor del cual se debate [...] el de la prevalencia de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otra⁵”.

El trabajo escénico generado se inclina entonces por resaltar que este discurso se ofrece desde el horror por un miedo generalizado a la acción que no atiende la

4 Chávez-León 2021, párr. 8.

5 Artaud 2008, p. 7.

catástrofe, es decir, ¿podemos darle rostro al miedo que sobrevino a la pandemia? ¿Cuáles son las formas de dominación, las perspectivas de censura? Judith Butler se cuestiona lo mismo en su ensayo *Sin Miedo* cuando al ofrecer una extensión de la parrhesia de Foucault increpa el marco del discurso valiente y cuestiona ¿cuál es el valor de la valentía?

Que el peso de nuestra poética de la pantalla reside justamente en una confesión en la que Pedro el Rojo como sujeto oprimido del siglo XXI subraya lo descartable que somos para las múltiples violencias institucionalizadas y normalizadas dentro de las sociedades contemporáneas.

El valor que le damos a la valentía es justamente la necesaria revisión para aquello que cabe en un problema del lenguaje en pugna con la violencia, que señala Butler es acto e institución,⁶ una atmósfera de terror donde cada una le sirve de sostén a la otra, estando de hecho encadenadas, conectadas una a otra en una dialéctica potenciadora.

Ofrecemos entonces como diría la española Angélica Liddell un *Informe para una Academia* donde el cuerpo ocupa el lugar de las batallas, el animal humanizado deja expuesta la llaga de la Torre de Babel donde todos hablan lenguas distintas unificadas en el código de la violencia.

No es una poética textocentrista entonces lo que se propone sino una experiencia que muestre las potencias del cuerpo, siendo nuestra apuesta un ejercicio de desgranaje de lo que la palabra ofrece en su finitud.

Pedro el Rojo es el extranjero que viene a aprender la lengua, el extraño cuyo nombre significa el otro, nuestro objetivo es mostrar entonces al espectador que además de la oferta de entretenimiento que ofrecen las plataformas de *streaming* contemporáneas, existe la posibilidad de resistir a la enajenación de la virtualidad con una propuesta kafkiana donde el cuerpo es la lengua que traduce el misterio de aquello donde se originan los afectos y los dolores.

Que Franz Kafka muriendo antes de los horrores de la Segunda Guerra Mundial no alcanzó a ver cómo el mundo globalizado traducía sus textos y tomaba su apellido kafkiano como signo de pesadilla, desorientación, absurdo, sordidez y también rostro de lo terrible.

Para ir concluyendo, señalo que esta literatura nos ofreció no sólo una manera de gestar una compañía escénica desde la resistencia al confinamiento pandémico sino una oportunidad por imaginar posibilidades de imaginar.

Que muchos sobrevivimos a la pandemia gracias a que nos aferramos a la idea de resistencia de nuestras propias utopías, aprehendiendo la lectura como una memoria confesional del autor, en la que sustentamos nuestro horror a la violencia y a todo lo que persiste en el territorio de lo denso y lo grave.

Puntualizar este discurso desde un desmontaje crítico es una resistencia en sí misma sobre el aceleramiento y la necesaria creación de plataformas críticas que nos muestren en qué lugar estamos ubicados.

Aprecio que las coordenadas se encuentran muy cerca de la revisión del teatro de la crueldad de Artaud, cuando afirma que “El público creerá en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le

6 Butler 2021, p. 49.



permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror.”⁷

El destino de la literatura de Kafka era la de desaparecer en el fuego, pero faltó a su promesa, el amigo de nuestro autor Max Brod lo desobedeció y decidió publicarlos. Eso dicen los libros, una pequeña chispa de desobediencia cambió la faz de la condición humana. Culminó colocando el término de desobediencia al cuerpo, mi cuerpo es la lengua que rima con la vulnerabilidad, es memoria de los suicidados de la sociedad, de los extraños y de los sin voz. Los cuerpos deben encender la esperanza ante la extinción inminente. Pedro el Rojo es la máscara teatral, y el cuerpo del actor, una posibilidad por la reorganización que tanta falta hace, como un acto cruel que sitios como el teatro pueden ofrecer.

BIBLIOGRAFÍA:

- Artaud, Antonin (trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda). El teatro y su doble [online], s. f. https://www.academia.edu/31079496/Antonin_Artaud_El_Teatro_y_su_Doble.
- Artaud, Antonin. Van Gogh el suicidado por la sociedad. *Revista Literaria Katharsis* [online], 2008. https://revistaliterariakatharsis.org/Artaud_Van_Gogh.pdf.
- Butler, Judith. *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Traducido por Inga Pellisa. México: Editorial Taurus, 2021.
- Chávez-León, Enrique. Los estragos psicológicos por la pandemia por COVID-19 [online], 2021. <https://www.anahuac.mx/mexico/noticias/Los-estragos-psicologicos-por-la-pandemia-por-COVID-19>.
- Dutra, Flavia. *¿Somos todos Pedro el Rojo? Letra Urbana*, 2020.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Traducido por L. López Ballesteros. España: Biblioteca Libre OMEGALFA, 2010.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis. En la colonia penitenciaria. Carta al padre*. Traducido por Diana Navoa y Jorge Meléndez. México: Ed. Mirlo Pocket, 2018.
- Ruiz Parra, Emiliano. Prólogo. En Franz Kafka. *La metamorfosis. En la colonia penitenciaria. Carta al padre*. México: Ed. Mirlo Pocket, 2018.

7 Artaud, s. f., p. 86.

CONFUSIONES
CONCEPTUALES
Y LO REAL
MARAVILLOSO



Franz Kafka: un escritor checo en los reinos del “realismo mágico” y otras confusiones conceptuales

Emil Volek

Arizona State University, Tempe

emil.volek@asu.edu

FRANZ KAFKA: A CZECH WRITER IN THE KINGDOMS OF ‘MAGIC REALISM’, AND OTHER CONCEPTUAL CONFUSIONS

The essay considers different aspects of Kafka’s influence on Latin American literature and culture. It focuses on the concept of ‘influence’ and its interpretation in Borges, on the modalities of the absurd, and on the vexing confusions around the concept of ‘magic realism’.

PALABRAS CLAVE:

Franz Kafka — Jorge Luis Borges — Alejo Carpentier — el absurdo — realismo mágico — lo real maravilloso

Franz Kafka — Jorge Luis Borges — Alejo Carpentier — the absurd — magic realism — the magic real

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.16>

Para abrir mi breve incursión kafkiana en el impacto del escritor praguense sobre la cultura hispanoamericana, empezaré con el intercambio entre unos historiadores del que da testimonio el relato “Guayaquil” de Jorge Luis Borges (de *El informe de Brodie*). El suceso tuvo lugar en Buenos Aires en algún momento después de 1939, pero aparentemente todavía durante la lejana guerra en Europa. En el duelo de los discursos y conocimientos e ignorancias puntuales, los dos historiadores se disputan, sin expresarlo abiertamente, el honor de viajar a Sulaco, una de las capitales de *Nostromo*, novela de Joseph Conrad, para recuperar unos documentos aparentemente recién descubiertos allí sobre la famosa reunión entre Simón Bolívar y San Martín en el puerto ecuatoriano, celebrada en 1822. Recordemos que el hallazgo habría sido de suma importancia, ya que en la historiografía oficial no se ha conservado ninguna información fidedigna sobre aquel estrepitoso desencuentro de los “libertadores”:

—¿Usted es de Praga, doctor?

—Yo era de Praga —contestó.

Para rehuir el tema central observé:

—Debe ser una extraña ciudad. No la conozco, pero el primer libro en alemán que leí fue la novela *El Golem*, de Meyrink.

Zimmermann [el otro historiador] respondió:



—Es el único libro de Gustav Meyrink que merece el recuerdo... Con todo, algo de la extrañeza de Praga anda por ese libro de sueños que se pierden en otros sueños. Todo es extraño en Praga o, si usted prefiere, nada es extraño. Cualquier cosa puede ocurrir.¹

Borges, astutamente, transforma el famoso encontronazo de los dos próceres de la Independencia americana en una tensa conversación entre historiadores que también se disputan cierta meta: aquellos, quién será ungido como *el Libertador de América*; estos, quién irá en busca de los presuntos documentos a la ciudad de la imaginación. Es una reducción al absurdo del gran tema histórico obsesivo para los hispanoamericanos acerca de ¿qué pasó en aquella enigmática y trascendental reunión entre dos líderes que no podrían ser más diferentes?

En otra oportunidad, con motivo del centenario de Kafka en 1983, Borges recuerda en *El País* que decidió aprender alemán allá por 1916,² cuando vivía con su familia en Suiza, y un libro de cuentos de Kafka y la novela de Meyrink habrían sido unas de sus primeras lecturas. Así, la autobiografía enriquece la trama de la ficción. Y la memoria, recreada con nueva intencionalidad como toda memoria, contribuye a la mistificación al apropiarse el porteño la traducción del volumen publicado por Losada; y se queja de que a su presunta versión de “La transformación” se le pusiera el título disparatado de “La metamorfosis”.³

De esta manera, el encuentro de Borges con Kafka se retrotrae significativamente; pero tenía que ser el Kafka de los relatos de la *Contemplación* (*Betrachtung*, 1912), un Kafka apenas en ciernes de lo que sería después: un Kafka antes de “Kafka”, inventor de un nuevo concepto de ‘lo fantástico’ para el siglo XX. El verdadero descubrimiento viene hacia la mitad de los años 1930, cuando el Kafka póstumo, en la versión de Max Brod, se hace celebridad en Francia y en Inglaterra. ¿Cómo reconciliamos con eso el hecho de que, según vimos ayer, algunos textos de “Kafka Kafka” fueron traducidos al español ya en los primeros volúmenes de la famosa *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset?

Para un artista, la revelación de la importancia de otro creador (la vieja ‘influencia’) viene cuando necesita aprender algo nuevo. Para Borges es un descubrimiento crucial, porque en los años 1930 busca precisamente una salida de su oxidada fase “criollista”. Su edición de *La metamorfosis* y una pequeña selección de relatos por Losada, en 1938, y las continuas reediciones del volumen, desde 1943, abrirán el camino al escritor praguense en América Latina, y Borges mantendrá un diálogo con él a lo largo de su vida.

Kafka será entonces un impulso importante para el cambio trascendental ocurrido en la obra del porteño, cambio que lo convertirá en el espléndido escritor de unos cuentos fantásticos que admiramos; pero cuando consideramos los ensayos reunidos en la primera edición de *Discusión*, de 1932, notamos numerosos temas y planteamientos ya que van a caracterizar a aquella próxima fase, abierta por *Ficciones* en los 1940.⁴

1 Borges 1970, p. 121-122.

2 Borges 2003, p. 237.

3 Ibidem, p. 238.

4 En realidad, el tema de las ‘fases sucesivas’ en un autor viene un poco enrevesado en Borges. Los supuestos sedimentos que tanto el autor (“Borges y yo”) como la crítica suelen



No es todo Kafka en Borges, pues. Lo único que tal vez podamos hacer es reinterpretar el famoso accidente de septicemia de finales del '38: Borges estaba preparado, y preparándose, para dar el próximo paso mucho antes del fatídico encuentro con el marco de la ventana.

Este tipo de *co-influencia*, influencia sensible pero diluida, modificada o parcial, nos pone en alerta ante ver a Kafka en todos y en todo. La solución, sin embargo, no me parece que sea volver estrictamente al Kafka mismo: se nos perderían muchas huellas importantes. Especialmente cuando aun el propio “Kafka *Kafka*” representa, en realidad, varios universos comunicantes. Así y todo, sorprende la anotación de Rodríguez Monegal hecha de paso al ensayo “La biblioteca total”, publicado en *Sur* en agosto del '39: “En esa época leyó a Kafka, cuya invisible presencia se siente no solo en sus cuentos sino también en sus ensayos”.⁵ “Invisible presencia” en un autor señalado por otros críticos como el mayor escritor hispanoamericano bajo la influencia del praguense... Pero aquella des-calificación se entiende, en parte, porque aun en sus obras reconocidas por él mismo como las más kafkianas, tales como “La lotería de Babilonia” y “La biblioteca de Babel”, Borges no deja de ser Borges, o sea el “Borges” que se perfila desde *Discusión*: un escritor sumamente intelectual, caracterizado por alta autoconciencia literaria. Su presunto barroquismo no está en el estilo sino en los laberintos de ‘hacer’ literatura de la literatura.

Otra perspectiva sobre el dilema de las influencias escurridizas nos la ofrece tal vez el ensayo “Kafka y sus precursores”, si le damos una vuelta. En Borges se juntan unas influencias heterogéneas que, aunque no se asemejen entre sí, en su totalidad “se parecen a Kafka”; las une cierta presencia de la idiosincrasia de Kafka; “pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría”.⁶

KAFKA EN PRAGA

Volvamos a la cita de “Guayaquil”. Nos sitúa en Praga, donde y de donde intentamos hoy descifrar las huellas del escritor praguense en la cultura hispanoamericana. Praga creó a Kafka y, para el mundo, Kafka creó a Praga.⁷ No sorprende que, por esta íntima correlación, para la mayoría de los hispanos Kafka sea un escritor “checo”. La realidad turística actual parece corroborarlo. La historia es a veces demasiado compleja aun para los propios. A pesar de los numerosos “borrones y cuenta nueva” históricos, Praga sigue siendo Praga; pero ¿es todavía en algo la Praga de Kafka?

Cuando llegué a Praga en 1961 como un inocente provinciano, producto del lavado de cerebro de la “educación socialista” (aunque fuera un lavado algo mitigado en el antiguo *Sudeten*, donde terminaban profesores echados de las universidades y presos políticos liberados de los campos de trabajo forzado), sufrí un shock cultural: un com-

organizar secuencialmente, en realidad, se cruzan en él de maneras más sorprendentes (véase más en nuestro “Borges, ¿posmoderno?”).

5 Rodríguez Monegal 1985, p. 446.

6 Borges 1960, p. 147.

7 Véase la exposición *The City of K.: Franz Kafka and Prague*, en Barcelona y en Nueva York en 2002.



pañero de estudios y de la residencia estudiantil fue un fanático de Kafka. Nos metía a Kafka hasta por las narices. Y las anécdotas de las confusiones de la gente entre Kafka y su traductor homónimo al checo, cuando se acababan las escasas ediciones del primero: ¿Usted quiere Kafka? Aquí tiene a Kafka, quien también era escritor...

Así, recuerdo que un día anduvimos un grupito de amigos, guiados por nuestro gurú, por los recovecos en torno de la Estación Centro de trenes (antes y ahora Masaryk) en busca de máquinas kafkianas abandonadas por el tiempo; y encontramos varias, impactantes, fantasmagóricas, que disparaban la imaginación, ya que el tiempo se llevó, según la canción de la época, a qué habrían podido servir en algún momento... El conocimiento que tenía nuestro compañero en aquel tiempo fue algo extraordinario, porque la noción viva de Kafka existía en aquel entonces en Checoslovaquia solo en unos cerrados cenáculos literarios; y hablar abiertamente era peligroso.

Hubo más aluviones históricos de por medio. En realidad, Kafka mismo nace cuando el antiguo barrio judío está a punto de ser "saneado": Praga imitaba a París. Afortunadamente, faltó un barón Haussmann, y mucho se salvó por la resistencia ciudadana. Pero el barrio judío Josefov prácticamente desapareció; entre unos pocos edificios huérfanos quedó alguna sinagoga y el viejo cementerio judío, que mirábamos con curiosidad desde las ventanas de la Facultad de Filosofía. El desmoronamiento del Imperio Austro-Húngaro, en 1918, baraja fuertemente el tinglado multiétnico de Praga y del nuevo país, y Kafka, arrojado de la noche a la mañana en el resurgente elemento checo, se siente aún más alienado que antes. Luego la Segunda Guerra Mundial destruye el delicado tejido interétnico que apenas empezó a tramarse, por encima de los nacionalismos encontrados y otros escombros históricos, en la Checoslovaquia de entreguerras. Fue en gran parte la juventud de izquierdas, marcada por el marxismo internacionalista y sus sueños utópicos, la que se reconocía y colaboraba. La protección de la herencia de Kafka fue una parte natural de la defensa ante la campaña fascista contra el supuesto 'Arte desnaturalizado' (*entartete Art*) de la vanguardia (aunque esta misma estaba ya entre las cejas del estalinismo temprano).

La ironía de la historia es que cuando, después de una breve pausa casi democrática de la posguerra, el comunismo se establece en el país con el golpe de estado en 1948, la saña estalinista y la imposición del llamado 'realismo socialista' corren paralelo a la antigua campaña fascista. La historia siguió (y sigue) creando situaciones kafkianas, y Kafka fue uno de los primeros proscritos, otra vez.

En adelante, primero tuvo que ocurrir algo en Moscú para que nosotros podamos recuperar parte de nuestra herencia cultural; así pasó, por ejemplo, con el escritor antifascista checo Karel Čapek, ostracizado como "arquetipo de escritor burgués". Cuando Jean Paul Sartre habla en Moscú de Kafka, en 1962, esto se convierte en el esperado impulso para intentar recuperarlo otra vez aun en el país natal, si bien con mucho cuidado. La famosa conferencia de Liblice, en 1963, abre el paulatino deshielo de los años 1960; se reedita Kafka y se puede hablar hasta del estructuralismo praguense. El cambio repentino se siente aun en los cursos universitarios.

El incipiente teatro del absurdo de Václav Havel y de otros pone a Kafka de moda; pero también lo convierte en una fuerza política subversiva, lo cual el régimen no deja de notar. Una transformación absurda de un escritor absurdista. En nuestro caso, la potencia corrosiva del absurdo kafkiano frente a la realidad de cartón de la propa-

ganda oficialista crea una capa más sofisticada, intelectual, que enriquece la actitud subversiva más cotidiana, más elemental, pero por eso mismo tan popular entre nosotros, que vino a nuestra cultura de la gran sátira *El buen soldado Švejk* (1921–1923), libro de humor negro y del absurdo *dada* producidos por el vetusto imperio a punto de desaparecer y los horrores de la Primera Guerra Mundial. En caso de Havel tenemos una carga subversiva intencional, solo ligeramente encubierta por las ambigüedades del absurdo; en el caso de Hašek, se trata de una receta de sobreactuación, de una payasada encubierta por un aparente celo de afirmación, según las nuevas circunstancias kafkianas que arroja la historia. Cuando termina la “Primavera de Praga” con la ocupación del país por los rusos en agosto de 1968, que los checos estamos reviviendo ahora con la guerra de Ucrania, las nuevas viejas autoridades impuestas de vuelta buscan en Kafka el origen del desplome ideológico, y el escritor praguense está señalado para un nuevo ostracismo riguroso.⁸



DOS MODALIDADES DEL ABSURDO

La digresión praguense nos servirá para delimitar unas variantes importantes del absurdo kafkiano: 1) el absurdo literario, ‘gratuito’ en el sentido vanguardista de la palabra, donde el absurdo en la línea de Kafka se va enriqueciendo con el absurdo *dada*, con el humor negro dadaísta y surrealista (Breton incluye a Kafka en su antología) y, finalmente, con el absurdo existencialista, y se establece en el teatro del absurdo de Sartre, Beckett y Ionesco. El absurdo literario de Macedonio Fernández tiene otra filiación. El absurdo literario kafkiano y poskafkiano influirá con sus variados matices sobre Borges, Cortázar, Arreola o Piñera, para nombrar a los escritores hispanoamericanos bajo su influencia más destacados, o caracterizará a la personalidad de un autor como la de Pizarnik; reaparecerá en el teatro del absurdo posmoderno como el del argentino Rafael Spregelburd o del mexicano Luis Mario Moncada (teatro representado en las tablas de aquí por ciertas traducciones que multiplican los lugares del nonsense de los originales).

2) El absurdo subversivo provocará la ira de las dictaduras hispanoamericanas, apuntará a situaciones históricas concretas y será un arma de combate embozado cuando las cosas no se puedan llamar con sus nombres. Encontrará su empleo preferido en el teatro del absurdo, en contacto directo con el público afín, que busca y magnifica cualquier detalle que se parezca a una alusión; pero aparecerá también en novelas, como *La respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia (en su compleja ficción, junto con la apócrifa historia local, el tan discutido presunto encuentro de Kafka con el joven Hitler en Praga).

El absurdo subversivo caracterizará especialmente a la producción cultural de Cuba, desde los 1960, cuando se instala en la Isla el longevo régimen estalinista. El absurdo kafkiano, intelectual, sustituye allí al festivo ‘choteo’ popular, que —silenciado en la calle— vive sus últimas glorias en *Tres tristes tigres* (1967), la controversial novela-collage de voces de Cabrera Infante, aprovechada como arma de combate, entre

8 Más sobre los destinos de la obra de Kafka en Checoslovaquia en la detallada contribución de Čermák 2002.



otros gritos de protesta, en el '68 cubano (que aún hoy el oficialismo intenta explicar que no existió). Entre las generaciones de la Revolución destacan Heberto Padilla, José Triana, Reinaldo Arenas, Jesús Díaz guionista de *Alicia en el pueblo de Maravillas*, Antonio José Ponte, Ena Lucía Portela, entre tantos otros. Un interesante caso de transición sería el de Carpentier: cuando el absurdo literario desplegado en su novela histórica *El siglo de las luces*, terminada en 1958, se publica en Cuba en 1963 y resulta ser puntualmente profético para el presente y el futuro de la Revolución.⁹ La novela se salva del oprobio porque le gusta a Fidel, quien se vio como en un espejo en la imagen del gran macho y 'hombre de acción' Víctor Hugues. Leonardo Padura retomará los mejores pasos de Carpentier en sus propias novelas históricas. En fin, en las dictaduras cualquier aliento libre e imaginativo es subversivo.

DE KAFKA AL 'REALISMO MÁGICO'

Volvamos a Kafka. Kafka es contemporáneo del expresionismo alemán; pero este se manifiesta más claramente en las artes plásticas, en la poesía y en el teatro: caballos verdes, azules, según se sienta la realidad, en la pintura; el *pathos* de 'Oh, Mensch!' en la poesía y en el teatro. Nada de eso se encuentra en Kafka. En él, adaptando el término de Hannah Arendt, nos topamos con la "banalidad de lo extraño", lo cual se presenta como algo simplemente 'hecho', como algo casi normal y siempre realmente existente en el mundo moderno de su época; y donde la pátina acumulada a lo largo del tiempo transcurrido le otorga aún más verosimilitud.¹⁰ Tampoco hay vacilación alguna en torno a lo extraño, requerida para el caso por Todorov en su discutible concepto de literatura fantástica.

Para muchos, la obra de Kafka se relaciona de manera determinante con el llamado 'realismo mágico' en la narrativa hispanoamericana. Nos topamos con otra comedia de errores. Recordemos que este concepto fue acuñado (en realidad adoptado de Novalis¹¹) por Franz Roh, en 1925, para definir la pintura posexpressionista alemana, la cual representaba de una manera realista objetos ordinarios, pero dándoles un toque de misterio.¹² En el anticipo de la traducción del libro al español que sale en *Revista de Occidente*, Roh plantea que el nuevo realismo produce una nueva objetividad, ajena "al concepto corriente del realismo"; que las cosas adquieren "una significación más honda y rozan misterios"¹³; que se crea una "sosegada admiración ante la magia del ser"¹⁴; en el proceso, emerge un mundo "corriente y familiar, y, sin

9 Volek 1972. El caso de creación literaria que resulta subversiva por las circunstancias históricas podría extenderse también a *Paradiso* (1966) y luego a la vida misma de Lezama Lima, un 'literato de los literatos', si bien ni él ni su obra buscan el absurdo.

10 Recordemos que, con el paso del tiempo, la literatura se convierte paulatinamente en un documento de la época, mientras que el documento se ficcionaliza a medida que va desapareciendo su contexto material y social.

11 Volek 1994, p. 12.

12 Roh 1927.

13 Ibidem, p. 277.

14 Ibidem, p. 281.

embargo ... un mundo mágico”¹⁵; en total, presenciamos “un exaltado sentimiento de la realidad”¹⁶.

Sin embargo, cuando este planteamiento bastante tentativo aun en la pintura se quiere aplicar a la narrativa, que no puede representar solo objetos aislados sino ‘mundos’, ‘conflictos sociales’ y soluciones de los mismos, su ‘nuevo realismo’ se convierte en una vaga ‘realidad’ y no significa nada. Las traslaciones entre las artes, hechas a la ligera, se evaporan en metáforas.

Roh mismo no relaciona su concepto con Kafka, porque, con razón, no ve ninguna conexión. Si bien las pesadillas kafkianas provocan necesariamente algo de asombro en sus lectores, sea por el aspecto fantástico, que aparece como si fuera parte natural de la realidad ordinaria, o por el juego con el infinito en lo finito, lo que no se encuentra en ellas absolutamente es el misterio: lo que nos ofrecen es una minuciosa racionalización de una situación extraña tomada como real, y razonada hasta que se pierda el sentido en el laberinto del mismo razonamiento.

No sorprende que el término ‘realismo mágico’ haya tenido tanta confusa historia en la crítica hispanoamericana.¹⁷ Hoy vemos que la situación es casi irremediable: que el monstruo creado de la conjunción entre Angel Flores (con miras a Kafka y Borges) y Luis Leal (aparentemente con miras a Carpentier¹⁸, pero reduciéndolo a Roh), una vez que se haya escapado de la caja de Pandora de la crítica, tiene una vida propia y se metamorfosea libremente en todos sus sinsentidos aun fuera de la cultura hispanoamericana actual (hacia el Barroco hispánico, o hacia el “Tercer mundo”, todavía alegórico, en uno de los desplantes de Fredric Jameson). ¿Hay que resignarse y dejar pasar?

En su momento, he participado en esta historia con unos intentos metacríticos, orientados a clarificar los términos en cuanto modelos ideales (cauces abiertos a cambios, pero siempre con riberas que orienten el río) vs. las obras concretas, que se resisten a los cajoncitos taxonómicos. La inanidad de las definiciones ofrecidas por los dos “fundadores” (Flores y Leal) me ha llevado a reconstruir el término a partir de ‘lo real maravilloso’ de Carpentier.¹⁹ Pero la confusión no ha amainado. Voy a bosquejar brevemente por qué.

Flores recoge el término de ‘realismo mágico’ y ciertas determinantes del mismo sin mencionar a Roh, pero obviamente lo sigue²⁰; sin embargo, se aparta del alemán en un punto clave, porque este rechaza la fantasía (los objetos fantásticos) y la evasión pictórica de la realidad, tan patente en el expresionismo.²¹ Flores concibe su modelo literario del realismo mágico a partir de Kafka y de Borges; incluye a Bioy Casares y, más tarde, a Cortázar (sus “precursores” son Lugones y Quiroga). Notamos que, en

15 Ibidem, p. 290.

16 Ibidem, p. 294.

17 Basta leer a Rodríguez Monegal 1975.

18 Carpentier formuló su teoría de ‘lo real maravilloso’ como introducción a la primera edición de su novela *El reino de este mundo* en 1949.

19 La versión más completa en Volek 1994.

20 Por ejemplo, cita repetidamente a Chirico, cuyo cuadro “Plaza pública” ilustra el texto de Roh (Roh 1927, junto a p. 280).

21 Roh 1927, p. 275.



este primer sentido, el ‘realismo mágico’₁ ya confunde no solo toda la gama de la literatura fantástica moderna sino también la ciencia ficción.

Leal llama la atención sobre las omisiones de Flores y pretende rectificar sus errores: restituye la primacía de Roh y, muy cerca del mismo, su ‘realismo mágico’ capta “el misterio que palpita en [y detrás de] las cosas”.²² A la inversa de Flores, los conceptos de Roh lo alejan aparentemente de la literatura fantástica. Así, Leal rechaza del ‘realismo mágico’ la línea que, para Flores, es fundamental: excluye a Kafka (no hay misterio ni magia) y a Borges (creador de jerarquías infinitas); pero, sorprendentemente, en el nuevo planteamiento se salva Cortázar y se incluye a Gallegos de Cantacalero (1934).

Si bien, según Leal, ‘lo real maravilloso’ de Carpentier —en cuanto “una inesperada alteración de la realidad” o milagro²³— da origen²⁴ al ‘realismo mágico’, la omisión de las realidades culturales diferenciadoras aducidas por el autor suizo-cubano no le permite anclar su concepto en las realidades latinoamericanas específicas. Queda el ‘realismo mágico’ como cierta vaga “actitud ante la realidad” que puede darse en cualquier parte del mundo y en cualquier tiempo. Como consecuencia, su planteamiento confuso del ‘realismo mágico’₂ llega a incluir autores y obras totalmente dispares.

En realidad, los dos conceptos opuestos de realismo mágico (1 y 2) se solapan hasta confundirse. La raíz de la confusión está en la falta de elaboración de los conceptos tanto de ‘lo mágico/fantástico’ como del ‘realismo’; estos conceptos tan manidos como problemáticos se dejan colgar en el aire, y cada uno de los dos autores los extiende, como un acordeón, de otra manera. Conceptos vagos, sin riberas, por más atractivos que parezcan, no sirven sino para la holgazanería crítica (dicho con un eco de Borges).

En mi concepto de ‘realismo mágico’²⁵, armo un modelo alternativo a partir de los elementos diferenciadores dilucidados en ‘lo real maravilloso’ por Carpentier: la famosa visión de la realidad latinoamericana que pone énfasis sobre la naturaleza a escala inhumana (compartida con el posmodernismo); la persistente fuerza del folklore (cultura popular enraizada en el Barroco); sincretismos religiosos; historia de hechos extraordinarios en el continente; los mestizajes y la presencia indígena y afroamericana; todo esto fuentes de viejos y nuevos mitos.²⁶

Obviamente, ‘lo real maravilloso’ de Carpentier formula una *poética* de cierta realidad social, histórica, no su ontología; es una *visión* específica (concretamente, una visión lograda a trasluz del surrealismo²⁷), ya que otros y otras corrientes estéticas vieron y verán aquella realidad de manera diferente. El ‘realismo mágico’ en esta definición (realismo mágico₃) es entonces un trasvase de esta ‘poética de la realidad’ a la literatura, la cual introduce sus propias exigencias. Entran, por ejemplo, técni-

22 Leal 1967, p. 234.

23 Ibidem, p. 232. Notemos que ‘el milagro’ introduce en la definición ‘lo fantástico’ (lo fantástico tradicional) rechazado antes. La única diferencia con respecto a Flores es que este asume bajo este concepto lo fantástico moderno.

24 Ibidem, p. 233.

25 Volek 1994.

26 Carpentier 1964, pp. xiii–xv.

27 Carpentier 1964, p. x.

cas narrativas experimentales y nuevas influencias artísticas, entre ellas el absurdo kafkiano y poskafkiano.

Lo ‘mágico’ en este caso, a diferencia del realismo mágico 1 y 2, no es producto de una inventiva *individual* moderna y garantizado por la imaginación de un escritor, sino que tiene una determinada dimensión *social y cultural*: no es algo ‘inventado’ sino ‘encontrado’, descubierto, recreado y anclado en ciertas realidades sociales y culturales, sea históricas (como en *El reino de este mundo* o en *El siglo de las luces*) o alternativas a la modernidad (la cosmovisión de las comunidades o culturas ancestrales o la cultura criolla todavía en gran parte premoderna). Este realismo mágico se desmarca claramente tanto de las alegorías simbólicas de la ‘novela de la tierra’, posnaturalista, progresista (*Doña Bárbara*) y moderna (aunque ‘posmodernista’), como de la literatura fantástica tradicional o moderna en toda la gama de sus expresiones.²⁸

Es sintomático que este ‘realismo mágico’ emerge inicialmente de las representaciones *de adentro* de la cosmovisión de las comunidades o culturas ancestrales (de los indígenas, de los afrocaribeños), en Asturias, Carpentier o Arguedas. Rulfo pasará el realismo mágico a un ámbito más amplio y más contemporáneo, explorando la cultura criolla y sus trágicos melodramas. García Márquez, en su gran relato ecuménico —histórico y literario— que se deconstruye a sí mismo, aprende de todos, pero en México especialmente de Rulfo, de Fuentes y también de Garro, quien introduce importante elemento de erotismo y de fantasía no relacionada necesariamente con la cultura criolla. De García Márquez y Garro viene luego la gran ola del realismo mágico femenino y feminista, que enciende la cocina erótica y llega a bordear un kitsch de América Latina exótica para el consumo voyeurista de los lectores de ‘culturas frías’ de la modernidad...

Que no se me entienda mal. No estoy despreciando esta literatura. Obviamente, cumple con la ‘demanda social’. Y si paga la renta, mejor. Este rápido bosquejo del realismo mágico ni necesita de Kafka, ni necesita excluirlo: él aparece dondequiera que se le antoje al escritor, al lector o a las circunstancias históricas, míticas o fantásticas que se representen. Al crítico le incumbe cotejarlo todo con el texto que investiga: ver si este asiente u opone reparos. Si no se es parte de un rebaño, es un acto angustiante y solitario; pero, tal como Kant definió el juicio estético, este acto de disquisición conceptual y valorativa quisiera tener potencialmente valor universal.

Llegamos al final de este rápido recorrido que se mueve entre varias riberas. Así son los ríos que van a la mar... La contemplación ecuánime si no melancólica de lo que pasa con la vida del absurdo poskafkiano en América Latina me lleva a un extrañamiento postremo. Después de pasearse tanto tiempo por la literatura y aun de inten-

28 El concepto literario del ‘realismo mágico’ necesita ser integrado también en la línea continua del pensamiento latinoamericano, desde el ‘giro culturalista’ en los 1890, que, si bien crea un ‘modernismo’ literario, pone a América Latina de espaldas ante la sirena de la modernidad real, hasta el ‘macondismo’ del último tercio del siglo XX, que culmina este equívoco proceso de rechazo. Este camino está bosquejado en mi “From Argiropolis to Macondo” y el macondismo está estudiado magistralmente por José Joaquín Brunner. La América Latina actual “ni ni”, ni moderna ni democrática, tiene allí una de sus buenas explicaciones.



tar subvertir ciertas realidades que bien lo merecen, parece que el absurdo ha invadido la realidad hispanoamericana misma, de la cual el Macondo garcimarqueziano ha sido solo un pálido destello.

Cuando empecé con los estudios latinoamericanistas *illo tempore*, hubo muchos motivos de optimismo (también éramos unos ilusos). Los latinoamericanos de la izquierda que venían de paseo a Praga, nos miraban con cierta displicencia (en fin, éramos ciudadanos de segunda categoría en nuestro propio país) y decían que esperaríamos para cuando ellos llegasen al poder allá... En aquel tiempo, las dictaduras eran de derechas. Ahora, son de las llamadas izquierdas, y los variopintos populismos y las cuasi narcosociedades no están muy lejos. Ni hablar de sus amigos como Putin, China y los ayatolas... La realidad deja corta aun a la más absurda imaginación literaria.

Asumo tranquilamente que no tiene sentido hacerle caso a Macondo al cuadrado que escribe la Historia últimamente. No me desespero tampoco. En el tiempo que me queda, cerrado más o menos el ciclo de mis investigaciones sobre la gran Sor Juana Inés de la Cruz, quiero aprender un poco más de náhuatl y escribir sobre el *Kamasutra* de la poesía azteca. Cuando se mira con los ojos abiertos, siempre se encuentra cosas interesantes.

BIBLIOGRAFÍA:

- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960, pp. 145-148.
- Borges, Jorge Luis. "Guayaquil". *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1970, pp. 109-124.
- Borges, Jorge Luis. "Un sueño eterno". *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé, 2003, pp. 237-239.
- Brunner, José Joaquín. "Traditionalism and Modernity in Latin American Culture". In *Latin America Writes Back: Postmodernity in the Periphery*. Ed. Emil Volek. New York/London: Routledge, 2002, pp. 3-31.
- Carpentier, Alejo. "Prólogo". *El reino de este mundo*. La Habana: Ediciones Unión, 1964, pp. ix-xv.
- Čermák, Josef. "Reception and Censorship of Kafka's Work in the Czech Lands". In Juan Insúa, ed. *The City of K.*, pp. 184-191.
- Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction", 38.2 *Hispania* (mayo 1955), pp. 187-192.
- Insúa, Juan, ed. *The City of K. Franz Kafka and Prague*. Catálogo de la exposición en Barcelona y Nueva York. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 2002.
- Leal, Luis. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", 153.4 *Cuadernos americanos* (julio-agosto 1967), pp. 230-235.
- Roh, Franz. "Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente", 48 *Revista de Occidente* (junio 1927), pp. 274-301.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos". In *Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Ed. Donald A. Yates. Pittsburgh: Michigan State University, 1975, pp. 25-37.
- Rodríguez Monegal, Emir, ed. Jorge Luis Borges: *Ficcionario*. México: FCE, 1985.
- Volek, Emil. "Algunas reflexiones sobre *El siglo de las luces* y el arte narrativo de Alejo Carpentier", 74 *Casa de las Américas* (septiembre-octubre 1972), pp. 42-54. También abreviado en *E.V. Obra selecta*, pp. 21-36.
- Volek, Emil. "El realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad". *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Cuadernos de Trabajo, 9. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 1994,

- pp. 11–24. También en E.V., *Obra selecta*, pp. 223–245.
- Volek, Emil. “Jorge Luis Borges, ¿posmoderno?” In *Borges: Nuevas lecturas*. Ed. Juana Arancibia. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001, pp. 89–104. También en E.V. *Obra selecta*, pp. 260–279.
- Volek, Emil. “From Argiropolis to Macondo: Latin American Intellectuals and the Task of Modernization”. In *Latin American Issues and Challenges*. Eds. Lara Nacimiento y Gustavo Sousa. Nueva York: Nova Science Publishers, 2009, pp. 49–79.
- Volek, Emil. *Obra selecta. Literatura cubana e hispanoamericana*. Valencia: Aduana Vieja, 2020.





Apuntes sobre el rol de Franz Kafka en el pensamiento literario de Alejo Carpentier

Andreas Kurz

Universidad de Guanajuato

andreaskurz9@gmail.com

NOTES ON FRANZ KAFKA'S IMPORTANCE IN ALEJO CARPENTIER'S LITERARY THINKING

This article reflects about the importance of Cheque writer Franz Kafka in the literary world of the Cuban novelist Alejo Carpentier. Kafka is an author cited and referred to frequently by Carpentier in his literary work (fiction and essay). Nevertheless, he is not a traditional influence, but a model that boosted a slow transformation of Carpentier's "real marvelous" including the establishment of the marvelous as an atemporal cultural concept.

PALABRAS CLAVE:

Alejo Carpentier — Franz Kafka — lo maravilloso — constantes culturales

Alejo Carpentier — Franz Kafka — the marvelous — cultural constants

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.17>

I.

Las referencias directas e indirectas a Franz Kafka y su obra se encuentran a lo largo de toda la trayectoria del escritor cubano-francés Alejo Carpentier (1904–1980) en sus novelas, cuentos, ensayos y textos periodísticos. Desde sus inicios en La Habana alrededor de la *Revista de Avance* (1927–1930) hasta su última fase productiva cerrada en París con *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, ambas novelas publicadas en 1978, el autor checo forma parte del bagaje intelectual y artístico de Carpentier, un bagaje muy pesado.¹

¹ En 1981, Ángel Rama publica el artículo "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904–1980)". El crítico uruguayo se distancia de los "debates vanos" sobre lo real maravilloso que deberían sustituirse por una discusión acerca de las técnicas narrativas del cubano que le permiten inclusiones y exclusiones ideológicas (Rama 1981, p. 227). Rama incluye las narraciones a partir de *Concierto barroco* y *El recurso del método* en esta última fase productiva. Aunque no duda del valor estético de los textos, los rechaza como conservadores. Carpentier pretende ser un clásico, argumenta Rama, quiere preservar tal cual la

El 4 de abril de 1978, en su discurso de agradecimiento del Premio Cervantes, el cubano incluye a Kafka en un listado reducido de legítimos herederos del autor del *Quijote*:

Para mí, para todos los que en nuestro idioma escriben novelas en esta época, al memorable y jubiloso bautismo asistieron, entre muchos otros, las señoras Emma Bovary, Albertina de Proust, Ersilia de Pirandello, y Molly Bloom, venida especialmente de Dublín, con su esposo Leopoldo Bloom, y su amigo Stephen Dedalus, el príncipe Mishkin, el cándido Nazarín, taumaturgo sin saberlo, y hasta un Gregorio Samsa, de la familia de los Kafka —aquel mismo que, una mañana, había amanecido transformado en escarabajo—, pertenecientes todos a la pequeña cofradía de la dimensión imaginaria, fundada, con su llegada al mundo, por quien iniciaba entonces su existencia entre nosotros.²

Aún en la isla, Carpentier da cabida al praguense en la Imprenta Nacional Cubana que dirigió entre 1962 y 1966. Acepta de esta manera a Kafka en el programa de difusión cultural del régimen castrista. Entrevistado por Claude Fell en 1965, el cubano describe sus propósitos de editor:

Nôtre programme d'édition pour l'année à venir porte sur 20 millions de volumes, et encore a-t-il fallu le réduire. Il faut comprendre dans ce nombre des ouvrages de toute nature, tels que les livres scolaires par exemple, mais aussi des traductions de Proust, de Kafka, de Joyce, auteurs particulièrement appréciés dans nôtre pays.³

A sus 21 años, el joven intelectual había sido uno de los primeros lectores de la traducción española de *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*) publicada en el número 24 de la *Revista de Occidente*. Del impacto de esta traducción en la Cuba de los años veinte Carpentier se acuerda en varias ocasiones como desconcertante. En “Kafka y la escena lírica”, un texto corto sobre la puesta en escena en Salzburgo de la ópera *Der Prozeß* compuesta por Gottfried von Einem, Carpentier remite a las inseguridades y los titubeos que la primera lectura de Kafka produjo en él y sus contemporáneos:

Recuérdese[sic] que cuando “La Revista de Occidente”, en sus buenos tiempos, publicó los primeros relatos de Kafka, nos miramos, unos a otros, con cierto desconcierto. ¿Eran cuentos, esos relatos extraños? ¿Acaso tenían argumento, desarrollo, desenlace? ¿Con qué género literario podían relacionarse? ¿Tenían antecedentes conocidos? ¿Y qué decir del “Proceso”, de “América”, con su Gran Teatro de Oklahoma? ¿Eran novelas verdaderas?... Los que creían saber lo que eran novelas verdaderas se encogían de hombros: delicuescencia de la época, extravagancias, tonterías. Como era también la música de Stravinsky un

primera vanguardia del siglo XX sin adaptar sus procedimientos a nuevas circunstancias políticas y culturales específicamente hispanoamericanas (Rama 1981, p. 239).

2 Carpentier 1990, pp. 328–329.

3 Fell 1965, p. 108.



síntoma de “descomposición”, y la plástica —en realidad tan saludable, vigorosa, popular— de un Fernand Leger, otra de las cosas que servían para demostrar que todos los artistas “modernos” eran esquizofrénicos.⁴

No cabe duda de que Carpentier le otorga a Kafka un papel, que igualmente parece ser esquizofrénico, en la historia literaria mundial. Para el cubano, Kafka es un innovador, un vanguardista en el sentido más inmediato del término. Su obra causa el desconcierto y tiene que enfrentarse a la incompreensión de sus primeros lectores tanto en Europa, como en América Latina. Al mismo tiempo ubica a este autor revolucionario en la milenaria tradición de la literatura fantástica. Carpentier titula “Permanencia de lo maravilloso” la aportación del 10 de julio de 1954 a *Letra y solfa*, su columna en *El Nacional* caraqueño.⁵ Después de volver a remitir al desconcierto producido por *La metamorfosis*, el cubano se burla de la ceguera de los críticos:

Y lo más singular era que, al escandalizarse ante esa inesperada irrupción de lo fantástico en el relato moderno, dichos críticos no advirtieron que se trataba, sencillamente, de una recuperación del elemento más permanente que ha nutrido las literaturas a través de los siglos —sin que demoremos en buscar ejemplos, siquiera, en la fábula, el apólogo, la leyenda o la épica con intervención de lo maravilloso.⁶

Kafka, en este contexto, es a la vez un clásico, el prolongador de una tradición, y un innovador, un revolucionario porque redescubre y reactualiza precisamente esta tradición, la pone al día. Kafka “lograba lo fantástico con personajes de cuello y corbata”, con burócratas grises y personal cotidiano. En esto radica la innovación. Sin embargo, sus relatos dan la mano, “por encima de los siglos”, a Edipo y la Esfinge; *Das Schloß* kafkiano se asemeja a “los castillos de encantadores de las novelas de caballería”.

La redacción de los textos que forman *Letra y solfa* coincide con la fase más productiva del novelista Carpentier: en 1953 publica *Los pasos perdidos*; los relatos de *Guerra del tiempo* (que incluye *El acoso*) datan de 1955; *El siglo de las luces* se gesta y será publicado en 1962. No cabe duda de que el cubano reorienta su trabajo literario, que se distancia paulatina y quizás inconscientemente de lo real maravilloso, este concepto exitoso propuesto en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949). A finales de los años 50, el novelista admite que el gran dilema —suyo y de otros escritores educados en medio del auge de las políticamente heterogéneas vanguardias europeas— consistía en la necesidad de reconciliar la tradición literaria y artística con un espíritu de renovación y rebelión a ultranza. En el corto prólogo a *Écue-Yamba-Ó*, su novela primeriza cuyo carácter forzosamente vanguardista el mismo Carpentier había criticado, se

4 Carpentier 1953, p. 28.

5 Carpentier mantiene la columna regularmente entre 1951 y 1961, cerca de dos mil textos forman el total de *Letra y solfa*. El volumen 15 de las *Obras Completas* (publicado en 1990) reúne una selección de los textos cuyo tema central es el cine.

6 Carpentier 1954, p. 34. Las citas que siguen se toman de la misma fuente. Llama la atención que Carpentier, en este texto, se distancie de “dichos críticos”, mientras que en el anterior se incluye en la fila de los incrédulos: “nos miramos [...] con cierto desconcierto”.

manifiesta la paradoja de manera contundente mediante una referencia a un afro-cubanismo nacionalista y conservador que se presenta como artísticamente progresista y revolucionario:

Había, pues, que ser “nacionalista” tratándose, a la vez, de ser “vanguardista”. *That’s the question...* Propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el “vanguardismo” significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición. De ahí que la ecuación de más y menos, de menos y más, de conciliación de los contrarios, se resolviera, para mi hamlético monólogo juvenil, en el producto híbrido —forzosamente híbrido, aunque no carente de pequeños aciertos, lo reconozco— que ahora va a leerse.⁷

El proyecto de Carpentier, en otras palabras, intenta una vez más la cuadratura del círculo: reconciliar una tradición percibida como conservadora y orientada hacia el pasado con las innovaciones artísticas del presente que se dirigen hacia el futuro. El protagonista de *Los pasos perdidos* había preformulado la cuestión al final de su recorrido hacia la atemporalidad de Santa Mónica de los Venados. El artista no puede escapar al tiempo, se basa en documentos pasados los que revive en su propia obra para legarlos transformados a generaciones futuras que continuarán este proceso interminable:

...la única raza humana que está impelida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy.⁸

II.

El narrador y protagonista de la novela esboza la tarea. Sin embargo, podemos especular que con *Los pasos perdidos* aún no se ha resuelto el problema. El modelo de Kafka y su inserción en la tradición de lo fantástico cobran, en este sentido, especial importancia para el novelista cubano en los años posteriores a su tercera novela, años en los que prepara *El siglo de las luces* y modifica los postulados de lo real maravilloso para amalgamarlos con su idea del carácter genuinamente barroco de naturaleza, cultura, arte y literatura hispanoamericanos. Aunque Carpentier resume tarde sus ideas sobre lo barroco —dictó su conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso” en 1975 en Caracas—, cabe constatar que se ocupó de las características del arte barroco en sus años venezolanos. Claudius Armbruster afirma que las fuentes de información más inmediatas para el cubano eran las obras de los grandes historiadores de arte Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer.⁹ Ambos eruditos habían tratado de constituir

7 Carpentier 1983a, p. 26.

8 Carpentier 1983b, p. 413.

9 Armbruster 1982, p. 47.



desde una perspectiva decimonónica “lo barroco” o “lo gótico” (en el caso de Worringer) como constantes artísticas independientes de épocas y culturas específicas que permean el arte alternando su predominio con otros conceptos percibidos como “clásicos”. Ni el crítico alemán ni Carlos Rincón, quien había propuesto a Wölfflin, Fritz Strich y Oskar Walzel como fuentes directas de las ideas carpentierianas sobre lo barroco,¹⁰ se percatan de la importancia del catalán Eugenio d’Ors en este contexto. Es probable que Carpentier se familiarizara con el pensamiento de D’Ors en los años 50 y que conociera las teorías de los pensadores alemanes y suizos a través de este pensamiento. Efectivamente, Carpentier en ningún momento niega su dependencia de D’Ors. Entrevistado en 1976 por Françoise Barthélemy, el novelista confiesa:

Eugenio d’Ors, quien escribió un ensayo fundamental sobre este tema, decía con razón que existe *una idea barroca*, la cual hace una reaparición cíclica en las culturas y acompaña al hombre desde el comienzo de su expresión artística: del mismo modo, también existe *una idea imperial*, que se manifiesta tanto en Alejandro, como en Carlomagno y en Napoleón. Es en este sentido que el barroco se diferencia de los estilos “históricos”, como el romántico o el gótico, que están ligados a un proceso histórico y que desaparecen en cuanto este proceso se agota. Pues bien, hago mía la opinión de Eugenio d’Ors.¹¹

Años antes, en *El siglo de las luces*, Carpentier había encontrado en la apariencia barroca de un caracol el movimiento de espiral que para su protagonista Esteban es una revelación: “Mirar un caracol. Uno solo. Tedeum”.¹² Una espiral representa un movimiento pseudo-circular que nunca regresa a su punto de origen, sino reinicia el movimiento en un lugar levemente apartado: la historia humana e individual, entiende Esteban, se desarrolla de esta manera, una reconciliación entre tradición y renovación parece, siguiendo esta lógica, no sólo posible, sino natural. El novelista cubano, en otras palabras, busca y encuentra en la productiva década venezolana de los 50s constantes culturales y artísticas que subyacen a su propia obra, que reflejan, al mismo tiempo, sus convicciones ideológicas y artísticas: debe haber evolución y revolución, ambas son movimientos en espiral, ni línea ni círculo. El arte y la literatura hispanoamericanos son barrocos, pero no regresan al siglo XVII, sino retrabajan y recontextualizan los muchos movimientos barrocos preexistentes.¹³ Este hallazgo —un hallazgo que es una repetición de muchas vías de conoci-

10 Rincón 1975, p. 173–174.

11 López Lemus 1985, p. 310. Carpentier alude a “La querrela de lo barroco en Pontigny” que resume un debate llevado a cabo en 1926. El texto francés fue incluido en *Du baroque* en 1936. En 1944, Aguilar publicó la traducción española bajo el título *Lo barroco*. No cabe duda de que Carpentier conociera el ensayo, sea en francés, sea en la versión española.

12 Carpentier 1989, p. 253.

13 No cabe duda de que Carpentier retoma en este contexto el concepto de una transculturación elaborado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz. Es dudoso, sin embargo, que se enterara de las adaptaciones de este concepto en la crítica literaria. *Transculturación narrativa en América Latina*, el ensayo canónico de Ángel Rama, aparece dos años después del fallecimiento de Carpentier.

miento de muchos pensadores y artistas anteriores, que representa, el también, un movimiento en espiral— se repite en la búsqueda de otras constantes: lo maravilloso y lo fantástico se encuentran entre ellas en lugar prominente. Es en este contexto que Kafka ocupa una posición central en el pensamiento y la labor literaria del escritor caribeño.



III.

La figura del autor checo, sus tres grandes novelas, el diario y, en lugar especialmente prominente, *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*) se convierten en referencias obligatorias que pueden comprobar el funcionamiento de lo maravilloso y de lo fantástico como constantes literarias atemporales.¹⁴ Parafraseo: Kafka da otra vuelta de tuerca a lo maravilloso y a lo fantástico, inicia un nuevo movimiento espiral, pero no inicia en el lugar donde los griegos o Poe o Hoffmann lo habían dejado, sino apartado de ellos; agrega una faceta realista incluso cuando Gregor Samsa se convierte en insecto. De nuevo en *Letra y solfa*, Carpentier narra la historia del compositor húngaro Tibor Harsányi a quien, a lo largo de quince años, se le había negado la nacionalidad francesa con el argumento de que profesaba un oficio socialmente inútil, el de artista. Carpentier argumenta que Harsányi “vivió, sin sospecharlo, en un auténtico mundo kafkiano”. Kafka, entonces, figura como “uno de los escritores más ‘realistas’ de este siglo”.¹⁵ Sin embargo, se trata de un realismo entrecomillado, quizás de un realismo fantástico, de una nueva variante de lo real maravilloso...

La posición que Kafka ocupa en el pensamiento de Carpentier cobra más claridad mediante una sucinta comparación con el papel que juega Thomas Mann en la obra del cubano. El autor de *La montaña mágica* es, junto con Goethe, el escritor de lengua alemana más citado por Carpentier. Le otorga especial importancia por su tratamiento del tiempo narrativo y por el rol que Mann asigna a la música en sus narrativas. *Der Zauberberg* y *Dr. Faustus* son, por ende, las novelas más visibles en la obra ensayística y creativa del cubano, ya que representan los dos aspectos mencionados. Aunque Carpentier, musicólogo de profesión, critica la insuficiencia de los conocimientos musicales de Mann, no cabe duda de que los juegos temporales y estructurales de ambas novelas, su manejo del tiempo narrativo y el intento de imitar estructuras musicales en la composición literaria, influyen de manera clara en las obras del escritor hispanoamericano, en *Los pasos perdidos*, *El acoso* y los cuentos de *Guerra del tiempo*.¹⁶

14 Es posible que Carpentier haya leído algunas obras de Kafka en alemán. La inserción de traducciones de pasajes del diario en “Diario íntimo de Kafka”, su columna del 5 de junio de 1951, respalda esta hipótesis. El original había aparecido poco antes y aún no existían traducciones. Cuatro años después, el 11 de marzo de 1955, Carpentier regresa al diario con motivo de la aparición de las traducciones francesa y española.

15 Carpentier 1987, p. 104. El texto fue incluido en *Ese músico que llevo dentro*. Apareció en *El Nacional* del 15 de febrero de 1956.

16 Remito para una discusión detallada del tema a mi *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier* (2006), especialmente a las páginas 163 a 177. Propongo que Mann y Carpentier, dos



Es difícil, por otro lado, localizar transferencias (*transfers*) o adaptaciones directas de Kafka en las narraciones de Carpentier. El juego intertextual se limita, en el caso del checo, a la alusión, a referencias biográficas o al uso del adjetivo “kafkiano”. En 1975, Emil Volek había insinuado un nexo intertextual directo entre los finales de *El acoso* y *Der Prozeß*.¹⁷ El crítico habla, en el contexto de su análisis de *El acoso*, de una “ejecución al estilo de *El proceso*”.¹⁸ No puede negarse que existen afinidades de ambiente y paralelismos entre los procesos mentales de los protagonistas. Sin embargo, Carpentier excluye el tema metafísico de su narración, excluye sobre todo lo inefable y abstracto de la culpa, para poder ubicar su cuento y a su perseguido en un ambiente y un entorno ideológico y político muy concretos. En otras palabras: la culpa en *El acoso* es real y el protagonista sabe de ella y del castigo que le espera. No cabe duda, por otro lado, de que el novelista hispanoamericano, en las escenas finales de *El acoso*, alude conscientemente al final de *Der Prozeß*, a la ejecución de Josef K. Dos hombres disparan al perseguido en una sala de conciertos en medio de una representación de la Tercera Sinfonía de Beethoven. Se trata de una muerte banal, no hay ni sacrificio ni heroísmo, una muerte que provoca el comentario indiferente “Uno menos” de un policía quien, además, quita unos billetes al cadáver.¹⁹ Con imágenes crudas, el novelista cubano construye una muerte que es el final adecuado para una existencia falta de convicciones ideológicas. Josef K., por otro lado, muere ahorcado y acuchillado por dos hombres. Muere “como un perro”, como aún constata: “es war, als sollte die Scham ihn überleben” (como si la vergüenza lo debiera sobrevivir).²⁰ Josef K. muere sin vislumbrar los porqués; el acosado, al contrario, conoce los orígenes y la naturaleza de su culpa porque está consciente de su traición de una causa que hubiera podido proporcionar un sentido. Carpentier dialoga con Kafka, no cabe duda. Sin embargo, sustituye una culpa intangible asociada con angustias metafísicas y nihilistas por una concreta a la que se liga una esperanza evocada sobre todo por los nexos simbólicos con la *Eroica*. Se trata de un diálogo intertextual, no de una adaptación técnica ni, tampoco, de una parodia o imitación del final de Josef K.

La biografía de Kafka y, en primer lugar, su renovación del género fantástico mediante una escritura realista y la focalización en personajes cotidianos (si no mediocres) que sufren frente a un mundo que dejaron de comprender y que los persigue precisamente porque no lo entienden, constituyen lo kafkiano en la obra del novelista cubano. Carpentier no toma préstamos técnicos de la novela de Kafka (como sí lo practica con la obra de Thomas Mann), tampoco la usa para que forme parte de la gigantesca enciclopedia cultural que está inserta en su narrativa para proporcionar un listado extenso de nombres, títulos y conceptos que deben sustituir digresiones e intermisiones autorales y formar una amalgama con la trama ficticia. Kafka se con-

autores realistas en su quehacer literario, buscaban modos narrativos que les permitían competir con las innovaciones lingüísticas de los surrealistas y de James Joyce.

17 Volek pudo basarse en un estudio de Francis Donahue quien, en 1966, había establecido a Kafka como una fuente principal de la obra de Carpentier, una hipótesis que resultó de difícil comprobación.

18 Volek 1975, p. 437.

19 Carpentier 1983c, p. 170.

20 Kafka 1985, p. 194.

vierte, en el pensamiento literario de Carpentier, en un caso: quizás el único escritor que ha sido adjetivado, cuya obra representa, como ninguna otra, la constante literaria de lo maravilloso.²¹



IV.

Sorprende que Carpentier, en sus textos sobre Kafka en *Letra y solfa*, no trate de diferenciar entre lo (real) maravilloso, lo fantástico y el realismo mágico, que no intente defender o imponer su propio concepto postulado como prólogo a *El reino de este mundo*.²² Es probable que sus lecturas de la obra kafkiana le dieran una pauta para refinar y redefinir lo real maravilloso, combinarlo con sus ideas sobre el arte y la literatura barrocas y postular la literatura hispanoamericana como una variante de dos constantes culturales atemporales: barroco y maravilloso. Es posible que Carpentier se diera cuenta de las paradojas y contradicciones inherentes a su concepto, de las que en la crítica en primer lugar Ángel Rama advertiría: “Para empezar”, escribe el cubano, “la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*”.²³ Se trata, por un lado, de una fe de la que el intelectual occidental Alejo Carpentier y sus narradores no son capaces, por otro, de una fe que convierte el milagro en realidad, es decir, que revela *nolens volens* que un acontecimiento que forme una simbiosis entre lo maravilloso, milagroso y realista es una falacia lógica.

Ya en *El reino de este mundo* el novelista se aparta de este esquema que presupone una fe y da, de esta manera, preferencia a una perspectiva mágica ante la realidad. Una de las escenas clave de *El reino de este mundo* es la ejecución del manco Mackandal, antiguo esclavo y líder mítico de la sublevación de la población negra de Haití contra los amos franceses. Mackandal es condenado a la muerte en la hoguera. El acto se des-

21 Lo quijotesco o lo rocambolesco siguen otro procedimiento: se adjetiva la creación, una figura ficticia, no el autor histórico.

22 De esta tarea —defensa, rechazo o imposición— se encarga la crítica especializada. Los intentos de diferenciar lo real maravilloso del realismo mágico y de lo fantástico son tan numerosos como poco productivos, como Ángel Rama lo constató en su artículo ya mencionado de 1981. Destaco tres ejemplos más recientes que forman parte de la discusión: en 2005, Juan Carlos Ramírez-Pimienta intenta resumir la ya larga polémica. Su conclusión: ninguna. No puede haberla, ni siquiera la de que no puede haber definición clara tiene validez. Un año después, Klaus Müller Bergh rastrea minuciosamente las fuentes del prólogo y revela los orígenes de muchas alusiones. De esta manera, construye otro laberinto erudito sin percatarse de lo embrionario y potencialmente dinámico del concepto, de que se trata del inicio de un camino largo. En su aportación al reciente *The Oxford Handbook of the Latin American Novel* (2023), Amaryll Chanady constata resignadamente que “there has never been any consensus” (p. 458) para continuar operando con diferenciaciones binarias entre perspectivas racionales y mágicas. Las últimas, según Chanady, caracterizan tanto el realismo mágico como lo real maravilloso (p. 459). La crítica parece moverse en círculos donde Carpentier habla de espirales.

23 Carpentier 1983b, p. 15.



cribe desde dos perspectivas diferentes, aunque el narrador del relato —un narrador omnisciente tradicional— no cambia. Los negros ven una cosa, los franceses otra. Los negros actúan de una manera que los franceses no pueden entender, cuya ética deben condenar, mientras que el comportamiento de los franceses es ridiculizado por los actos de los negros. Carpentier describe la escena en el apartado 8 titulado “El gran vuelo”:

Repitiendo un gesto estudiado la víspera frente al espejo, el gobernador desenvainó su espada de corte y dio orden de que se cumpliera la sentencia. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza. / —Mackandal sauvé! / [...] Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turba multa, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. [...] / Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. [...] Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante —sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas— Ti Noel embarazó de jimaguas a una de las fámulas de cocina, trabándola, por tres veces, dentro de uno de los pesebres de la caballeriza.²⁴

Mackandal sale volando de la hoguera y vive. Mackandal muere en el suplicio. ¿Cuál es la realidad? ¿Qué es lo maravilloso? Por supuesto, desde nuestra perspectiva racional decimos que su supervivencia es lo maravilloso. Sin embargo, desde la perspectiva mágica de los esclavos negros su muerte en la hoguera es lo maravilloso, la convicción de los franceses que Mackandal efectivamente pereció en el suplicio lo inusitado. Ambos se engañan, nos engañamos. Desde ninguna de las dos perspectivas la verdad puede ser captada. Ni nuestra razón ni la magia de los negros pueden aspirar a tanto. Lo real podría ser lo maravilloso, lo maravilloso lo real. Carpentier no construye una síntesis de los dos términos, una simbiosis cultural, sino un mestizaje en el que ambos conceptos conviven. El lector entonces, según sus necesidades y también según su humor, tiene el permiso de marcar una vez este elemento, la siguiente vez el otro, o de aceptar los dos elementos a la vez. La fe que lo maravilloso requiere, como Carpentier afirma, se genera en una instancia que no es ni racional ni mágica, una ins-

²⁴ Carpentier 1986, pp. 40–42. Reporto un hecho real maravilloso: las páginas correspondientes a esta escena faltan en mi ejemplar de las obras completas. Tuve que recurrir por ende a la edición de bolsillo de Seix Barral, en la que el famoso prólogo brilla por su ausencia.

tancia que, al mismo tiempo, desenmascara lo ilusorio de cualquier verdad. En otras palabras: Carpentier deconstruye el binomio real/ maravilloso. El cubano no aprende esta técnica de Kafka, no se anticipa el caso Thomas Mann relacionado con la inclusión de estructuras musicales en la obra narrativa, sino “sólo” empieza a recorrer un camino que se asemeja al trazado en la narrativa kafkiana.

V.

Franz Kafka, el praguense adjetivado, funge como modelo, un precursor que magistralmente había demostrado la adaptabilidad de lo maravilloso y lo fantástico y, sobre todo, lo borroso de los límites entre lo maravilloso y lo real. En años posteriores a *El reino de este mundo*, Carpentier paulatinamente afina su concepto, tanto en sus novelas y cuentos, como en ensayos, crónicas y entrevistas. Intenta amalgamar lo real maravilloso de los años 40 con la idea de un barroco atemporal adquirida a través de los ensayos de Eugenio d’Ors que familiarizaron a Carpentier con los conceptos de los historiadores de arte Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer. De esta manera elabora una capa y un estilo barrocos que, a pesar de su opulencia y amplitud, a pesar también de su carácter laberíntico y aparentemente irregular, se basan en un proceso creativo racional que organiza, estructura y cincela. Esta capa cubre contenidos caóticos, a veces de carácter netamente fantástico, a veces de índole histórica, que revelan y analizan (de nuevo: dos procedimientos epistemológicamente opuestos) la compleja situación de América Latina y de sus individuos frente a una modernidad occidental que se percibe como hostil y ajeno, aunque precisamente ella había proporcionado las bases artísticas y culturales imprescindibles para el desarrollo de una literatura hispanoamericana. Contrastes y oposiciones se intercalan y entretajan. En Kafka Carpentier vio una —no la única— vía que podría guiar a través de este laberinto.

BIBLIOGRAFÍA:

- Armbruster, Claudius. *Das Werk Alejo Carpentiers, Chronik der Wunderbaren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1982.
- Carpentier, Alejo. “Diario íntimo de Kafka”. *Letra y solfa* en *El Nacional* (Caracas) del 5 de junio de 1951, p. 16.
- Carpentier, Alejo. “Kafka en la escena lírica”. *Letra y solfa* en *El Nacional* (Caracas) del 2 de septiembre de 1953, p. 28.
- Carpentier, Alejo. “Permanencia de lo maravilloso”. *Letra y solfa* en *El Nacional* (Caracas) del 10 de julio de 1954, p. 34.
- Carpentier, Alejo. “El Diario completo de Kafka”. *Letra y solfa* en *El Nacional* (Caracas) del 11 de marzo de 1955, p. 12.
- Carpentier, Alejo. *Écue-Yamba-Ó*. En *Obras completas*, vol. 1. México: Siglo XXI, 1983a.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo y Los pasos perdidos*. En *Obras completas*, vol. 2. México: Siglo XXI, 1983b.
- Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*. En *Obras completas*, vol. 3. México: Siglo XXI, 1983c.
- Carpentier, Alejo. *Ese músico que llevo dentro 3*. En *Obras completas*, vol. 12. México: Siglo XXI, 1987.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos*. En *Obras completas*, vol. 13. México: Siglo XXI, 1990.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1986.



- Chanady, Amaryll. "Magical Realism and the Marvelous Real in the Novel". En *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*. Eds. Juan E. de Castro e Ignacio López-Calvo. Oxford: Oxford University Press, 2023, pp. 456-474.
- Donahue, Francis. "Alejo Carpentier: la preocupación del tiempo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 202, 1966, pp. 133-151.
- Fell, Claude. "Rencontre avec Alejo Carpentier". *Les Langues Modernes*, 3, 1965, pp. 101-108.
- Kafka, Franz. *Der Prozeß*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- Kurz, Andreas. *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier*. México: Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt, Edere, 2006.
- López Lemus, Virgilio. *Entrevistas. Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Müller Bergh, Klaus. "El prólogo a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904-1980). Apuntes para un centenario". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54, 2006, no. 2, pp. 489-522.
- Rama, Ángel. "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)". *Latin American Research Review*, 16, 1981, no. 2, pp. 224-245.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "Escapando a la realidad: Hacia un deslinde de lo fantástico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31, 2005, no. 62, pp. 163-180.
- Rincón, Carlos. "La poética de lo real-maravilloso americano". En *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Ed. Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1975, pp. 123-177.
- Volek, Emil. "Alejo Carpentier y la narrativa latinoamericana actual". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 296, 1975, pp. 319-343.

INSPIRACIÓN
KAFKIANA
EN EL SIGLO XXI

***Nadie muere del todo en Praga* y *El hijo judío*, dos novelas breves sobre la interminable fascinación argentina por Kafka**

Juan Pablo Bertazza
Universidad de Palacký, Olomouc

juanpablobertazza@gmail.com

NADIE MUERE DEL TODO EN PRAGA AND EL HIJO JUDÍO, TWO SHORT NOVELS ABOUT THE ENDLESS ARGENTINE FASCINATION WITH KAFKA

This article intends to carry out a comparative analysis between the nouvelles *Nadie muere del todo en Praga* (2002) by Susana Tampieri and *El hijo judío* (2018) by Daniel Guebel with the purpose of investigating whether their respective constructions on the Prague author and the ideas related to his work can reflect eventual changes in the reception of the figure of Franz Kafka in Argentina.

PALABRAS CLAVE:

Recepción — Praga — interpretación — padre — Susana Tampieri — Daniel Guebel
Reception — Prague — interpretation — father — Susana Tampieri — Daniel Guebel

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.18>

Tal como expresara el profesor Oscar Caiero en su artículo “Recepción e influencia de la obra de Kafka en la Argentina”¹ para tener una idea del impacto del escritor praguense en ese país podemos remitirnos a ciertos indicios que trascienden incluso lo literario: la recurrencia con que se utiliza allí el término “kafkiano”, la publicación de un artículo sobre Malvinas, en un diario de Córdoba el 7 de marzo de 1977, con el título “Un tema para Kafka” y hasta el hecho de que en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* Ezequiel Martínez Estrada comparase la actitud fatalista del gaucho con dos obras de Kafka: *La muralla china* y *El castillo*. Como si, desde hace varias décadas, estuviera vigente en Argentina una especie de filtro kafkiano para observar la realidad social y cultural; hasta el propio Ernesto Sabato aseguraba que Kafka ya era famoso en Argentina cuando en Francia recién empezaban a apreciarlo algunos intelectuales. Incluso intentaba explicar el fenómeno argumentando que la situación periférica del país latinoamericano propiciaba la comprensión de una obra signada, precisamente, por lo marginal.

En este artículo, que forma parte de un trabajo de investigación más amplio sobre literatura argentina vinculada a Praga y República Checa, propongo establecer una lectura conjunta de dos *nouvelles* o novelas breves: *Nadie muere del todo en Praga* de

1 Caiero 1981, p. 22.



Susana Tampieri (2002) y *El hijo judío* de Daniel Guebel (2018) que, entre otras cosas, tienen en común el hecho de estar estructuradas en torno a la figura de Franz Kafka. Además de realizar un análisis comparativo, la idea es indagar hasta qué punto estas obras de ficción pueden llegar a dar cuenta, de algún modo, de la intensa recepción que ha tenido y sigue teniendo el escritor praguense en Argentina. Más allá de las coincidencias temáticas y relativas a la extensión (ninguno de los dos libros alcanza las doscientas páginas) sus diferentes contextos de aparición podrían ofrecer algunas claves sobre los eventuales cambios en la configuración de la imagen de Franz Kafka en Argentina. Vale la pena aclarar que esa suerte de evolución de su lectura no coincidiría, necesariamente, con la periodización de *Kafka en las dos orillas*.² De hecho, nuestro análisis se propone mostrar que ambas *nouvelles* parecen responder a dos momentos bastante distintos respecto a las ideas en circulación sobre Kafka en Argentina.

Una objeción posible es que no tendría sentido plantearles ese tipo de preguntas a libros de ficción, pero justamente creemos que las obras forman parte de un espíritu de época con una serie de ideas latentes acerca de la literatura y la figura de Kafka. De hecho, en el caso del autor praguense se advierte cierta permeabilidad entre la crítica y la ficción, tal como confirma el libro *El universo de Kafka* de Mario Lancelotti, un ensayo crítico que comienza con un relato novelesco en el que el narrador se inmiscuye en los ámbitos privados de Kafka para observarlo y, justo en el momento en el que Kafka se mira al espejo, lo que ve el narrador es su propio rostro.

Por otro lado, decidimos elegir estos dos libros de ficción (entre muchos otros que, por supuesto, podrían ser objeto de estudios semejantes) no para analizar las posibles influencias de Kafka en algunos escritores argentinos (que es, en parte, lo que realizó el profesor Oscar Caiero y también la hispanista Anna Housková) sino para investigar qué características se advierten en torno a Kafka o su obra en textos que hacen explícita su figura, a tal punto que terminan influyendo decisivamente en la trama.

SOBRE LA RECEPCIÓN

Roman Ingarden establece en “Concreción y reconstrucción” que toda obra literaria es una estructura esquemática que contiene “lugares de indeterminación”, que parcialmente se eliminan mediante las “concreciones” llevadas a cabo por cada lector. Un ejemplo de indeterminación podría ser el color de ojos de un personaje o el tipo de insecto en el que, eventualmente, se convierte. El lector puede optar por dejarlos in-

2 La primera etapa (1927–1945) corresponde a lo que las autoras llaman años de descubrimiento y traducciones inaugurales al castellano. Luego vienen dos décadas de canonización (1945–1965); un tercer período (196–1983) que da cuenta de una reactivación en el campo crítico español y el auge de la teoría literaria, después una etapa de relativo silencio (198–1999) tras las publicaciones motivadas por el centenario del nacimiento del autor y, por último, la etapa que se inicia con el cambio de siglo, dando lugar a un presente fecundo y aun en proceso cuyo elemento bisagra es, en su opinión, la traducción al castellano de la edición crítica de las obras completas publicada en Alemania por la editorial Fischer desde 1982 y considerada la versión definitiva. (Martínez Salazar y Yelin 2014, pp. 10–11).



determinados o rellenar esos espacios incluso de un modo no justificado por el texto. Explica Ingarden que “mientras que un modo de concreción puede convertir la obra en algo superficial y banal, otro puede acentuar su profundidad y originalidad”.³ El lector debería plegarse, entonces, a las sugerencias que emanan de la obra porque, en el caso de alejarse demasiado de esa línea, podría incorporar aspectos de su propia fantasía, produciendo “una maliciosa falsificación”.⁴ Otro modo de dañar la obra puede ser, según Ingarden, eliminar un lugar de indeterminación que debería quedar abierto por tener un rol esencial en la estructura artística.

En “La estética de la recepción de las obras literarias” Felix Vodička incorpora un ajuste al término “concreción”, insertándolo en lo que él llama la norma literaria: el conjunto de creencias, tradiciones y lectura de determinado campo literario en una época dada.

No debemos pensar la literatura de una época dada como un complejo de obras literarias existentes, sino también como un complejo de valores literarios. El horizonte de intereses y conocimientos del público literario de un pueblo o una sociedad determinadas comprende un conjunto de obras organizadas en una determinada jerarquía de valores.⁵

Para Vodička las concreciones relevantes serán las que muestren algún tipo de conexión entre la estructura de una obra y las normas literarias de la época. Dicho de otra forma, las ideas literarias de determinado momento influyen en la lectura o la imagen que se crea de un escritor. En consecuencia, pueden surgir distintas concreciones de un mismo autor y hasta convivir varias como conviven ideas, incluso opuestas, acerca de determinado género literario. Por supuesto, cuanto más interesante es la obra, más amplitud de concreciones inspira, tal como sucede en el caso de Franz Kafka. En ese sentido, creemos que las dos *nouvelles* que analizaremos representan distintas instancias y momentos de esa lectura.

UN BREVE REPASO DE LA RECEPCIÓN DE KAFKA EN ARGENTINA

Sin pretender una revisión exhaustiva de interpretaciones ya muy conocidas, nos detendremos en algunos libros de crítica sobre Kafka que, si bien hoy no son tan recordados, pueden ofrecernos algunas claves para entender las lecturas que propiciaron sus obras en Argentina. Algunos de los tópicos que aparecen con recurrencia, ya desde los inicios de esa recepción trabajada anteriormente por Anna Housková⁶ con especial atención en los casos de Borges y Ezequiel Martínez Estrada son, por ejemplo, la idea de lo inconcluso y, al mismo tiempo, infinito, lo onírico, un tipo de humor amargo que se opone a la risa, la fusión absoluta entre autor y personaje (Kafka como K.) y, tal vez el más llamativo, la asociación de la literatura de Kafka con el ám-

3 Ingarden 1989, p. 39.

4 Ibid., p. 41.

5 Vodička 1989, p. 56.

6 Housková 2010, pp. 103-109.



bito infantil, lo cual remite, en cierto modo, a lo que dice Nora Catelli respecto a la *Carta al padre*: “Aquí Kafka se construye, como escritor, una imagen fijada en la posición de hijo, y por eso da la sensación de escribir desde un ‘estado de infancia’ permanente”.⁷

No obstante, muchas de esas conclusiones fueron experimentando con el paso del tiempo importantes cambios: la absoluta confusión entre autor y personajes, por ejemplo, empezó a aparecer de un modo mucho menos lineal y bajo el filtro de un elemento que, durante los primeros años de la recepción de Kafka en Argentina, brillaba por su ausencia y, a partir del cambio de milenio, aproximadamente, fue tomando cada vez más importancia: el peso del artificio, las estrategias discursivas del autor. Del mismo modo, aquel humor amargo y dramático fue dejando lugar a otro menos metafísico que no está tan pendiente de vehicular determinadas ideas y se limita a cierta inmediatez y hasta parece remitir a una mayor corporeidad vinculada con la risa. También puede advertirse cierto pasaje de una interpretación uniforme y en clave alegórica a lo que podríamos considerar la aceptación de lecturas múltiples que no se obsesionan por clausurar sentidos. Por brindar un solo ejemplo que muestre esos cambios, Diego Cano se refiere a la idea instalada según la cual la obra de Kafka es oscura y genera angustia “ya que representa la alienación y el sometimiento del hombre en la modernidad”; mientras que el objetivo de su libro es, por el contrario, “desanquilosar esa lectura parcial de Kafka con la intención de poner atención en los elementos completamente absurdos y descabellados que más que angustia generan risa”.⁸

Sin lugar a dudas, uno de los textos fundacionales en lo que respecta a la recepción de Kafka en Argentina es “Las pesadillas y Franz Kafka” que apareció en 1935 en el diario *La Prensa*. En ese artículo, a contramano de muchas de las ideas reinantes en esa época, Jorge Luis Borges rechazaba la idea de considerarlo “simbolista o alegorista” para pensarlo como “padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto”. Al mismo tiempo, priorizaba sus relatos por sobre las novelas, algo que también contrastaba con el predominio del que gozaban *El Castillo*, *América* o *El proceso* en la mayoría de las lecturas de esa época.

Un año después, Eduardo Mallea presenta en la revista *Sur* varios textos de Kafka y en 1937 publica en esa misma revista su “Introducción al mundo de Franz Kafka”, donde, con criterio biográfico, aborda la temática metafísica en su obra, algo que también retomarían muchos críticos.

Ya en 1943 aparece el que, según Oscar Caeiro, es el primer libro publicado en castellano sobre el autor praguense: *Kafka o El pájaro y la jaula* de la novelista Carmen Gándara. Siguiendo con la línea metafísica, aunque en este caso desde una perspectiva católica, Gándara destaca “la dimensión vertical”: “su obra es un grito vertical, pero un grito desesperado, un grito de esclavo hacia la libertad divina”.⁹ Esa especie de giro kafkiano no es tanto estético como sí un cambio de perspectiva en tanto “el centro de su universo no será ya el ser humano deformado y autónomo de la literatura

7 Catelli 2013, p. 356.

8 Cano 2020, p. 12.

9 Gándara 1943, p. 75.



antropocéntrica, sino la Autoridad suprema”¹⁰. Para la autora, que vincula la obra de Kafka con el ensayo “Dios a la vista” de Ortega y Gasset, esa Autoridad suprema es tan invisible como necesaria. En ese sentido, podríamos pensar que este ensayo celebra una especie de recuperación de la entidad divina que el mismo Kafka propiciaría tras el anuncio de Nietzsche sobre la muerte de Dios que, en concreto, aparecía en uno de los aforismos de *La gaya ciencia* (1882).

La obra a la que más espacio le dedica es *El castillo* e insiste Gándara en leer el contacto casi platónico entre los dos mundos que presenta la novela con especial atención en la tríada infancia, sueño y locura, “los tres mares que rodean la isla de nuestra razón”.¹¹ De hecho, uno de los aspectos que más pueden llamar la atención de su análisis es el vínculo que establece la autora entre ciertos rasgos de la literatura de Kafka y el universo infantil, lo cual sucede a varios niveles: en primer lugar, como una especie de gran perspectiva desde la cual se configuraría su obra.

La distancia desde la cual está visto el drama es la distancia simplificadora desde la cual la infancia mira el mundo. Parece que todo estuviera visto desde los ojos prácticos, ávidos, transparentes y un poco inhumanos de un niño atento; visto al través de esa distancia desde la cual nada importa mucho.¹²

Si bien en un principio esta idea parece tener algún contacto con lo que desarrolla Nora Catelli sobre la construcción que, en *Carta al padre*, realiza Kafka de la voz del hijo, en realidad apunta a otra dirección, básicamente porque no toma tan en cuenta la estrategia discursiva como sí harán posteriormente otros autores. Un segundo elemento vinculado a la infancia se advierte cuando la autora define a Karl Rossmann, el protagonista de *América*, como “un niño inmigrante de pocos años”. En la obra se especifica que tiene dieciseis años y, probablemente, Gándara sea la lectora de Kafka que, a la hora de describirlo, más utiliza la palabra “niño”,¹³ que solo matiza algunas veces con el término “chico”. Sin embargo, lo más notable de esta idea de infancia según Gándara, tiene lugar cuando transcribe el comienzo de *El Castillo*¹⁴ y sentencia que ese libro “comienza como un cuento para niños”, sin ningún tipo de explicación ni desarrollo. Es cierto que varios críticos (el propio Caeiro, por ejemplo) dieron cuenta de que los textos breves sobre animales de Kafka podían llegar a recordar las fábulas infantiles, pero, aun así, pensar *El castillo* como un cuento para niños es curioso. Aunque tal vez hayan influido, en este caso, algunas diferencias culturales,¹⁵ esa

10 Ibid., p. 27.

11 Ibid., p. 24.

12 Ibid., pp. 53–54.

13 Luego dirá, por ejemplo, que el libro “cuenta la vida azarosa de un niño simple”.

14 “Cuando K. llegó era ya tarde. La colina estaba escondida por la bruma y por la noche; ningún rayo de luz indicaba la presencia del Gran Castillo. K permaneció largo rato sobre el puente de madera que conducía al camino real de la aldea, con los ojos levantados hacia esas alturas que parecían vacías”.

15 Bruno Bettelheim, por ejemplo, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* incluye a los antiguos castillos como uno de los símbolos que, al reconocerlos en los cuentos infantiles, los niños advierten como diferenciador de la realidad cotidiana. Bettelheim 1977, p. 74.



recurrente asociación que construye la autora entre la literatura de Kafka y el universo infantil quizás tenga que ver con la lectura en clave religiosa, y específicamente católica, que elabora en torno al autor praguense.

En 1950 aparece *El universo de Kafka*; el ensayo ya mencionado de Mario Lancelotti coincide con la etapa de canonización de su obra, a ambos lados del océano, que, de algún modo, culmina en 1960 con la primera edición en castellano de sus obras completas en Emecé. Cuenta Caeiro que Lancelotti reveló en un artículo posterior su fuerte identificación con Kafka, cuyos universos cerrados marcaban, en su opinión, un fuerte contraste con la vasta pampa. En cuanto a la identificación, el autor la plasma, como adelantábamos, en esa especie de relato novelesco incluido al principio y al final del ensayo crítico que tiene su punto culminante cuando, en el momento en que observa a Kafka mirándose al espejo, el narrador descubre su propio rostro. En ese contexto, vuelve a aparecer el tema de la infancia: “Algo de infantil pervive, inefablemente, en sus rasgos. No se sabe bien en qué punto de la cabeza, en qué lugar del cuello asoma, todavía, el escolar.”¹⁶ El narrador se entromete en la casa y en el trabajo del escritor, lo persigue por los callejones praguenses y por una “Plaza Mayor” que no existe en la capital checa pero tal vez deba su nombre a algún viaje a España. Lo interesante es que describe su propia búsqueda en términos de “persecución”, palabra que utilizará, luego, para dar cuenta de uno de los elementos centrales del análisis del libro y que, por supuesto, constituye uno de los temas cruciales de la recepción de Kafka en Argentina: la traumática relación de Kafka con su padre. En efecto, el autor establece una clara oposición entre Franz y Hermann.

Es el suyo un temperamento brutal y dominante, poco afecto a la comprensión, huidor de sutilezas, todo lo que se necesita para ser un agresivo comerciante, un excluyente comercial. El hijo es el polo opuesto. Ha heredado el tipo materno y es un concentrado, un ser que vive vuelto hacia adentro, atado a su llama interior, Su constitución es débil, enfermiza y parece corresponderse con el insomne desvelo espiritual que lo consume.¹⁷

Inmediatamente, Lancelotti vuelca, de modo directo, esa marcada oposición al plano literario: “El contacto continuo con un temperamento cuya brutal hostilidad lo aterra desde niño termina por crear en él un incesante sentimiento de culpa. Kafka lo arrastrará toda su vida y hará de su sombra luz de arte.”¹⁸

Otro elemento clave de este ensayo es la identificación absoluta entre Kafka y sus personajes, algo que el autor del libro percibe, sobre todo, en *El proceso*. Es cierto que, tal como explicaba Roman Ingarden, esa conclusión parece estimularla el propio Kafka a partir de los juegos que establece, por ejemplo, con el nombre de sus protagonistas. De hecho, Lancelotti dedica una exhaustiva nota al pie para explicar todas las similitudes vinculadas con iniciales y cantidad de letras, pero, aun así, la identificación no admite ningún matiz.

16 Lancelotti 1950, p. 11.

17 Ibid., p. 53.

18 Ibid., p. 54.



Si hay una obra en que el personaje dominante sea el propio autor esa obra es, sin duda, y de un modo arquetípico, la de Kafka. No se trata aquí, tan solo, de esa presencia del estilo, de ese imperio de lo vivido y de lo por vivir, de aquella biografía, en fin, que fluye de una manera tan involuntaria como necesaria de la mano de todo autor. Se trata de la transposición lisa y llana, literal, de la razón de vida que lo anima.¹⁹

Es probable que esa misma identificación sin matices sea uno de los motivos que originaron cierta permeabilidad entre la crítica sobre Kafka y la ficcionalización de su figura: libros de crítica que incorporan elementos de ficción como este mismo ensayo y, por el contrario, obras de ficción que abordan la figura de Kafka desde cierta perspectiva crítica, como sucede, por ejemplo, en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y, como ya veremos, en *El hijo judío* de Guebel. En otras palabras, la asimilación absoluta de autor y personajes hace que, en algún punto, también se mezcle la ficción con la crítica.

Lancelotti establece también algunas relaciones con el existencialismo y el psicoanálisis, dos corrientes que ya gozaban de fuerte vigencia en Argentina y cuya fama colaboró, probablemente, a propulsar la celebridad de Kafka en el país, aun cuando no siempre queda del todo clara, por ejemplo, la relación del autor praguense con el psicoanálisis.²⁰ No obstante, Lancelotti se permite reflexiones tales como que el padre se “opone” al casamiento del hijo, mientras Franz ve la eventual boda como una emancipación del padre, un acto que lo curará de su condición de “hijo” sin dejar de ser él mismo.²¹

Ese tema, por supuesto, aparecerá en muchos otros libros posteriores dedicados a la figura de Franz Kafka, aunque desde una perspectiva menos biográfica y que atiende a lo que podríamos denominar el artificio o las distintas estrategias literarias del autor. En *Kafkas* (2014), por ejemplo, además de analizar la estructura e importancia narrativa de los sueños en Kafka, la relación físicamente dolorosa que establece con la escritura o el énfasis con que resalta lo enfermo de su cuerpo, Luis Gusmán aporta lo siguiente sobre el tópico del padre: “La primera aparición de Josef K. se da en una anotación de los *Diarios* del 29 de julio de 1914. Kafka empezaría a trabajar en la novela *El proceso* unas semanas más tarde (...) Es decir: la primera aparición de Josef K. en el diario es como hijo.”²²

El planteo es tan distinto que Gusmán relaciona esa K inicial con cierta representación del anonimato y hasta cierta huella de la condición judía,²³ pero no con una identificación lineal respecto a la biografía del autor praguense. En cuanto a la famosa *Carta al padre*, Gusmán destaca su tono dramático y “el estilo jurídico-retórico de su argumentación”.²⁴

19 Ibid., p. 159.

20 Nabokov, sin ir más lejos, un férreo crítico de Freud, cita una frase de Kafka en contra del psicoanálisis.

21 Lancelotti 1950, p. 54.

22 Gusmán 2014, p. 18.

23 El autor recuerda en ese ensayo lo siguiente: “No olvidemos que los pasaportes de los judíos que eran enviados a los campos los sellaban con una K de *Konzentration*”. Gusmán 2014, p. 22.

24 Ibid., p. 77.



Ahora bien, en el libro de Lancelotti aparece también una idea mucho menos recurrente formulada casi a manera de sospecha que contrasta con el tono asertivo del ensayo. Sobre *El Castillo* dice Lancelotti que “las interpretaciones podrían multiplicarse al infinito según nuestra intención, incluido el plano teológico”,²⁵ lo cual pareciera hacer referencia al estudio de Gándara. Del mismo modo, encuentra en *América* una especie de intedeterminación que lo paraliza y, por primera vez, lo deja casi sin palabras.

Allí las sombras vuelven, la angustia torna a ser ley inexorable. Y lo Imposible se levanta de nuevo ante nosotros, como un muro gris y huyente. Sin embargo ese muro quiere hablarnos, decirnos algo. Pero su voz no es clara, sus inflexiones son imprecisas y el significado de las palabras se nos escapa.²⁶

En ese aislado pero sugerente comentario, similar al que hará más de veinticinco años después Oscar Caeiro en un prólogo,²⁷ Lancelotti parece atribuirle a la literatura de Kafka una especie de plus fuera del alcance de toda interpretación, algo que, a nuestro entender, corresponde más a una segunda etapa de la recepción argentina de Kafka, aunque también es cierto que ese rasgo genera en el autor del ensayo una angustia propia de la primera etapa.

NADIE MUERE DEL TODO EN PRAGA DE SUSANA TAMPIERI

Publicada en 2002, a partir de un viaje de dos semanas que realiza la autora en el año 2000, cuando “en Praga aun no había ninguna estatua de Kafka”,²⁸ se trata de una de las dos novelas que publicó en vida la dramaturga argentina Susana Tampieri. La figura de Kafka adquiere un peso absoluto en este libro que cuenta, a su vez, el viaje a Praga que realiza la protagonista poco después de divorciarse, entre otros motivos, porque sufría alucinaciones y, en efecto, el propio Kafka se le aparecía en sueños. La protagonista y narradora de esta novela (que carece de nombre) es una licenciada en literatura de cuarenta años que dedica su tesis al autor praguense, otro elemento interesante que se añade a esa especie de permeabilidad que notábamos entre crítica y ficción. Lo cierto es que, lejos de mermar su obsesión por Kafka, las apariciones oníricas del célebre escritor incluso se incrementan durante su estadía en Praga, a tal punto que Kafka le va adelantando en sueños lo que ella misma va a ir viviendo durante cada jornada, mientras recita distintas frases de sus libros. Hacia el final de la

25 Lancelotti 1950, p. 132.

26 Ibid., p. 95.

27 “Las narraciones kafkianas atraen debido a que revelan la atormentada intimidad del hombre de nuestra época; pero también porque constituyen un misterio que nunca se consigue develar del todo, plantean una incógnita que no despejará ninguna matemática interpretativa”. Caeiro 1976, p. 8.

28 En efecto, la escultura de Jaroslav Róna emplazada junto a la Sinagoga española se instaló en el año 2003, mientras que la cabeza de Kafka, diseñada por David Černý, es aun posterior ya que se colocó en noviembre de 2014.



nouvelle, por ejemplo, Kafka le repite a la protagonista en otro sueño aquella emblemática frase que escribió en una carta a su amigo Oskar Pollak: “La madrecita tiene sus garras. No la dejará ir con facilidad.”²⁹

Pero, más importante aún, Kafka le va transmitiendo en sucesivos sueños una misión secreta que, al parecer, solo ella puede llevar a cabo: liberar del edificio del Museo Nacional de Praga una cajita que contiene un insecto, acaso no muy distinto al de *La metamorfosis* que, de hecho, se llama Grigor.³⁰

Mientras se interna cada vez más en esa misión secreta que la lleva a recorrer casi todos los puntos turísticos de Praga, la protagonista se empieza a involucrar sentimentalmente con Fausto, un joven empleado checo-uruguayo del hotel en el que se hospeda. Ante su sorpresa por la fascinación que ella le profesa a Kafka, el muchacho le explica que “en Chequia no sabemos mucho de él. Los stalinistas lo prohibieron y seguro que los nazis también”; para luego agregar que recién ahora “empezamos a conocerlo por las traducciones y... por los turistas”.³¹

En ese sentido, hay una escena muy significativa en la que Fausto se ofrece a mostrarle a ella todo lo que hay para ver en Praga que no tiene nada que ver con Kafka. Ella se niega rotundamente, lo cual puede llevarnos a pensar que resulta imposible ver aquello que no se quiere ver, tanto en una ciudad que se visita como así también en un texto.

La construcción que esta *nouvelle* establece en torno a Kafka podría ubicarse dentro de lo que sería una primera etapa de la recepción del autor praguense en Argentina. Uno de los motivos es la serie de reacciones que genera en la protagonista cada uno de los encuentros con él: “Los sueños habían empezado casi seis meses atrás. La reiteración de la imagen de Kafka en ellos, instándome al viaje para cumplir una misión, se había convertido en la angustia de cada despertar”;³² “Avanza hacia la mesa donde lo escucho, silenciosa, aterrada”;³³ “Dicho esto, empieza a crecer. Crece tanto que su cabeza choca contra el techo. Lo miro, asustada, sobrecogida por su tamaño.”³⁴

Ni siquiera cuando los encuentros oníricos con Kafka se empiezan a hacer muy frecuentes la protagonista es capaz de mostrar una actitud un poco más relajada ante sus visiones. Durante el segundo encuentro, una especie de diálogo colmado de referencias literarias sobre Borges y Shakespeare, la protagonista siente que la emoción le bloquea el habla y aclara que, al otro día, se despierta “angustiada” por lo enigmática que ha sido la entrevista.³⁵ En el tercer sueño, un Kafka desasosegado le habla de una pelea con su padre, lo cual da la pauta de que, al igual que sucede en el caso de Lancelotti, en esta *nouvelle* se le asigna a lo que dice el escritor en sus textos un grado absoluto de verdad que no admite ningún tipo de duda ni la intermediación de ningún recurso narrativo. En el siguiente sueño, que coincide con la realización exitosa de la misión por parte de la protagonista, se alcanza el clímax de lo trágico en

29 Tampieri 2002, p. 121.

30 Del mismo modo, el padre de Franz no se llamará Hermann sino Herrmann.

31 Tampieri 2002, p. 25.

32 Ibid., p. 11.

33 Ibid., p. 32.

34 Ibid., p. 32.

35 Ibid., p. 45.



una escena que concluye, nada menos, con una cita a *Romeo y Julieta* y que también vincula esta *nouvelle* a lo que consideramos es una primera etapa de la recepción de Kafka en Argentina, en tanto muestra, como también sucede en el texto de Lancelotti, una absoluta asimilación entre el autor y sus personajes: Kafka le sugiere llevar a Grigor a la Argentina porque ahí “lograron terminar con el *Proceso*”, dice en alusión al famoso Juicio a las Juntas; y enseguida marca el contraste con el hecho de que él “nunca supo los cargos y jamás se llegó a un fallo”³⁶. El tema de la dictadura argentina, en efecto, está bastante presente en el libro y hasta tiene incidencia en el propio título de la *nouvelle*:

Nada estaba muerto en Praga. Nadie. La habitaban seres de carne y hueso tanto como fantasmas tangibles, que hasta proyectaban sombras en las paredes. Nadie muere del todo en Praga. Al revés de Argentina, aquí, nadie desaparece del todo.³⁷

A pesar de que la protagonista de *Nadie muere del todo en Praga* no está exenta de ciertas dudas que la llevan a preguntarse por qué Kafka la eligió a ella y no, por ejemplo, a un checo, finalmente logra sobreponerse a todas las inquietudes, casi como si recorriera un camino cercano al de la fe religiosa, algo que también recuerda las motivaciones de aquellas primeras lecturas que, como la de Carmen Gándara, tuvo Kafka en Argentina.

EL HIJO JUDÍO DE DANIEL GUEBEL

Publicada en el año 2018, se trata de una *nouvelle* con tintes autobiográficos en cuya estructura tiene también gran relevancia la figura de Kafka, lo cual se plasma a varios niveles: continuas referencias a textos como “En la colonia penitenciaria”, citas más o menos explícitas sobre su obra (“A partir de cierto punto no hay retorno posible”) que como no llevan comillas resultan algo invisibles y conviven de modo orgánico en el texto, o incluso el empleo de la figura de Kafka menos como cita de autoridad que como herramienta de combate. Por ejemplo, cuando el narrador narra un episodio en el que se encuentra con su colega argentino Fogwill, quien lo acusa de tener una sola idea y el narrador le responde: “Sí, como Kafka que tenía una sola; en cambio vos tenés muchas, por eso escribís tantas boludeces.”³⁸ Ya ese claro rasgo de humor contrasta con el tono “clásicamente kafkiano”, es decir, angustiante de la *nouvelle* de Susana Tampieri.

Sin embargo, el elemento kafkiano más evidente de *El hijo judío* es una lectura que realiza el narrador sobre la famosa *Carta al Padre*, una interpretación con cierto aroma a complejo de Edipo según la cual Kafka, en realidad, le entregó esa carta a su madre para que, al leerla, se enterara de qué clase de marido tenía y, en consecuencia, lo abandonara.

36 Ibid., p. 90.

37 Ibid., p. 40.

38 Guebel 2018, pp. 32–33.

Así como algunas críticas presentan elementos de ficción, esta *nouvelle* que incorpora ciertos rasgos de la crítica muestra, de algún modo, esos cambios en las concreciones de las que hablaba Vodička. Como si estuviera ya muy desgastado el recurso de identificar de modo absoluto al autor y al personaje, surge, una nueva perspectiva con más distancia en la lectura cuya consecuencia más importante es que se empieza a reconocer en la obra de Kafka el peso del artificio.

La Carta es un extenso alegato en el que el autor analiza su caso, culpa, se inculpa, se excusa, acusa, adopta la posición del fiscal, del abogado, del verdugo y de la víctima, de acuerdo a una disposición retórica en la que coloca al padre en el lugar de cámara de apelación y tribunal supremo.³⁹

Las semejanzas de esa definición con lo que decía Luis Gusmán sobre esta misma carta en su ensayo *Kafkas* son más que elocuentes. Luego, el narrador de la *nouvelle* postula el verdadero significado de la lectura de esta misiva, aunque ahora teniendo en cuenta los alcances de dicho artificio.

Leída en la edad adulta (podríamos pensar de una persona pero también de cierta crítica), la *Carta al padre* despierta pena por ese pobre hombre que se deslomó durante toda la vida para mantener dignamente a su familia y en los albores de la vejez debió enfrentarse a la evidencia de que había criado un hijo debilucho, una rata raquílica vegetariana que lo menospreciaba mientras fingía la mayor de las sumisiones. Me hubiese gustado tener un padre como él.⁴⁰

En *Kafkas*, Luis Gusmán decía, en sintonía con esto último, que Kafka “se inventó un padre”.⁴¹ Ahora bien, ese elemento interpretativo más vinculado a la crítica que al campo de la ficción repercute también en la trama: poner en tela de juicio el retrato que hace Kafka de su padre le sirve al narrador como recurso para enfatizar la crueldad del suyo. Así todo, la maldad de su propio padre también aparece relativizada no solo por la violencia que implica el contexto histórico de la dictadura militar (otra coincidencia temática con el libro de Tampieri) sino porque los mecanismos erráticos de la memoria colman de incertidumbre su propio discurso. Es decir, el narrador duda de lo que piensa, aclara que tal vez exagera cuando, en modo flagrante, se contradice al expresar que utilizó la literatura para poder liberarse del padre pero luego él le hace ver que le transmitió a su hijo el amor por la literatura a partir de los cuentos que le leía antes de dormir.

La lógica de la sospecha y, sobre todo, el impacto del artificio hace que la ternura conviva con la tensión y hasta el desprecio en este vínculo de padre e hijo cuya complejidad y vacilación se mantiene, incluso, en ese presente del relato en el que se invierten los roles y el hijo, por lo tanto, debe hacerse cargo de su padre. Esa mezcla, contraste o confusión de registros se advierte incluso en las resonancias de las pro-

³⁹ Ibid., p. 158.

⁴⁰ Ibid., p. 22.

⁴¹ Gusmán 2014, p. 89.



pias palabras que va utilizando el narrador a lo largo del texto: pasa tiempo con su padre jugando al “dominó” y escuchan en el auto al cantante Mario “Lanza”.

Es como si en el marco de estas nuevas lecturas de Kafka, no hubiera lugar para absolutos ni definiciones extremas y, en cambio, parecieran iluminarse mucho más los intersticios, los matices y las potencialidades. En ese sentido consideramos que *El hijo judío* de Daniel Guebel parece estar a tono con lecturas y concreciones sobre Kafka mucho más actuales. No es casual que, a la hora de comparar la obra del autor praguense con el método alternativo de estudio del Talmud llamado Pilpul, el narrador lo defina, en muy pocas palabras, como “una gimnasia mental que permitía trazar relaciones entre cosas divergentes o incluso contradictorias”.⁴²

CONCLUSIÓN

El análisis comparativo de las *nouvelles Nadie muere del todo en Praga* de Susana Tampieri y *El hijo judío* de Daniel Guebel nos permite aproximarnos al rico entramado de afinidades entre Kafka y la literatura argentina, pero también vislumbrar algunos de los cambios de percepción que hubo en torno a su figura, en relación a lo que Roman Ingarden y Felix Vodička entienden como “concreción”. Se trata de modificaciones graduales que se fueron dando a lo largo de los años a partir de ciertos elementos que, de algún modo, ya se encontraban presentes desde los primeros momentos de esa recepción, como cierta permeabilidad entre crítica y ficción.

Una parte esencial de esos cambios de lectura en torno a la figura de Kafka se advierte, entonces, en el contraste que existe en la construcción que sobre el autor praguense y su obra realizan estas dos novelas breves: una mayor distancia de lectura que empieza a disipar el efecto de angustia y la identificación total entre autor y personajes, un mayor reconocimiento del artificio e incorporación de matices, sospechas y contradicciones en detrimento de aquella atribución de verdad absoluta a textos como la *Carta al padre*, una multiplicidad de interpretaciones y puntos de vista que comienza a dejar de lado la lectura en clave unívoca y, por último, la detección de un humor más absurdo e inmediato que alegórico y opuesto a la risa. Pero aun así, tal como decíamos al principio del artículo, lo interesante es que muchas de esas supuestas novedades ya aparecían insinuadas, de algún modo, en artículos como el de Jorge Luis Borges, el prólogo de Oscar Caeiro o incluso en alguna idea aislada del libro de Lancelotti. La diferencia es que, desde hace aproximadamente unas dos décadas, esos cambios están cada vez más extendidos y sistematizados, tal como demuestran algunos libros de publicación más o menos reciente como *Kafkas* de Luis Gusmán y *Franz Kafka. Una literatura del absurdo y de la risa* de Diego Cano.

42 Guebel 2018, p. 143.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1977.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Borges, Jorge Luis. "Las pesadillas y Franz Kafka". En *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 59-64.
- Cairo, Oscar. "Recepción e influencia de la obra de Kafka en la Argentina". En *Separata de Boletín de Literatura Comparada*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1981.
- Cairo, Oscar. "Prólogo a un informe para una Academia y Josefina, la cantora o El pueblo de los ratones en Kafka", *Un informe para una academia y Josefina, la cantora o El pueblo de los ratones*. Buenos Aires: Editorial Goncourt, 1976, pp. 7-17.
- Cano, Diego. *Franz Kafka. Una literatura del absurdo y de la risa*. Buenos Aires: Barenhaus, 2020.
- Catelli, Nora. "Pruebas de haber vivido. Los diarios y la carta al padre de Franz Kafka como límites de la autobiografía". En *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 341-360.
- Gándara, Carmen. *Kafka o el pájaro y la jaula*. Buenos Aires: El Ateneo, 1943.
- Guebel, Daniel. *El hijo judío*. Buenos Aires: Random House, 2018.
- Gusmán, Luis. *Kafkas*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.
- Housková, Anna. *Visión de Hispanoamérica. Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Praga: Editorial Karolinum, 2010.
- Ingarden, Roman. "Concreción y reconstrucción". En *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- Lancelotti, Mario. *El universo de Kafka*. Buenos Aires: Argos, 1950.
- Mallea, Eduardo. *El sayal y la púrpura*. Buenos Aires: Losada, 1947.
- Martínez Salazar, Elisa y Yelin, Julieta (selección, edición e introducción). *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Tampieri, Susana. *Nadie muere del todo en Praga*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1967.
- Vodička, Felix. "La estética de la recepción de las obras literarias". En *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.



La mujer kafkiana y su doble monstruoso en el gótico andino

Análisis del cuento “Las Voladoras”, de Mónica Ojeda¹

Leira Araújo-Nieto

Universidad de Granada, España

leira@ugr.es

THE KAFKAESQUE WOMAN AND HER MONSTROUS DOUBLE IN ANDEAN GOTHIC: ANALYSIS OF THE SHORT STORY “LAS VOLADORAS” BY MÓNICA OJEDA

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) is an Ecuadorian writer whose literature is linked to the horror in its multiple forms. Furthermore, *Las Voladoras* (2020), included Ojeda in a new literary genre called *Andean Gothic*, a category where horror and Latin American myths convey. This paper analyzes how Ojeda adapts the disposition of the narrative elements to the Andean folklore. Moreover, it studies Ojeda’s reconstruction of the female monster by introducing the figure of a woman and its double, a hybrid between witch and animal, in order to create an alter ego effect. This article addresses how this narrative maneuver links Ojeda to Franz Kafka (1883–1924) and his vision of the monster in society.

PALABRAS CLAVE:

Franz Kafka — gótico andino — monstruo — Ecuador

Franz Kafka — Andean Gothic — monster — Ecuador

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.19>

INTRODUCCIÓN

La literatura de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1987) es una indagación continua del horror. La autora ecuatoriana, habituada a trabajar tópicos vinculados al terror humano en libros que se han convertido en éxitos editoriales,² concentra en *Las voladoras*

1 La escritura de este texto ha sido posible gracias al apoyo de la Junta de Andalucía y a la financiación otorgada en la Convocatoria 2021 de Ayudas a la contratación predoctoral de personal investigador en formación por los agentes del Sistema Andaluz, al Grupo de Estudios Literarios y Culturales Iberoamericanos, de la Universidad de Granada, con Referencia: HUM-1019; y al Programa de Ayudas del Plan Propio de la Universidad de Granada.

2 Ojeda recibió en 2014 el Premio Alba Narrativa; en 2019 el “Premio Next Generation” de la Prince Claus Fund en Holanda; y formó parte de la prestigiosa lista Bogotá 39-2017, la cual selecciona a los 39 mejores escritores menores de 40 años de América Latina.



(2020) sus leitmotivs literarios en una atmósfera andina. Ojeda, quien ha explorado los límites de lo meta literario en *La desfiguración Silva* (2015), el incesto y la pedofilia en *Nefando* (2016), y la literatura del horror ligado adolescente en *Mandíbula* (2018), realiza en *Las voladoras* una disposición de elementos que la acercan a lo que actualmente se denomina como “gótico andino”, utilizando el cuento principal de su libro para reconstruir lo monstruoso a partir de la introducción de la figura de una mujer desdoblada que presenta un alter-ego híbrido de animal y bruja. A través de esta fragmentación identitaria y física, se acerca a la figura de Franz Kafka (1883-1924), no sólo por la temática de *La metamorfosis*, sino también por la utilización de mecanismos similares de construcción literaria y extrañamiento frente a la realidad.

El cuento “Las Voladoras” es un texto de mutaciones: no sólo lo monstruoso adopta distintas formas, también nos convierte en testigos de cómo los cuerpos femeninos “normativos” experimentan la transición de la infancia a la adultez, encontrando en la mirada de los otros una nueva forma de reconocerse. La mujer monstruosa que presenta Ojeda responde a la mirada despreciativa de la sociedad con respecto a la naturaleza sexual de la mujer llevada a los extremos del imaginario latinoamericano.

Este personaje, como ser que se salta las normas y que introduce en su mundo a nuevas criaturas, es decir, que posee capacidad expansiva, funciona al mismo nivel que una bruja, con la diferencia de que su mundo de ficción pertenece a una comunidad cuyos ritos responden a la geografía de la zona. En una conversión kafkiana final, el cuento nos presenta la transmutación de las brujas como una etapa de la adultez femenina, enlazando de manera excepcional lo simbólico y lo fantástico.

EL GÓTICO ANDINO

El gótico andino, herencia del gótico tropical —cuyo precursor, situado por la crítica, fue el escritor Álvaro Mutis (1923-2013) con la publicación de *La Mansión de Araucaíma* (1973)— se denomina andino justamente por la recolección de realidades y leyendas de la región latinoamericana atravesada por la Cordillera de los Andes, comprendida por Venezuela, Ecuador, Perú, Colombia, Bolivia, Chile y parte de Argentina. En *La Mansión de Araucaíma*, por ejemplo, el autor acentúa las cualidades de un escenario tropical deteriorado para evidenciar las sensaciones negativas del lugar y la muerte como destino final.

Los elementos que se toman de la novela ayudan a configurar un espacio que no existe, no solo en voluntad de la presencia física de un escenario, es decir, desde la mansión misma, sino a partir de unos recursos que se explican desde la expresión de lo monstruoso, lo sublime, la desmesura, lo grotesco o lo siniestro[...].³

Por este motivo, en el gótico escrito en Latinoamérica, tanto el ambiente como los personajes se nutren del paisaje y los mitos regionales para enaltecer lo monstruoso.

³ Mogollón 2019, 69-70.



Es difícil comprender si el desarrollo del gótico andino como género ha sido catalogado como un *boom* por intereses editoriales o si la re-estructuración del mismo se ha ido construyendo de manera orgánica a través de distintas autoras de la región hispanoamericana como Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), Giovanna Rivero (Montero, 1972), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) o la autora a estudiarse, Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988). En todo caso, los trabajos de estas escritoras poseen en común no sólo la violencia en las tramas o las experiencias conflictivas y traumáticas de los protagonistas, sino que también crean espacios que se alimentan del folklore nacional de sus lugares de origen, hurgando en las llagas históricas de la región y atravesando con aplomo tanto el poscolonialismo como las dictaduras, tratando sin reservas temas tabú que afectan a la sociedad latinoamericana.

En esos textos donde se solapan lo fantástico y el gótico latinoamericano es posible asistir al retorno de los que llamaremos los «monstruos fantásticos locales», es decir, aquellos que tienen sus raíces en el folclore y en una variada imagería indígena: en su figuración se cruzan la etnia, el género y la clase, con evidentes (a veces un tanto obvias) implicaciones de crítica y denuncia de la violencia y la desigualdad inherentes a la realidad latinoamericana en la que estas narrativas se inscriben.⁴

En “Las voladoras”, el ambiente está enmarcado por los límites de la región andina y hace referencia al imaginario de los habitantes de las provincias ubicadas exactamente en las faldas de las montañas de esta cadena montañosa. Bajo esta luz, la obra de Ojeda representa el ensalzamiento de la cultura indígena ancestral ecuatoriana, incorporando la herencia literaria de su tradición oral en el panorama literario americano y europeo. A su vez, la autora incorpora de manera hiperbólica la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer.

El gótico andino no debe entenderse simplemente como una puesta en escena de los horrores que provienen de una determinada zona geocultural, con el afán de recuperar un pasado milenario, exotizarlo o convertirlo en un objeto cultural de consumo, como se ha hecho con otras tantas manifestaciones propias de Latinoamérica. Más bien, lo que propone esta estética es mostrar, mediante el horror propio de dicha zona, las diversas formas que asume la violencia contemporánea, sobre todo en el cuerpo de las mujeres.⁵

El tópico referente a las “voladoras” o brujas andinas ha sido trabajado anteriormente por el autor ecuatoriano Edgar Allan García (Guayaquil, 1958) en un conjunto de cuentos publicados bajo el título *Leyendas del Ecuador* en el año 2000 y destinado, especialmente, a un público infantil. La imagen de la voladora responde principalmente a la leyenda de la zona de Mira, en la provincia ecuatoriana del Carchi, y hace referencia a las mujeres que se desplazaban de manera “mágica” a través de las mon-

4 Boccuti 2022, p. 134.

5 Leonardo-Loaiza 2022, p. 81.

tañas. La escritora quiteña Amaranta Pico también ha hecho un trabajo descriptivo de esta figura mítica local basándose en los testimonios de los locales.

Las magas emprendían el vuelo vestidas con túnicas blancas y enaguas ondulantes. Sus largas cabelleras se derramaban sobre sus hombros y flotaban cuando se suspendían en el aire. Tenían la facultad de difundir las noticias desde cualquier lugar de manera inmediata, así como de conjurar y maravillar a quienes tuvieran oportunidad de verlas.⁶

En el primer cuento del libro de Ojeda, la imagen de estas mujeres que viven fuera de la norma se materializa a través de una de ellas, la cual visita a una púber que narra en primera persona tanto sus encuentros con la voladora, como su vida doméstica. Posteriormente, seremos testigos de todos los cambios que sufre la narradora, así como los vínculos que establece la voladora con los demás miembros de la familia. Son los pensamientos y las declaraciones de la narradora, que luego descubriremos adolescente, los que generan una reflexión sobre la condición femenina, como cuando declara: “¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo.”⁷

De esta forma, se anticipa al receptor del texto que la situación narrativa será más compleja, pues estará saturada de sus propias reflexiones con respecto a una situación que *debería* perturbarle pero, en lugar de mitigar la incomodidad, en el texto se continúa con la presentación de un conflicto incipiente: “Yo he llorado mucho por esto, y si ya no lo hago es porque me dan miedo las abejas que se prenden de mis pestañas. Si quiere que se lo explique bien, míreme. En mi cara está toda la verdad, la que no tiene palabras sino gestos.”⁸

LA MUJER MONSTRUOSA Y EL DESPLIEGUE POÉTICO

Las descripciones de la voladora se encuentran saturadas de despliegues poéticos y observaciones que apelan a las emociones de la protagonista. Para esbozar la figura de este personaje, procederé a condensar aquellas líneas que denotan su imagen y, tras ello, aquellas que se acercan al nivel poético en base a las metáforas y elementos líricos que recrea la autora.

Por ejemplo, cuando se describe el rostro de esta suerte de estirpe, pues hablan de ellas en plural, es cuando la figura monstruosa o anormal de las voladoras comienza a evidenciarse:

Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes. Yo soñé con una de ellas antes de que entrara en nuestra casa por la ventana de mi habitación. La vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas

6 Pico 2013, p. 22.

7 Ojeda 2020, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 11.





a las abejas. Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad.⁹

Tras esta suerte de confesión, la voz narrativa continúa hablando de manera intimista y compartiendo detalles que nos acercan al origen de estas mujeres:

La montaña es el verdadero hogar de las voladoras, una casa que siempre nos ha dicho cosas importantes, pero en la mía está prohibido acercarse. Según mis padres es un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, aguijones... Allí se van volando las abuelas, madres e hijas que se extraviaban, pero lo que me da más miedo es el sonido de las plantas.¹⁰

Aquí surge un factor importante, pues dentro de esta genealogía monstruosa se incluye a las mujeres del pueblo que, tras lo que se percibe como una caída moral, quizás, pasan automáticamente a convertirse en voladoras, insinuándose que ella misma, al ser mujer, es proclive de caer en este grupo. El miedo hacia la “caída moral”, podría ser herencia del imaginario católico colonial que ha relegado a la mujer en el espacio de lo proclive de mancharse, de pecar porque “*el crimen será masculino: el crimen, no la falta; el pecado es femenino*”¹¹.

Pero es en la visión de los otros, en este caso de los padres de la protagonista, donde la diferencia de estas mujeres representadas por la visitante, adquiere su condición de monstruo, así lo evidencia la voz inocente de la protagonista al declarar: “A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y de repetir”¹²; luego, continúa evidenciando el desagrado de la madre: “Yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entiendo por qué a papá se le tensa el pantalón”.¹³ Este “yo” narrativo presentado en femenino como testigo de la situación, a ratos deficiente pero albergando la verdad a punto de rebelarse, genera empatía en el receptor, clave en la escritura de Ojeda, quien nos presenta poco a poco la relación de la voladora con la protagonista.

El mecanismo narrativo que se utiliza es central para que la veracidad y la relación entre narrador-lector se cree, y a su vez, se confía plenamente en cada confesión de la protagonista porque “a witness can convey compassion, irony, or other affective responses to the reader. A witness can also influence the veracity of the narrative”¹⁴. Sin embargo, en la mitad del cuento, la protagonista empieza a establecer un paralelismo entre ella y la voladora, colocándose bajo una luz introspectiva: “La voladora tiene el pelo negro, ¿sabe?, como el mío y como el canto de los pájaros del monte.”¹⁵ El último símil, manejado como un despliegue poético, distrae de la relación de espejo

9 Ibid., p. 12.

10 Ibid., p. 13.

11 Cixous 1995, p. 79.

12 Ojeda 2020, p. 12.

13 Ibid., p. 13.

14 Bal 2017, p. 20.

15 Ojeda 2020, p. 12.



que crea voz narrativa con la voladora, pero más adelante en el texto, se nos entrega tanto información sobre ella misma, como sobre su nexa con la figura monstruosa: “El día que sangré por primera vez ella desapareció durante una semana.”¹⁶

¿Cuál es la relación de la voladora con el cuerpo femenino? ¿Qué significado tiene la sangre además de ser el símbolo principal de la transición de niña a mujer de la protagonista? Si “el derramamiento de sangre sobre la tierra ha sido siempre considerado por las culturas arcaicas como un acto de fecundación, tanto por el valor del sacrificio como por la analogía sangre-semilla”¹⁷; la sangre de la narradora, quien va tomando mayor protagonismo gracias a su cercanía con la voladora, anuncia el tránsito hacia la adultez. La adolescente es colocada frente a dos opciones: la fecundación o la muerte.

En el caso de la mujer monstruosa, su propio cuerpo es el espacio de una fecundación prohibida y es el referente que tiene la narradora en cuanto a las maneras en las que se relaciona el cuerpo femenino con la vida y la muerte; mayor aún es el énfasis que se le da a través de lo hiperbólico a las posibilidades de este personaje, elevado a la misma categoría de una deidad:

Pero la voladora es el bosque entrando a nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. Imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos.¹⁸

La comparación de la voladora con Dios responde a la simbología de la sangre y los imaginarios alrededor del cuerpo de la narradora, ligada a lo terreno, a lo fecundo. Si el dios masculino da la vida, una diosa, además, puede quitarla; la polaridad vida-muerte, fecundadora-asesina ha sido perpetuada por una sociedad patriarcal que clasifica a la mujer en base a su desarrollo sexual ya que “ellos dicen que hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino. Pues necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte [...] necesitan tenernos miedo”¹⁹. La sexualidad arrebatadora de la voladora, la misma que empieza a despuntar en el cuerpo de la narradora, es a lo que realmente se le teme.

EL AMBIENTE ENRARECIDO Y EL VÍNCULO KAFKIANO

El verdadero tejido del terror se aparta de lo fantástico para inmiscuirse, al igual que la mujer monstruosa, en medio del núcleo familiar. La mirada masculina que perpetúa la carnalidad de la voladora, siempre desde un plano oculto o velado, es la del padre: “La siento acurrucarse entre mis piernas en la madrugada y me abrazo a ella por-

16 Ibid., p. 14.

17 Cirlot 1992, p. 165.

18 Ojeda 2020, pp. 13-14.

19 Cixous 1997, p. 21.



que, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad”.²⁰ Justamente, este secretismo otorga el primer nexo con Franz Kafka a través de la escenificación de un ambiente enrarecido.

Es cierto que la traducción del texto kafkiano no gana claridad al respetar estos procedimientos estilísticos del autor, pero resulta más cierto todavía que conserva uno de los rasgos más inconfundibles y conscientes del estilo kafkiano, rasgos que colaboran, precisamente, a la atmósfera enrarecida que poseen muchos de sus pasajes y toda su obra considerada globalmente.²¹

La relación entre el padre y la hija, por ejemplo, se describe únicamente a través de los arrebatos líricos de la voz narrativa, siendo el recurso que utiliza la narradora para no hablar directamente de lo que ocurre, provocando incluso mayor inquietud en el lector. Cuando la voz confiesa: “En secreto, yo dejo las ventanas abiertas por la noche para escuchar el rezo de los árboles”,²² podría leerse como la resignación de la adolescente ante el encuentro de la voladora con ella, de la voladora con el padre o, de ella misma con su propio padre.

En consecuencia, estos despliegues poéticos se transforman en espacios destinados a ilustrar la situación real dentro del hogar, ya que las frases cargadas de lirismo otorgan acceso a esta intimidad. De hecho, el vínculo entre la niña y el padre parten de una visión onírica del mundo, pues quien narra confiesa: “Fue mi padre el primero en enseñarme que Dios es tan peligroso y profundo como un bosque.”²³

Estos extractos, que podrían ser considerados incluso prosa poética, aportan hibridez al texto y trabajan con el *suspense* creado por Ojeda al usar el silencio como parte integral de una figura actuante del hecho narrativo. Cabe recordar que “suspense can be generated by the announcement of something that will occur later, or by temporary silence concerning information that is needed. In both cases, the image presented to the reader is manipulated”²⁴.

La narradora, que es un agente focalizador, parece no hablar de ciertos aspectos familiares por rechazo ante la realidad, apareciendo como narradora deficiente y jugando con el lector a través de la falsificación de la información presentada. La narradora protagonista oculta, por ejemplo, que su madre desconoce la reacción de su marido ante la presencia de la voladora, o los diálogos entre él y su hija.

It is also possible for the focalizer to falsify an image —for instance, by leaving out certain elements, hiding them from the reader. In such a case, the characters also know more than the reader. The focalizer can also be in possession of information that the characters do not know —for instance, about the origins of events.²⁵

20 Ojeda 2020, p. 12.

21 Llovet 1999 p. 31

22 Ojeda 2020, p. 12.

23 Ibid., p. 13.

24 Bal 2017, p. 148.

25 Ibid., p. 149.



Si nos acercamos a los tópicos de la escritura de Ojeda, podemos señalar el núcleo familiar como uno de los principales elementos de sus textos, bien sea a través de temas ligados a él, o por ser el escenario central de las acciones de los, y especialmente las protagonistas. “Central en la obra de la Ojeda es la familia, pero enfocada desde el punto de vista de la memoria juvenil (en Nefando) y de la adolescencia (en Mandíbula)”²⁶; por ello, la autora continúa en *Las Voladoras* con una línea de trabajo ya acentuada e, incluso, perfecciona el ritmo narrativo gracias a la rapidez de los hechos en relación con el género al que se suscribe: el cuento.

La figura del padre, crucial en Ojeda, acerca uno de los leitmotivs de Ojeda a la figura del escritor praguense pues “una de las obsesiones más permanentes y determinantes, en la vida de Franz Kafka (1883–1924) fue, sin duda alguna, su padre”²⁷; sin embargo, es la distorsión de la imagen de la figura paterna, la violencia intrínseca en todas las acciones de un progenitor dentro de un escenario que acosa al personaje protagonista, el enlace entre ambos autores.

Franz Kafka, cuyo mundo literario se caracteriza, en términos generales, por una capacidad asombrosa de partir la realidad para distorsionarla luego mediante los procedimientos retóricos de la hipérbole, la parábola o la amplificación, hizo con la figura de su padre lo mismo que con el resto de circunstancias de su vida: exagerar el lugar que ocupó en su vida, modificar el recuerdo infantil que tenía de él y convertirlo, al fin, en la excusa, si no el alicata, para la producción de muchísimas páginas literarias.²⁸

En efecto, “pocos elementos del entorno biográfico de Kafka tuvieron tanto rendimiento literario como el que alcanzó la persona —hecha símbolo— de su padre biológico”²⁹. Podemos citar, por ejemplo, más allá de *La metamorfosis* (1915) y la relación complicada con su familia, la *Carta al padre* (1919), obra inspirada en Hermann Kafka. A su vez, en ambos autores, Kafka y Ojeda, no sólo las figuras paternas representan el poder y la devastación emocional, también incluyen a la sociedad o agentes externos como fuerzas que reprimen o aceleran el devenir de los personajes.

En el caso de Ojeda, el mayor acelerador de la historia es el personaje de la voladora en sí, porque es ella quien decide cuándo y cómo la protagonista se convierte en mujer-voladora, ejerciendo su poder sobre ella. Por esta razón, la púber confiesa: “Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire. A pesar de eso la amamos y el amor tiene su propia forma de conocer, ¿entiende? Yo amo su pelaje como si fuera un cabello. Amo su naturaleza.”³⁰ Como si de un reflejo se tratase, la niña que se convierte en mujer, se introduce en los ritos de la voladora mientras el cuerpo, a través del olor de sus axilas, se revela como un vínculo que se va estrechando entre ambas.

26 Pezzé 2020, p. 48.

27 Llovet 1992, p. 7–8

28 Ibid., p. 7.

29 Ibid., pp. 7–8.

30 Ojeda 2020, p. 14.



La miel, como elemento escogido para reemplazar las secreciones del cuerpo, durante mucho tiempo estuvo vinculada a lo sagrado, ya que “simbolizó el renacimiento o el cambio de personalidad que sigue a la iniciación”³¹. Una vez “iniciada” en la nueva etapa, la narradora-protagonista no revela qué ocurre exactamente entre ambas hasta que, llegando al final del cuento, confiesa su despertar erótico:

Pero la voladora regresó y lloró sobre mis pezones con su único ojo y mis pezones, grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron [...] Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron. Todas las cabras durmieron.³²

Se menciona nuevamente al mundo animal, otorgando una nueva pista de la metamorfosis de la protagonista: si ella ahora posee los poderes de la voladora sobre los animales, significa que es su semejante. De esta forma, conocemos tanto el origen monstruoso del áter-ego, como el destino de la protagonista. La adolescente adquiere los poderes de la voladora, llevando a la superficie su naturaleza femenina, la cual es hiperbolizada a través de la mirada masculina del padre cuando indica ya en presente: “Todavía duermo con la voladora y, a veces, papá mira igual que un caballo en delirio la línea irregular de la valla que separa nuestra casa del promontorio”.³³

El símil con el caballo y las cabras dormidas frente a la actividad desorbitada de los primeros, no sólo funcionan como metáforas de lo masculino y de lo femenino en el cuento, también ilustran la visión del mundo de la narradora, quien no separa el mundo humano del animal en su registro de experiencias. De manera sorprendente, Ojeda establece aquí otro punto en común con Kafka, pues en él se ha reconocido un lenguaje narrativo que utiliza lo monstruoso y lo cambiante para acercar al humano a las fluctuaciones del mundo natural.

Los relatos de Kafka logran iluminar de un modo asombroso por medio del procedimiento de la metamorfosis, que es mucho más que una puesta en escena de transformaciones de humanos en animales y viceversa: es la transformación misma arrastrando todas las identidades —especialmente la de hombre y la de animal— hacia un espacio de indiferenciación.³⁴

En cuanto a lo puramente narrativo, Ojeda despliega su habilidad como escritora, revelando que ha construido una doble historia a través de dos figuras femeninas que parecían estar completamente distanciadas, una dentro del hogar y la otra, sobrevolándolo. Cabe recordar que “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie [...]”.³⁵ De esta manera, el viraje narrativo vuelve a responder al mecanismo kafkiano de ocultamiento y profecía.

31 Cirlot 1992, p. 305.

32 Ojeda 2020, p. 14.

33 Ibid., p. 15.

34 Yelin 2011, p. 90.

35 Piglia 2000, p. 17.



La obra de Kafka es una obra profética. Las singularidades sumamente precisas de las que está repleta la vida tratada en esta obra deben ser entendidas por el lector sólo como pequeños signos, indicios y síntomas de desplazamiento que el escritor siente abriéndose paso en todas las relaciones, sin poder él mismo adaptarse a los nuevos órdenes [...]. Kafka está tan colmado de estas cosas que no es imaginable ningún suceso que no quede distorsionado bajo su descripción —que aquí no quiere decir otra cosa que indagación—. En otras palabras, todo lo que él describe hace declaraciones sobre algo distinto de sí mismo. La fijación de Kafka con este objeto que es su único tema, la distorsión de la existencia, puede provocar en el lector la impresión de una obstinación.³⁶

El cambio de la protagonista, su naturaleza futura y quizá ya “profetizada”, es palpable incluso en el tono con el cual narra cómo se ve a sí misma. Si bien el cuerpo de la adolescente le resultaba antes ajeno y silenciado, tras su transformación en voladora, es abrazado en todo su esplendor: “Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento.”³⁷

Para asombro del lector y paralela a Kafka, Ojeda presenta personajes coherentes con los antecedentes y con los elementos desplegados durante el transcurso de la historia. “Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esta inversión funda lo ‘kafkiano’.”³⁸ Por ello, la transformación final, a modo de cierre, apela justamente a la aceptación de una naturaleza, en este caso, monstruosa, cuando la madurez sexual empieza.

Si la maldad de la mujer proviene de su sexualidad, el despertar del cuerpo de la protagonista la convierte en un ser peligroso. Cabe recordar que el mito de las voladoras en la región de Mira, Ecuador, se asocia a la brujería. No hay registro de voladoras, es únicamente en el terreno de lo femenino en el cual se encuentra la amenaza y alrededor del cual se elucubra sinnúmero de motivos (todos de índole sexual) para convertirlas en seres de los cuales cuidarse:

Una de las explicaciones del porqué se habla de brujas en femenino, es por su carácter de peligrosidad, de mujeres que saciaban su deseo sexual descontrolado hasta con los demonios; es decir, el carácter de la sexualidad desenfrenada, aquella que hace caer a los hombres en pecado, en la perdición.³⁹

Por esta razón, sumado a la sexualidad femenina, la relación de la voladora con la protagonista, aprendiz de voladora y de bruja, justificaría que sienta hacia ella deseo y miedo. Tanto la voladora como la protagonista influyen en la naturaleza saltándose las normas de lo “convencional”. Sólo este factor ya les otorgaría la marginación

36 Benjamin 2014, p. 68.

37 Ojeda 2020, p. 15.

38 Piglia 2000, p. 18.

39 Correa y Quintero 2010, p. 134.



por parte de su comunidad, una cualidad monstruosa que identifica Michel Foucault (1926-1984) en *Los anormales*:

La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica [...] no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza—. Es, en un doble registro, infracción a las leyes es su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de *jurídico biológico*. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido.⁴⁰

Este concepto es fundamental para entender, por ejemplo, el por qué la mirada de la madre —el otro personaje femenino de referencia— es siempre negativa hacia la voladora. De hecho, a inicios del cuento se aprecia que trata a estas brujas como a bestias peligrosas: “Mamá les grita mucho: les lanza zapatos, les lanza tenedores. Pero las voladoras son rápidas y lo esquivan todo”⁴¹, describe la narradora. La voladora es una mujer pero su naturaleza, que no es la misma que la de la madre, quien la despoja de su humanidad porque “el monstruo es, en cierto modo, la forma espontánea, la forma brutal pero, por consiguiente, la forma natural de la contranaturaleza”⁴².

CONCLUSIONES

En conclusión, la mujer monstruosa que presenta Mónica Ojeda en “Las voladoras” responde a la mirada despreciativa de la sociedad con respecto a la naturaleza sexual de la mujer. La voladora, como ser que se salta las normas y que introduce en su mundo a nuevas criaturas, es decir, que posee capacidad expansiva, funciona al mismo nivel que una bruja, con la diferencia de que su mundo de ficción responde a una comunidad andina y tanto sus ritos como naturaleza dialogan con la geografía y mitología de la zona. Al igual que en Kafka, en la obra de Ojeda “los animales (monstruos) han sido incubados en el seno familiar”⁴³.

El cuerpo, como vehículo para delimitar lo normal y lo “raro” es un eje transversal de la historia, siendo los fluidos presentados los que distinguen a una mujer “buena” (la madre) de la voladora (“el monstruo”). “En la vida erótica normal, el valor de la mujer es determinado por su integridad sexual y disminuye en razón directa de su acercamiento a la prostitución”⁴⁴, dicta el pensamiento heteronormativo. Por ello, la presencia masculina de la historia funciona como una sinécdoque de la sociedad,

40 Foucault 2007, p. 61.

41 Ojeda 2020, 11.

42 Foucault 2007, p. 62.

43 Benjamin 2014, p. 182.

44 Freud 2007, p. 1626.

viendo cómo lo abyecto atrae y repele al mismo tiempo; y, a su vez, cómo se desea y castiga al cuerpo de la mujer.

La incomodidad que produce la atracción del padre hacia la hija es un leitmotiv de Ojeda, quien, como ya hemos mencionado, ha trabajado con anterioridad el incesto, mas en “Las Voladoras” prefiere sugerir, quizá para acentuar el elemento perturbador de la historia. Esta incomodidad en el lector es un rasgo coherente con el género ya que, desde sus inicios, el gótico se ha opuesto al apaciguamiento social y se ha presentado como una respuesta de la impotencia humana y el miedo frente a los fenómenos históricos, especialmente frente a las descargas del poder religioso, económico y social.

En consecuencia, este cuento responde al discurso ambivalente que se ha construido en torno a la sexualidad femenina pero, sobre todo, a la violencia histórica hacia ella.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bal, Mieke. *Narratology*. Toronto: University of Toronto, 2017.
- Benjamin, Walter. *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Boccuti, Anna. “‘Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro’. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe”. *América sin Nombre* [online], 2022, no. 26, pp. 129–151 [Acceso 26.8.22] https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/119988/1/ASN_26_08.pdf.
- Botting, Fred. *Gothic (The New Critical Idiom)*. London: Routledge, 1996.
- Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Correa, Lina Marcela — Quintero, Adriana. “La monstruosidad femenina ‘Bajo el antifaz de la anormalidad femenina’”. *Revista Katharsis* [online], 2010, no. 9, pp. 127–147 [Acceso 26.08.22] <https://revistas.iue.edu.co/index.php/katharsis/article/view/519/842>.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas Tomo II*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- García, Edgar Allan. *Leyendas del Ecuador*. Alfaguara juvenil Ecuador, 2011.
- Llovet, Jordi (ed.). “Prólogo”. En Franz Kafka. *Padres e hijos*. Anagrama: Barcelona, 1992, pp. 7–20.
- Llovet, Jordi (ed.). “Presentación”. En Franz Kafka. *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 9–38.
- Leonardo-Loaiza, Richard Angelo. “Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”. *Revista Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* [online], vol. 10, 2022, no. 1, pp. 77–97. [Acceso 26.08.22] <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v10-n1-leonardo-loayza/855-pdf-es>.
- Mogollón, Sofia. “La redefinición de lo gótico en el espacio tropical: Álvaro Mutis y la Mansión de Araucaima” (1973). *Repositorio de la Universidad Católica Andrés Bello* [online], 2019. [Acceso 20.7.2022] <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAU1044.pdf>.
- Ojeda, Mónica. *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma, 2020.
- Ordiz, Inés y Casanova-Vizcaíno, Sandra. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 2018.
- Pezzé, Andrea. “El sistema Literario de Mónica Ojeda”. *Orillas: revista d’ispanística* [online], 2020, no. 9, pp. 45–63. [Acceso 20.7.2022] http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020_03Pezze_rumbos.pdf.



Pico, Amaranta. *Las voladoras. La red invisible del relato*. Universidad Andina Simón Bolívar: Quito, 2013.

Piglia, Ricardo. Tesis sobre el cuento. *Revista Guaraguao* [online], año 4, 2000, no. 11, pp. 17-19. [Acceso 20.7. 2022] <https://www.jstor.org/stable/25596169>.

Rodrigo Mendizábal, Iván Fernando. “Gótico Andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”. *Revista Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* [online],

vol. 10, 2022, no. 1 pp. 53-75. [Acceso 28.8.2022] <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v10-n1-rodrigo-mendizabal/857-pdf-es>.

Yelin, Julieta. “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en ‘Investigaciones de un perro’”. *Revista Anclajes* [online], vol 15, 2011, no. 1, pp. 81-93. <http://www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v15n1/v15n1a06.pdf>.

Animales que sueñan

Kafka en la minificción centroamericana:

De fronteras de Claudia Hernández

Laura Martínez Abarca

Universidad Carolina, Praga

elemea@gmail.com

ANIMALS THAT DREAM. KAFKA IN CENTRAL AMERICAN MINIFICTION: DE FRONTERAS BY CLAUDIA HERNÁNDEZ

This article analyses three stories from the book *De fronteras* by Salvadoran writer Claudia Hernández: Mediodía de fronteras, Carretera sin buey and Lázaro, el buitro, in the light of Kafka's animal narratives in which conventional human perspectives on animals and animality are subverted, thus configuring a gaze of their own. A gaze that in Hernández's stories, through the narrator's voice, allows us to imagine a symbiosis between the animal and the human.

PALABRAS CLAVE:

Franz Kafka — Claudia Hernández — animales — cuento salvadoreño — minificción

Franz Kafka — Claudia Hernández — animals — Salvadoran short story — mini-fiction

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.20>

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa
que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka
que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado
llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha.

Augusto Monterroso: *La Oveja Negra y demás fábulas*

Ya sea que se trate de un lector novel o de uno experimentado, la obra de Kafka suele provocar el efecto imborrable de la extrañeza, lo cual ha suscitado un sinnúmero de malos entendidos. En mi caso, el desconcierto que me produjo la *Metamorfosis*, estaba acompañado de palabras como opresión, desesperación, angustia, frustración, sensaciones con las que generalmente se relaciona su obra y que podrían predisponer el gusto del lector. El recuerdo de aquella ocasión en la que una amiga me contó la historia de un hombre que se convertía en cucaracha gigante acompañada de una risa perpleja, como si no supiera si debía reírse o no, no surtió efecto en mí sino hasta muchos años después cuando de boca de otro amigo escuché que Kafka se botaba de la risa al leer *El proceso* frente a sus amigos, pero, para ese entonces, el daño ya estaba hecho: la idea de estar frente a un autor gris y deprimente era más convincente que



la de encontrarme frente a un humorista. Había tomado el bando de aquellos que ven en Kafka una especie de visionario del totalitarismo, que lo es, pero que por la gravedad del tema suelen considerarlo un autor serio.

Que este preámbulo tan solo sirva como un pequeño ejemplo de los equívocos acerca de su obra, la cual también se ha leído bajo la óptica de la religión, de la burocracia moderna y del psicoanálisis. Motivo que ha llevado a algunos escritores, como Augusto Monterroso, a lamentarse de que los “exégetas, de Kafka, se han ocupado más de sus diarios, de sus cartas, de su tuberculosis y de su mala relación con su padre, que de examinar y gozar sus obras sin toda esa contaminación”,¹ anteponiendo la figura híper mitologizada del autor, en vez de concentrarse en el potencial humorístico de la obra. Por su parte, Susan Sontag en su diatriba *En contra de la interpretación*, despotrica en contra de los ejércitos de intérpretes del escritor checo, criticando la enfermiza obsesión moderna de querer entenderlo y explicarlo todo.²

Pero ¿a qué viene todo esto? A que al igual que los relatos de Kafka, los de Claudia Hernández, provocan en el espíritu del interpretador lo que he denominado “el efecto Kafka”, esto es, la desagradable impresión de no “captar” el sentido de los cuentos y con ello la maníaca necesidad de hacerlo claro. Sin duda, se piensa, debe haber un enigma, un mensaje que subyace en el texto y que es el deber de todo interpretador extraerlo de la oscuridad. En el caso de Claudia Hernández y de su libro *De fronteras*, publicado en el 2007 por la editorial guatemalteca Piedra Santa, esta relación entre el lector que interpreta y la obra que se resiste a ser interpretada, la ha rodeado de palabras como violencia, cinismo y catástrofe, privilegiándose el estudio del contexto al que pertenece la obra, es decir, a la narrativa de posguerra en el Salvador, aunque paradójicamente en estos relatos no se establezca contexto social ni político alguno “que fije el mundo narrativo en un espacio referencial reconocible”,³ ofreciéndonos una interpretación que poco o nada tiene que ver con los cuentos.

De origen salvadoreño, Claudia Hernández pertenece a la constelación centroamericana de escritores que también cultivaron las narraciones de animales y la minificción, género *per se* humorístico, como es el caso de Álvaro Menem Desleal y Augusto Monterroso, quienes tienen en gran estima a Kafka. En el caso de Hernández, si pensamos en narraciones como la *Metamorfosis*, “Informe para una academia” o “Investigaciones de un perro” de Kafka y los relatos elegidos de *De fronteras*: “Mediodía de frontera”, “Lázaro, el buitro” y “Carretera sin buey”, nos damos cuenta que comparten una aproximación singular a lo animal, subvirtiendo las perspectivas convencionales que el ser humano tiene sobre los animales y la animalidad, configurando así una mirada propia sobre ellos.⁴

Más sugestivo aún es percatarse que en los relatos de ambos escritores, lo animal no se reduce a lo humano como alegoría o metáfora, sino que se trata de una correspondencia que “vuelve lo animal un rasgo literal de lo humano”.⁵ En otras palabras, nos encontramos frente a propuestas estéticas en las que lo animal no responde a la

1 Monterroso 1981.

2 Sontag 1966.

3 Sontag 1966.

4 Chaves 2017.

5 Arce 2016, p. 1.



expresión de un sujeto, como en la fábula, lo que, como bien apunta Yelin, “permite pensarlo en su relación de interioridad respecto de lo humano, de perturbadora intimidad”.⁶ Intimidación que en los cuentos de Hernández está mediada por la voz narradora, a través de la cual es posible imaginar una simbiosis entre lo animal y lo humano. Relatos en los que es totalmente lógico que un perro hable con una mujer, tener por vecino a un buitre vestido de hombre o que un hombre haga la transición de ser humano a buey, derribándose la frontera discursiva antropocéntrica entre estos.

Dicho esto, lo que me interesa destacar es el modo en el que el narrador percibe esta extraña simbiosis en la que la oposición animalidad y humanidad no existe, potenciándose entonces el aspecto irónico de las imágenes, perturbadoras, vibrantes y si se puede, conmovedoras. En el caso de los cuentos elegidos, observaremos la perspectiva del narrador: un perro que presencia el ritual hacia la muerte de una mujer, un hombre que asesina a su amigo y un narrador en la tercera persona del plural no definida y que secunda la transformación de un hombre en buey.

En el cuento que titulaba la colección originalmente, “Mediodía de frontera”, nos encontramos con un narrador que habla a través de la subjetividad de un perro que entra con cierto pudor al baño de mujeres. Ahí, a través de sus ojos amarillos ve a una mujer que se ha cortado la lengua. Asqueado y con recelo vuelve sobre sus pasos, pero la mujer le ruega que no se vaya. Ante los ojos temblorosos de ésta el perro regresa y por mera cortesía le pregunta que quién le hizo eso, aunque lo sabe. La mujer le dice entonces que los ahorcados generan aversión por la lengua y que ella no quiere horrorizar a nadie. El perro comprende y le pide que no le dé sus razones, así si la policía le pregunta dirá lo que sabe, es decir, nada. Como si en ese mundo fuera de lo más común la comunicación interespecie.

Lo extraño aquí no es que veamos todo a través de la subjetividad del perro, ya que Kafka lo hizo antes, sino que a través de ésta se enuncia la voz de la mujer, logrando una simbiosis en la que ambos se comprenden, como si de un acto de telepatía se tratara. No hay palabras ni gañidos que medien la comunicación entre el perro y la mujer. El perro decide no disuadirla porque no quiere ser culpable de ese sufrimiento y se limita a acompañarla. Imagen que me hace pensar en el perro psicopompo que acompaña a los humanos en su tránsito hacia la muerte.

Cuando al perro le crujen las tripas, la mujer corta en pedazos su lengua y se la acerca al hocico. El perro duda por pudor pero la acepta y come con fruición. Recordemos que es un perro de desierto hambriento. La mujer entonces procede con su ritual hacia la muerte: con la mueca de una sonrisa en su rostro se unta pegamento en la boca. Prepara la cuerda. En ese momento, nos dice el narrador, el perro le dice en un arrebato que se quedará con ella hasta el final. La mujer lo abraza cariñosamente y después se cuelga. Muere. El perro permanece con la mujer hasta que ve como se la llevan en un camión. Regresa al baño a beber del charco de sangre todavía fresco. Aún tiene hambre.

Como han anotado algunos, uno de los temas recurrentes en la colección a la que pertenecen los cuentos, es el de la muerte. En “Mediodía de frontera”, la mujer realiza un ritual que pese a su brutalidad resulta grotesco por los deseos válidos de la mujer

6 Yelin 2011, p. 85.



de no querer horrorizar a nadie, es más, de no querer causar una falsa impresión del hecho. A su vez, la conmoción del perro está “despojada de la connotación trágica de la muerte”⁷, contradicciones irónicas que pasan desapercibidas ante la genuina comunicación entre la mujer y el perro. En la que no hay una desterritorialización del otro porque no hay una jerarquía mediada por la visión antropocéntrica. En ambos casos, un devenir mujer y un devenir perro en los que no hay negación ni afirmación. Sólo un dejar ser sin un significado aparente, dejando al desnudo una comprensión que no está mediada por las palabras ni por el razonamiento humano.

En “Lázaro, el buitre”, la primera escena es desternillante: en los funerales Lázaro tiene que ser apaciguado por sus amigos humanos ante su deseo expresado en voz alta de comerse al muerto. Lázaro entonces es conducido a un restaurante para sosegar su instinto. Pide carne cruda “para —dice Lázaro— recordarle al bocado que acababa de dejar en el ataúd”. Quienes lo rodean ríen a carcajadas con Lázaro, aunque el narrador nos dice que “todos sabían que hablaba en serio”.⁸

Este será el recurso distintivo de esta narración: el uso de frases equívocas y ambiguas. Contradictorias. Acentuado por el tono aparentemente objetivo del narrador, quien describe a Lázaro como un buitre encantador, del tamaño descomunal de un hombre, que viste traje, vive en un apartamento solo y que, cuando no vuela, toma el transporte público para ir a la oficina. También nos dice que todos en las calles y en el vecindario aprecian a Lázaro, incluso él, quien por simpatía le ha perdonado ciertas fechorías como la de haberse comido al vuelo al perrito de su esposa porque tenía hambre.

Esta oposición entre las frases ciertamente confunde al lector, ya que si bien exhibe la simpatía mutua entre los humanos y Lázaro, se asoma también cierta mordacidad por parte del narrador. Dice por ejemplo, que “Lázaro, bajo el traje y la sonrisa, era un buitre, “como los otros”⁹ y que además no lo disimulaba: “no se recortaba las garras ni plegaba las alas, salvo cuando viajaba en autobús por consideración a los demás pasajeros”¹⁰. También nos dice que Lázaro “es un buen ciudadano” aunque “no tenía los papeles en orden ni había hecho algo por obtenerlos”¹¹. Esta indeterminación-oposición en las frases no resulta irreconciliable si pensamos que el narrador es el asesino de Lázaro. Es decir, un narrador no confiable, que, de manera astuta, nos quiere convencer de que si bien Lázaro es un buen amigo, siempre caerá en las conductas propias de su naturaleza. Dándonos a entender que si hasta ese momento le ha tolerado sus hábitos, todo tiene un límite. En su caso, nos dice, no pudo aguantar más cuando Lázaro, por accidente, rasgó la tierna piel de su pequeña hija y en un impulso de buitre le lamió la sangre con avidez. El narrador, contrario a su esposa, quien creyó en las sinceras disculpas del buitre, no puede eliminar la idea de que Lázaro desea comerse a su niña, preocupación que resultaría genuina si el recurso irónico no revelara que tiene envidia de Lázaro. El tema universal del amigo que mata por celos.

7 Gairaud 2014, p. 107.

8 Hernández 2007, p. 51.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid., p. 52.



En este sentido, Lázaro es un agente subversivo que si bien ha adoptado las conductas de los hombres, no hace nada por ocultar sus instintos ni su apariencia animal, al contrario, está orgulloso de sus aptitudes de buitre y las practica cada que quiere. Podemos decir entonces que Lázaro es un ser libre. Libre para exclamar con fruición que desea comerse el cuerpo de un colega recién fallecido y al mismo tiempo de resistirse a ello, respetando el tabú humano del canibalismo, siendo él un buitre. Hilarante. Aunque suspicazmente pensemos que esa supuesta libertad está ceñida a los límites de lo antropocéntrico, Lázaro se siente en la libertad de ser quién es. No se trata de un buitre con un disfraz, sino de un buitre que ha decidido vivir entre los humanos, sin olvidarse de lo que lo hace diferente y de disfrutarlo.

Lázaro parece feliz y conforme con su lugar en la sociedad. El devenir-hombre del ave de rapiña, hace posible la convivencia, los amigos lo consuelan, se ríen de sus chistes y en verdad nadie parece juzgarlo por ser un buitre. Parecen entender que Lázaro es uno de ellos, es decir, un humano, el cual, entre todas las especies, es el único que lucha constantemente por encubrir sus instintos o, como en este caso, justificarlos en base a argumentos que podrían sugerir la imposibilidad del ser humano de aceptar formas de vida diferente a las suyas.

Por último, en “Carretera sin buey”, un hombre, después de atropellar a un buey, decide reponer la existencia de éste, adoptando la posición del cuadrúpedo quien miraba al horizonte desde su parcela en el mundo, “de lejos, parecía un buey flaco, pero hermoso”.¹² Esto nos lo dice un narrador en la primera persona del plural (y que podría tratarse de una familia o una pareja o un grupo de amigos), que detiene el auto para unirse a la contemplación del buey. Fue grande su sorpresa al darse cuenta que se trataba de un hombre y no de un animal. El hombre, feliz ante la idea de estar logrando su cometido, les cuenta su historia. Al terminar de escucharla, el narrador sugiere que para ser más parecido al buey, aunque ha hecho un excelente trabajo, lo mejor sería mutilarse y ponerse los cuernos del buey. Al hombre-buey esto le parece una estupenda idea y se deja castrar con los pedazos de una botella a falta de una herramienta más apropiada. Aquí, resulta chocante que la brutalidad y el dolor que supondría ser castrado, no exista. Si hay crueldad o insensatez en la sugerencia del narrador, no se sabe, subvirtiendo las nociones de la racionalidad. También desentierra al buey en busca de su cornamenta para ataviarse con ésta y así terminar su transformación, con el objetivo vital de convertirse en un buey que contempla el horizonte.

Podría inferirse entonces que el hombre tiene un profundo sentimiento de culpa y que está en busca de alguna redención moral, pero es más interesante observar, el noble valor que el hombre tiene por la vida, aunque sea la de una buey, ignorando de forma muy sutil las jerarquías impuestas por la visión antropocéntrica. Lo que nos enfrenta a dos puntos de vista: la del hombre convertido en bestia, es decir, el devenir buey del hombre que suprime a voluntad su humanidad, en oposición a la del hombre que encuentra en la vida del buey una existencia excepcional que debe ser restituida.

En conclusión, en las historias de animales de Kafka y Hernández se vulneran los parámetros de lo que entendemos por realidad y pese a su extrañeza asumimos esta

12 Ibid., p. 2.



subversión con naturalidad. Probablemente esto sea el porqué de las diversas interpretaciones alrededor de la obra, ya sea que genere risa, extrañamiento o conmoción absoluta, se hace imperioso saber lo que esa narrativa frugal e irónica quiere decirnos. En cuanto a los relatos analizados de Claudia Hernández, dado que se trata de cuentos deshistorizados, se dio prioridad al uso de la ironía en las frases y a la inexistencia de una jerarquía en la que la razón, el alma y la palabra humanas son superiores, haciendo posible el encuentro genuino interespecie. Universo literario en el que los animales y humanos se comprenden, subvirtiendo así la perspectiva convencional que tenemos de éstos.

BIBLIOGRAFÍA:

- Arce, Rafael. "Del símbolo a la metonimia vía Kafka. Mundo animal de Antonio di Benedetto". *Acta literaria* 52, 2016, pp. 125-144.
- Chaves Cordero, Claudia. *Las fracturas en la identidad del hombre y las posibilidades del encuentro con los animales en algunas narraciones de Franz Kafka*. Tesis. Universidad de los Andes, Bogotá, 2017.
- Gairaud, Hilda. "Trayectorias de la muerte en la narrativa de Claudia Hernández". *Revista de lenguas modernas*, N° 20, 2014, pp. 19-39.
- Hernández, Claudia. *De fronteras*. Guatemala: Piedra Santa, 2007.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis* (Cuentos completos de Hernández Arias). (Epub), Titivillus ePub base r1.2, 2009.
- Leandro, Lucía. "De anomalías y rarezas: análisis del cuento 'Habitaciones' de Claudia Hernández". *Orillas* 9, 2020, pp. 99-115.
- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. (Epub), Ultraregistro ePub base r1.2, 1969.
- Monterroso, Augusto. *Viaje al centro de la fábula*. (Epub), Titivillus ePub base r1.2, 1981.
- Sontag, Sontag. *Contra la interpretación y otros ensayos*. (Epub), Titivillus ePub base r1.2, 1966.
- Yelin, Julieta. "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro'". *Anclajes* XV.1, 2011, pp. 81-93.

Cartografía y genealogía literarias de Kafka

Un análisis bajo la lupa de la criticometría¹



Carolina Ferrer

Université du Québec à Montréal

ferrer.carolina@uqam.ca

KAFKA'S LITERARY CARTOGRAPHY AND GENEALOGY: AN ANALYSIS THROUGH THE LENS OF CRITICOMETRICS

The purpose of this research is to analyze the dissemination of Kafka's work through the exploitation of big data (Mayer-Schönberger and Cukier 2013), specifically using criticometrics (Ferrer 2011), an approach that allows to empirically measure the critical reception of literary works. The results show, on the one hand, the important links of Kafka with various European literatures and writers, mainly those whose language of expression is German. On the other hand, we observe significant relationships with writers from all over the world, from Borges to Coetzee, to Kōbō. The indicators also reveal that the reception of Kafka's work in the Czech Republic is not very significant, while the large number of publications originated in the United States clearly indicates that we are dealing with a case of literary interference.

PALABRAS CLAVE:

Recepción crítica de Kafka — estudios polisistémicos — criticometría — análisis de textos cocitados — datos masivos — humanidades digitales

Kafka's critical reception — polysystem studies — criticometrics — cocitation analysis — big data — digital humanities

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.21>

En el texto “Kafka y sus precursores”, publicado en 1951 por el escritor argentino Jorge Luis Borges, el narrador afirma:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, 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

¹ El presente estudio fue financiado por el Consejo de investigaciones en humanidades de Canadá (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada) y se inscribe en el proyecto CRSH 435-2018-1115, “Les études littéraires et les nouveaux observables de l'ère numérique : le système de la littérature mondiale de l'après-guerre à nos jours”.



diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico.²

A diferencia del narrador, en vez de creer reconocer los precursores de Kafka, en el presente estudio proponemos un método que nos permite develar, de manera lo más certera y verificable posible, las relaciones entre el escritor praguense y otros autores. Para ello, estudiamos la recepción académica de Kafka y su obra a través de los miles de datos y metadatos que las humanidades digitales ponen a nuestra disposición.

1. TEORÍA SISTÉMICA

Basándonos, en forma general, en el análisis sistémico introducido en las ciencias sociales por Niklas Luhmann (2000) e Immanuel Wallerstein (2004) y, más específicamente, en el concepto de campo literario desarrollado por Pierre Bourdieu (1992) así como en la teoría de polisistemas elaborada por Itamar Even-Zohar (1990), inauguramos un programa de investigación cuyo objeto de estudio es la literatura mundial. En nuestro análisis, articulamos estos conceptos con la investigación empírica, gracias al enfoque que hemos desarrollado: la criticometría (Ferrer, 2011).

2. CRITICOMETRÍA

Inicialmente desarrollada por Price (1963), el propósito de la ciencia de la medición y el análisis de la actividad en las ciencias y la tecnología. Por analogía, hemos acuñado el término criticometría, por cuanto nuestro propósito es la medición y el análisis de la actividad de la crítica en las artes, y más específicamente en la literatura. La metodología aquí propuesta corresponde a una adecuación de los indicadores cuantitativos a la realidad de las bases de datos disponibles para las humanidades y las artes.

Como podemos apreciar en el Cuadro n°1, existen dos categorías de indicadores cuantitativos: los descriptivos, o indicadores de actividad, y los relacionales. En el presente estudio, utilizamos principalmente el número de publicaciones, de citas y de textos cocitados. Cabe mencionar que, en los estudios literarios, según Kees van Rees: “A reliable indicator of the quality attributed to a work of art is permanent and intensive attention — in the form of (spoken or written) discourses.”³

Continuando con nuestra analogía, hemos representado los estratos relacionales correspondientes a los estudios literarios.⁴ En una publicación crítica, Cuadro n°2, vemos que el escritor y la obra literaria analizados son el objeto de estudio del autor de la publicación crítica. Siguiendo con van Rees, la referencia crítica constituye un

2 Borges 1990, p. 88.

3 Van Rees 1997, p. 93.

4 Con relación a las diferentes dimensiones que se entrelazan en las citas, ver Leydesdorff 1998.

reconocimiento del escritor por el crítico, mientras que su texto establece una relación discursiva con la obra analizada.



Categorías	Indicadores	Funciones
Descriptivos	Número de publicaciones Número de citas Número de patentes	Medir el volumen y el dinamismo de la investigación a diferentes niveles de agregación.
Relacionales	Publicaciones cofirmadas Publicaciones cocitadas Palabras asociadas Factor de impacto	Hacer resaltar las interacciones entre los actores de los sistemas nacionales e internacionales de ciencia y tecnología.

CUADRO N°1: Indicadores cuantitativos

	Autor de la publicación crítica	Publicación crítica
Escritor citado	Objeto de estudio	Reconocimiento o atención
Obra citada	Objeto de estudio	Relación discursiva

CUADRO N°2: Relaciones entre la publicación crítica y la obra literaria

Con relación a los escritores cocitados,⁵ Cuadro n°3, éstos pueden tener una relación de predecesor/sucesor o de contemporaneidad. En todo caso, son escritores que el crítico compara en función de una temática o un enfoque determinados por él. Lo mismo sucede con las obras cocitadas: dichos textos son el objeto de un estudio comparado. Asimismo, las obras cocitadas pueden caracterizarse por relaciones que, siguiendo a Genette (1982), llamaremos transtextuales.

	Escritor citado 2	Obra citada 2
Escritor citado 1	Predecesor, contemporáneo, sucesor	Fuente de inspiración o de influencia
Obra citada 1	Fuente de inspiración o de influencia	Relación transtextual

CUADRO N°3: Relaciones entre dos obras literarias cocitadas en una publicación crítica

3. LITERATURA MUNDIAL

Con el propósito de cartografiar la literatura mundial, obtuvimos las referencias que corresponden a las 187 literaturas nacionales que la componen actualmente. Para ello, interrogamos la base de datos *Modern Language Association International Bibliography*.⁶

⁵ Para un estudio del concepto de elementos cocitados desde la perspectiva de la cuantimetría, ver Small 1973.

⁶ *Modern Language Association International Bibliography*. www.mla.org. De ahora en adelante, usaremos la sigla MLA para referirnos a ella.



Esta base contiene aproximadamente 3 millones de referencias y cubre más de 160 años de publicaciones realizadas por la comunidad académica internacional.⁷ Desde luego, no pretendemos que contenga el 100% de las publicaciones críticas del mundo entero, pero es indiscutible que, al menos en términos relativos, es la más importante en estudios literarios. En primer lugar, compilamos las referencias críticas por literatura nacional,⁸ empleando los términos “literatura española”, “literatura francesa”, etcétera. La muestra obtenida para el sistema literario mundial asciende a 1.777.414 referencias. El período de cobertura se extiende de 1850 a 2018.

Nuestras investigaciones anteriores (Ferrer 2018) muestran que los estudios literarios se concentran en un número restringido de literaturas nacionales, especialmente aquellas de los Estados Unidos y de un pequeño grupo de naciones europeas. Asimismo, el análisis de la distribución lingüística de las publicaciones muestra un importante sesgo hacia el inglés. Con relación a la importancia relativa de los escritores, si bien a nivel mundial hemos identificado más de 1.100 escritores que acumulan al menos el 1% de la bibliografía crítica relativa a su literatura nacional, observamos un sesgo hacia escritores masculinos principalmente de Europa y Norteamérica. De hecho, si consideramos los 20 escritores más estudiados según las referencias contenidas en MLA, 16 son europeos y 4 estadounidenses. En el lugar número 15 de dicha lista, con 5.613 referencias, lo que corresponde al 0,3% de la muestra sobre la literatura mundial, se encuentra Franz Kafka. A continuación, estudiamos en detalle la posición de Kafka dentro de la literatura checa, así como sus relaciones con otros escritores.⁹

4. KAFKA Y LA LITERATURA DE LA REPÚBLICA CHECA

Con más de 20.000 referencias críticas acumuladas entre 1850 y 2018, la literatura checa se sitúa entre las 16 literaturas nacionales más estudiadas del sistema literario mundial, con 1,1% de las referencias totales. El Cuadro n°4 contiene los 20 escritores más analizados de dicha literatura. Evidentemente, Kafka encabeza la lista, acumulando 27,5% de las referencias.

Al considerar las 20 obras más estudiadas de la literatura checa, Cuadro n°5, constatamos que 13 de ellas son de Kafka y que las 4 primeras, individualmente, acaparan más del 1% de las publicaciones críticas sobre esta literatura nacional.

El Gráfico n°1 representa la distribución lingüística de las publicaciones sobre Kafka y sobre la literatura checa. Observamos que los idiomas de publicación de la bibliografía crítica sobre Kafka difieren fundamentalmente de aquellos de la literatura nacional. Los principales idiomas de publicación sobre la literatura checa son:

7 Efectuamos un análisis comparativo de diversas bases bibliográficas, según los criterios de volumen, cobertura y accesibilidad, y llegamos a la conclusión de que MLA es la que mejor cumple con estos requisitos en estudios literarios. Ver Ferrer 2012, pp. 637–638.

8 En esta investigación, no hemos incluido las tesis doctorales, puesto que provienen exclusivamente del registro estadounidense oficial, *Dissertations Abstracts International*, excluyendo prácticamente las tesis realizadas en el resto del mundo. Ver <http://proquest.com>.

9 Los datos adicionales utilizados provienen de requisiciones específicas efectuadas en MLA utilizando el término “Franz Kafka” en el campo “escritor como sujeto”.



Escritor	Ref.	%
Kafka, Franz (1883-1924)	5.613	27,5%
Rilke, Rainer Maria (1875-1926)	2.400	11,8%
Freud, Sigmund (1856-1939)	2.167	10,6%
Stifter, Adalbert (1805-1868)	1.102	5,4%
Kraus, Karl (1874-1936)	527	2,6%
Kundera, Milan (1929-)	436	2,1%
Husserl, Edmund (1859-1938)	383	1,9%
Werfel, Franz (1890-1945)	327	1,6%
Čapek, Karel (1890-1938)	238	1,2%
Komenský, Jan Amos (1592-1670)	187	0,9%
Sealsfield, Charles (1793-1864)	184	0,9%
Havel, Václav (1936-2011)	172	0,8%
Hašek, Jaroslav (1883-1923)	158	0,8%
Ebner-Eschenbach, Marie Freifrau von (1830-1916)	139	0,7%
Fühmann, Franz (1922-1984)	116	0,6%
Škvorecký, Josef (1924-2012)	99	0,5%
Brod, Max (1884-1968)	97	0,5%
Johannes von Tepl (1351-1415)	97	0,5%
Hrabal, Bohumil (1914-1997)	95	0,5%
Pabst, Georg Wilhelm (1885-1967)	94	0,5%

CUADRO N°4: Literatura de la República Checa
Bibliografía crítica por escritor MLA 1850-2018

inglés 39%, alemán 30%, checo 13%, francés 6%, castellano 2%. En el caso de Kafka, los idiomas son: inglés 47%, alemán 35%, francés 7%, castellano 3%. El checo sólo corresponde al 0,4% de las publicaciones sobre el escritor. Si bien, como lo indicamos anteriormente, en MLA hay un sesgo hacia las publicaciones en inglés, el caso de Kafka merece un análisis más profundo. Desde luego, debido a la situación geopolítica de la República Checa, especialmente su pertenencia durante largos años al Imperio Austrohúngaro, su inscripción dentro de Mitteleuropa¹⁰ y la importancia de sus escritores germanófonos, era de esperarse que parte importante de la bibliografía crítica fuese en alemán. El hecho sorprendente es la desproporción entre las publicaciones en checo y aquellas en inglés. A nivel nacional, hay 3 publicaciones en inglés por cada publicación en checo. En la bibliografía sobre Kafka, hay 123 publicaciones en inglés por cada documento en checo. Este desequilibrio tan marcado es un indicador de una posible situación de interferencia literaria.¹¹

10 El término Mitteleuropa fue utilizado especialmente desde el Congreso de Viena de 1815 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial para referirse a la región de Europa Central donde se difundió la cultura germánica. Para un análisis en profundidad, ver Le Rider 2008.

11 El concepto de interferencia literaria proviene de la teoría de polisistemas, ver Even-Zohar 1990.



Obra	Obra en castellano	Escritor	Ref.	%
<i>Der Prozess</i> (1925)	<i>El proceso</i>	Kafka, Franz (1883–1924)	500	2,5%
<i>Die Verwandlung</i> (1915)	<i>La metamorfosis</i>	Kafka, Franz (1883–1924)	313	1,5%
<i>Das Schloss</i> (1926)	<i>El castillo</i>	Kafka, Franz (1883–1924)	287	1,4%
<i>Amerika</i> (1927)	<i>América</i>	Kafka, Franz (1883–1924)	207	1,0%
<i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> (1910)	<i>Los cuadernos de Malte Laurids Brigge</i>	Rilke, Rainer Maria (1875–1926)	182	0,9%
<i>Die Traumdeutung</i> (1900)	<i>La interpretación de los sueños</i>	Freud, Sigmund (1856–1939)	171	0,8%
“In der Strafkolonie”	“En la colonia penitenciaria”	Kafka, Franz (1883–1924)	149	0,7%
<i>Duineser Elegien</i> (1923)	<i>Elegías de Duino</i>	Rilke, Rainer Maria (1875–1926)	137	0,7%
“Ein Bericht für eine Akademie”	“Informe para una academia”	Kafka, Franz (1883–1924)	108	0,5%
“Das Urteil”	“La condena”	Kafka, Franz (1883–1924)	102	0,5%
“Vor dem Gesetz”	“Ante la ley”	Kafka, Franz (1883–1924)	96	0,5%
<i>Der Nachsommer</i> (1857)	<i>Verano tardío</i>	Stifter, Adalbert (1805–1868)	96	0,5%
<i>Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války</i> (1921–1923)	<i>El buen soldado Švejk</i>	Hašek, Jaroslav (1883–1923)	91	0,4%
“Der Bau” (1923–1924)	“La obra”	Kafka, Franz (1883–1924)	88	0,4%
<i>Nesnesitelná lehkost bytí</i> (1985)	<i>La insostenible levedad del ser</i>	Kundera, Milan (1929–)	84	0,4%
“Die Brücke”	“El puente”	Kafka, Franz (1883–1924)	68	0,3%
“Ein Hungerkünstler”	“Un artista del hambre”	Kafka, Franz (1883–1924)	67	0,3%
“Ein Landarzt” (1919)	“Un médico rural”	Kafka, Franz (1883–1924)	56	0,3%
“Josefine, die Sängerin”	“Josefine, la cantante”	Kafka, Franz (1883–1924)	51	0,3%
<i>Knihla smíchu a zapomnění</i> (1978)	<i>El libro de la risa y el olvido</i>	Kundera, Milan (1929–)	51	0,3%

CUADRO N°5: Literatura de la República Checa
Bibliografía crítica por obra literaria MLA 1850–2018

Con relación a la evolución cronológica de las publicaciones críticas, hemos presentado las series en el Gráfico n°2. Si bien los primeros textos datan de 1893, la serie nacional recién empieza a estabilizarse a mediados de los años 1950 y muestra un crecimiento sostenido hasta 1980. Luego de algunos altos y bajos, las publicaciones vuelven a mostrar una pendiente ascendente de 1990 a 2011, año en que alcanza el máximo de 506 publicaciones. De esa fecha a 2018, la trayectoria presenta una leve disminución, al igual que las series cronológicas de prácticamente todas las bibliografías críticas nacionales.

La serie cronológica de las publicaciones sobre Kafka comienza el año 1931 y también se estabiliza de fines de los años 1950 en adelante. Observamos incrementos en las publicaciones entre 1978 y 1987 y, nuevamente, entre 2004 y 2014. El máximo de

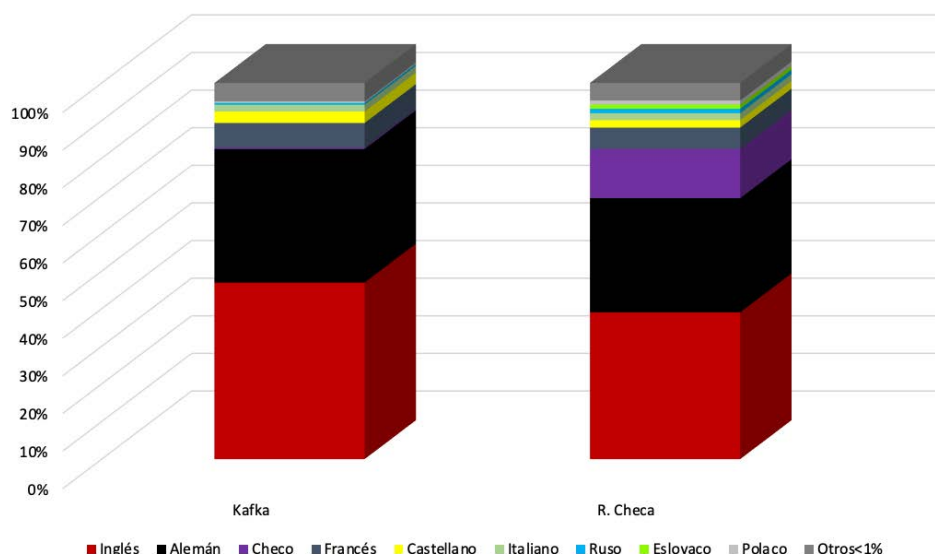


GRÁFICO N°1: Franz Kafka y República Checa
Distribución lingüística de la bibliografía crítica MLA 1893-2018

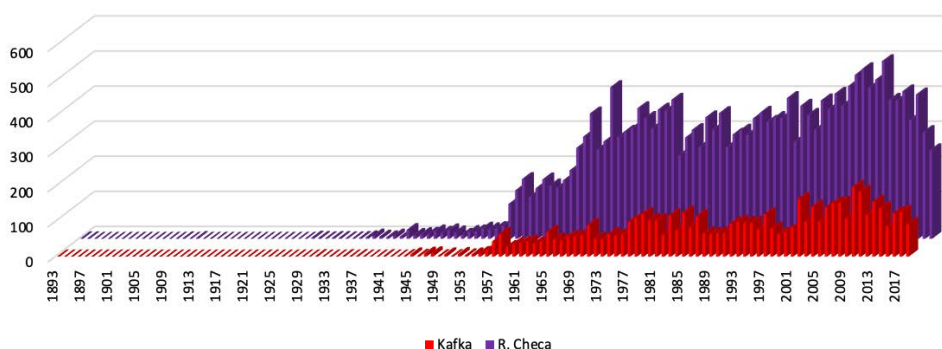
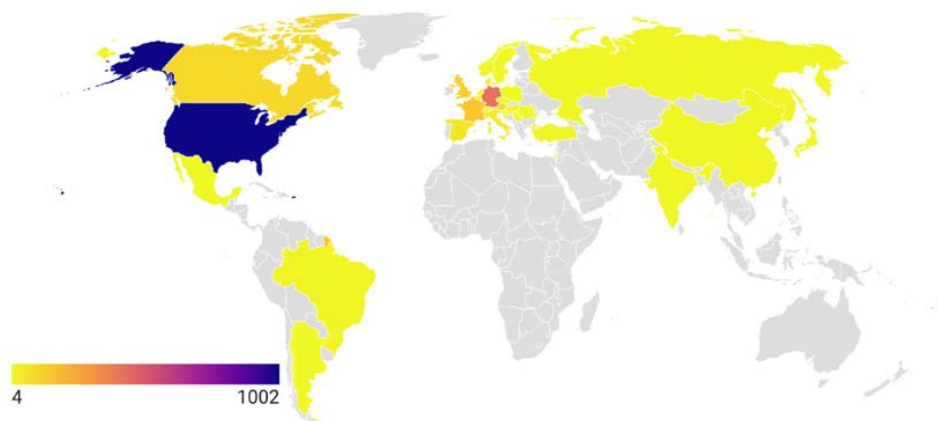


GRÁFICO N°2: Franz Kafka y República Checa
Evolución cronológica de la bibliografía crítica MLA 1893-2018

la serie se produce el año 2010 con 198 publicaciones. Entre 1958 y 2018, la proporción de la bibliografía sobre Kafka con relación al total nacional fluctúa entre 16% y 44%, con un promedio de 28%.

Con el propósito de identificar el lugar de publicación de la crítica, procedimos a la clasificación de las revistas que contienen artículos sobre Kafka y sobre la literatura checa. Cabe mencionar que los artículos corresponden al 58% de las publicaciones sobre Kafka y al 64% de las publicaciones sobre la literatura checa. La clasificación se llevó a cabo utilizando varias bases de datos.¹² Ello nos permitió

¹² *Ulrichsweb, MLA Directory of Periodicals, WorldCat, Data BNF* y, en algunos casos, consultando directamente los sitios de las revistas.



Mapa: Carolina Ferrer • Fuente: MLA • Creado con Datawrapper

MAPA N°1: Artículos sobre Kafka por lugar de publicación
200 principales revistas MLA 1931–2018

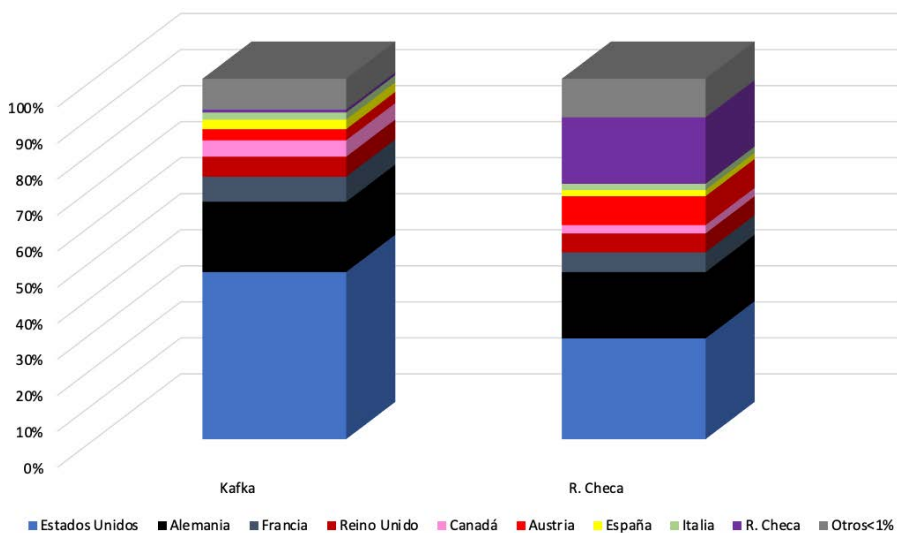
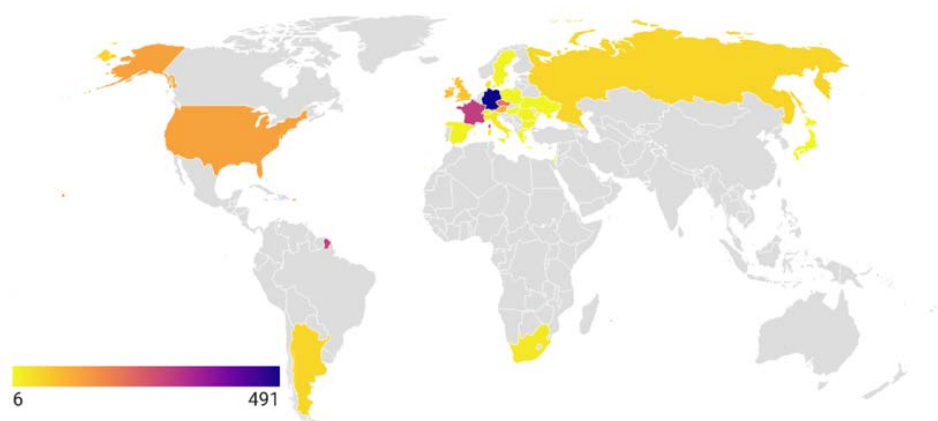


GRÁFICO N°3: Franz Kafka y República Checa
Artículos por lugar de publicación MLA 1893–2018

clasificar 215 revistas, que corresponden al 65% de los artículos sobre Kafka y al 61% sobre la literatura checa. El Mapa n°1 representa los artículos clasificados sobre Kafka por país de publicación, para el período 1931–2018. Inmediatamente constatamos la importancia de Estados Unidos y de Alemania, como principales países de publicación de la crítica.

El Gráfico n°3 nos permite observar comparativamente el número de artículos según el lugar de publicación. Los porcentajes fueron calculados respecto al total cla-



Mapa: Carolina Ferrer • Fuente: MLA • Creado con Datawrapper

MAPA N°2: Kafka y los 100 principales escritores cocitados por literatura nacional
Estudios comparados MLA 1931-2018

sificado y no al total de artículos (65% de Kafka, 61% de la literatura checa). A nivel nacional, Estados Unidos concentra 28% de los artículos clasificados, la República Checa y Alemania 18% cada una, Austria 8%, Francia y el Reino Unido 5% cada uno, Canadá, España e Italia 2% cada uno. En el caso de los artículos sobre Kafka, Estados Unidos corresponde al lugar de publicación de 46% de los artículos clasificados, Alemania 19%, Francia 7%, el Reino Unido 6%, Canadá 5%, Austria y España 3% cada una, Italia 2% y con sólo 0,8% de los artículos, la República Checa. Cabe mencionar que la revista con el mayor número de artículos publicados sobre Kafka es el *Journal of the Kafka Society of America*, que concentra 13% de los artículos clasificados sobre el escritor. Como su nombre lo indica, se trata de una revista dedicada a Kafka y publicada en Estados Unidos de 1977 en adelante.¹³

A nuestro parecer, la importancia de Estados Unidos como lugar de publicación de los artículos sobre Kafka refuerza nuestra hipótesis sobre la interferencia literaria que dicha literatura ejercería en la recepción de la obra del escritor praguense. Cabe destacar que esta situación se debe, en gran parte, a la fuerte presencia de determinadas instituciones, como es el caso de la *Kafka Society of America*.

5. KAFKA Y LOS OTROS ESCRITORES

Gracias a la información de la base MLA a través de la plataforma ProQuest, que funcionó hasta el año 2019, obtuvimos la lista de los 100 escritores con el mayor número

¹³ Esta publicación circula bajo este título desde 1983, pero anteriormente su título era *Newsletter of the Kafka Society of America*, fundada en 1977. Con relación a las revistas sobre la literatura checa, esta revista se sitúa en el 2° lugar, según el número de artículos clasificados por lugar de publicación.

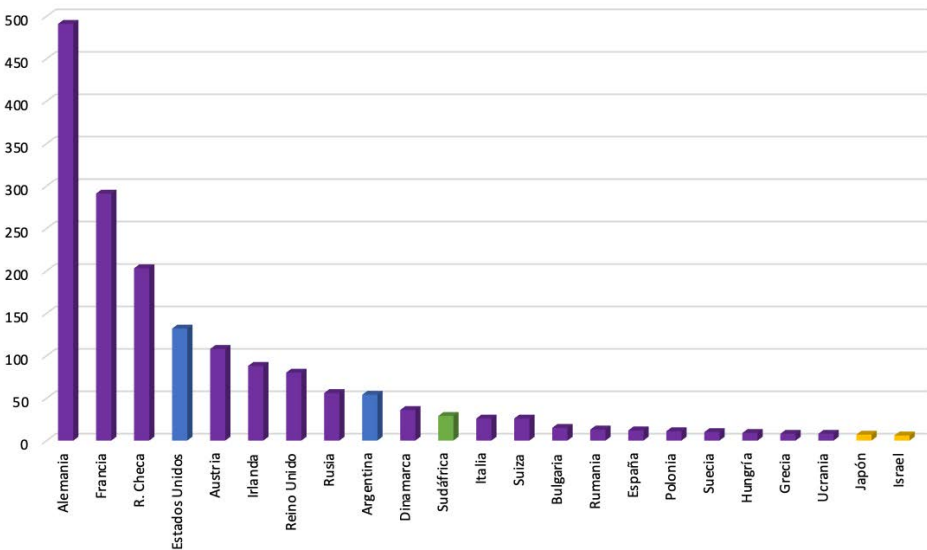


GRÁFICO N°4: Kafka y los 100 principales escritores cocitados por literatura nacional
Estudios comparados MLA 1931–2018

de publicaciones compartidas con Kafka. Esta muestra se extiende de 1931 a 2018 y reúne 1.719 referencias, que clasificamos según la literatura nacional de cada escritor. El Mapa n°2 representa esta información. Como podemos observar, las principales literaturas nacionales son Alemania, Francia y la República Checa. Constatamos también la presencia de literaturas nacionales situadas en las Américas, Asia y África.

Asimismo, el Gráfico n°4 muestra la frecuencia de los escritores cocitados según las 23 literaturas nacionales correspondientes. Los porcentajes son: Alemania 29%, Francia 17%, República Checa 12%, Estados Unidos 8%, Austria 6%, Irlanda y el Reino Unido 5% cada uno, Rusia y Argentina 3% cada una, Dinamarca, Sudáfrica, Italia y Suiza 2% cada una, Bulgaria, Rumania, España, Polonia, Suecia y Hungría 1% cada una. Finalmente, con menos de 1% de la muestra, se sitúan Grecia, Ucrania, Japón e Israel.

Con el propósito de identificar los estudios comparados de Kafka con los escritores hispanoamericanos, interrogamos la base MLA a través de EBSCO, la actual plataforma de acceso. Identificamos las 7 literaturas nacionales donde encontramos escritores cocitados con Kafka: Argentina, Cuba, Chile, Colombia, Costa Rica, México y Perú. El Gráfico n°5 contiene la frecuencia correspondiente a los 16 escritores identificados. Las mayores frecuencias corresponden a estudios que relacionan a Kafka con Borges, Cortázar, Bolaño, Martínez Estrada y Piglia.

6. ESCRITORES SELECCIONADOS

Una vez obtenida la información sobre los escritores más frecuentemente cocitados con Kafka, efectuamos una selección de 24 escritores, cuyos metadatos presentamos

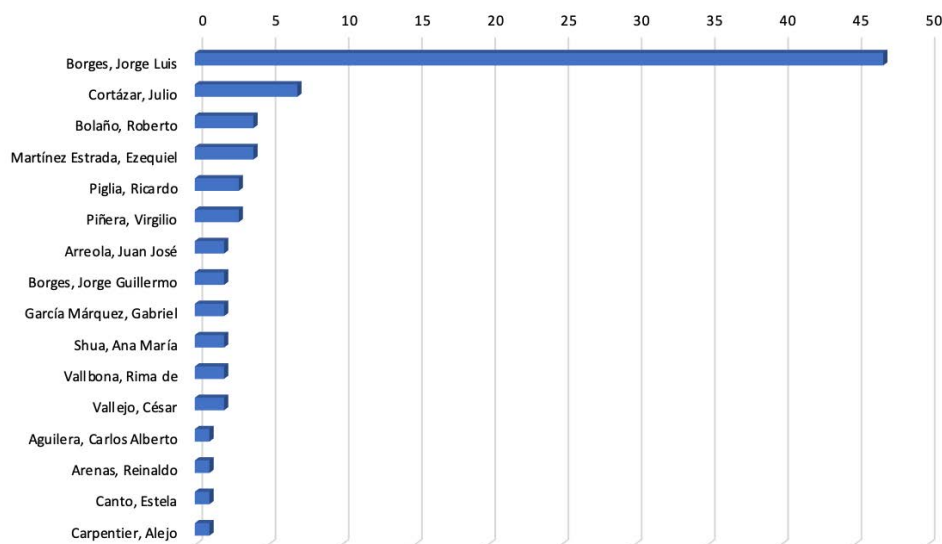


GRÁFICO N°5: Kafka y los escritores hispanoamericanos cocitados
Estudios comparados MLA 1931-2018

en el Cuadro n°6. En primer lugar, escogimos un escritor y, en la medida de lo posible, una escritora por literatura nacional a condición de que los estudios comparados con Kafka representen al menos el 1% de las referencias críticas o que Kafka se encuentre dentro de los 5 primeros escritores cocitados. Luego, clasificamos los escritores según su relación generacional con Kafka.¹⁴ Aquellos en vida entre 1883 y 1924, corresponden a los contemporáneos, los fallecidos antes de 1883 a los predecesores y los nacidos después de 1924 a los sucesores. La selección incluye 18 contemporáneos, 6 sucesores y ningún predecesor. Cabe destacar que la mayoría de los sucesores no son europeos.

El Gráfico n°6 corresponde al número de estudios comparados que se refieren a Kafka y al otro escritor seleccionado. El Gráfico n°7 representa el porcentaje de los estudios comparados con relación a la bibliografía crítica sobre el otro escritor. De los contemporáneos, Beckett y Mann muestran el mayor número de estudios comparados con escritores europeos y Borges con escritores del resto del mundo. Los principales sucesores son Coetzee y Philip Roth. En términos porcentuales, obviamente, Brod y Jesenská detienen los más altos valores. El Gráfico n°8 representa la distribución lingüística de la bibliografía sobre los escritores seleccionados. Constatamos que el principal idioma de la crítica –salvo en los casos de Camus, Jesenská, Strindberg y Kōbō– corresponde al idioma de expresión de cada escritor.

Los dos indicadores siguientes se refieren a las publicaciones sobre los escritores seleccionados donde otros escritores son cocitados. Para ello, consideramos solamente los escritores cocitados que representan al menos el 1% de la bibliografía

¹⁴ Para una explicación sobre cómo determinar el tipo de relación generacional entre los escritores, ver Ferrer 2017.



Escritor	Literatura nacional	Vida	Idioma de escritura	Ref.	Generación
Beckett, Samuel	Irlanda	1906-1989	Inglés; Francés	6336	Contemporáneo
Mann, Thomas	Alemania	1875-1955	Alemán	4532	Contemporáneo
Brod, Max	R. Checa	1884-1968	Alemán	100	Contemporáneo
Musil, Robert	Austria	1880-1942	Alemán	1629	Contemporáneo
Camus, Albert	Francia	1913-1960	Francés	2998	Contemporáneo
Walser, Robert	Suiza	1878-1956	Alemán	360	Contemporáneo
Canetti, Elias	Bulgaria	1905-1994	Alemán	573	Contemporáneo
Jesenská, Milena	R. Checa	1896-1944	Checo	24	Contemporáneo
Pinter, Harold	Reino Unido	1930-2008	Inglés	1185	Contemporáneo
Celan, Paul	Rumania	1920-1970	Alemán	1352	Contemporáneo
Schulz, Bruno	Polonia	1892-1942	Polaco	355	Contemporáneo
Strindberg, August	Suecia	1849-1912	Sueco	1497	Contemporáneo
Svevo, Italo	Italia	1861-1928	Italiano	732	Contemporáneo
Roth, Joseph	Ucrania	1894-1939	Alemán	443	Contemporáneo
Borges, Jorge Luis	Argentina	1899-1986	Castellano	4667	Contemporáneo
Agnon, S. Y.	Israel	1888-1970	Hebreo	333	Contemporáneo
Piñera, Virgilio	Cuba	1914-1979	Castellano	223	Contemporáneo
Arreola, Juan José	México	1918-2001	Castellano	126	Contemporáneo
Coetzee, J. M.	Sudáfrica	1940-	Inglés	1489	Sucesor
Roth, Philip	Estados Unidos	1933-2018	Inglés	1132	Sucesor
Abe Kōbō	Japón	1924-1993	Japonés	66	Sucesor
Bolaño, Roberto	Chile	1953-2003	Castellano	537	Sucesor
Shua, Ana Maria	Argentina	1951-	Castellano	67	Sucesor
Vallbona, Rima de	Costa Rica	1931-	Castellano	116	Sucesor

CUADRO N°6: Escritores seleccionados
Indicadores metacríticos MLA 1884-2018

crítica. A modo de referencia, si consideramos los escritores cocitados con Kafka, que corresponden al menos al 1% de las referencias sobre él, 66% son alemanes y 34% irlandeses, es decir, son 100% europeos. El Gráfico n°9 corresponde a las frecuencias de publicaciones cocitadas por continente. Observamos que los escritores europeos son esencialmente cocitados con otros europeos. Las excepciones son Walser, Pinter, Schulz y Strindberg. Sin embargo, los escritores de otras latitudes son frecuentemente cocitados con escritores europeos y ello de manera significativa. Este es el caso de Agnon, Piñera, Coetzee y Vallbona.

El Gráfico n°10 representa las publicaciones cocitadas por literatura nacional. Normalmente, la proporción más importante de los estudios comparados corresponde a la literatura nacional del escritor. Sin embargo, 9 de los escritores seleccionados son mayoritariamente cocitados con escritores de otras literaturas. Cabe destacar que 5 de estos escritores, al igual que Kafka, tienen por idioma de expresión el alemán y, aunque pertenecen a distintas literaturas nacionales, todas se inscriben dentro de Mitteleuropa. Este es el caso de Musil, Walser, Canetti, Celan y Joseph Roth. A diferencia de Kafka, el principal idioma de publicación sobre estos escritores no es el

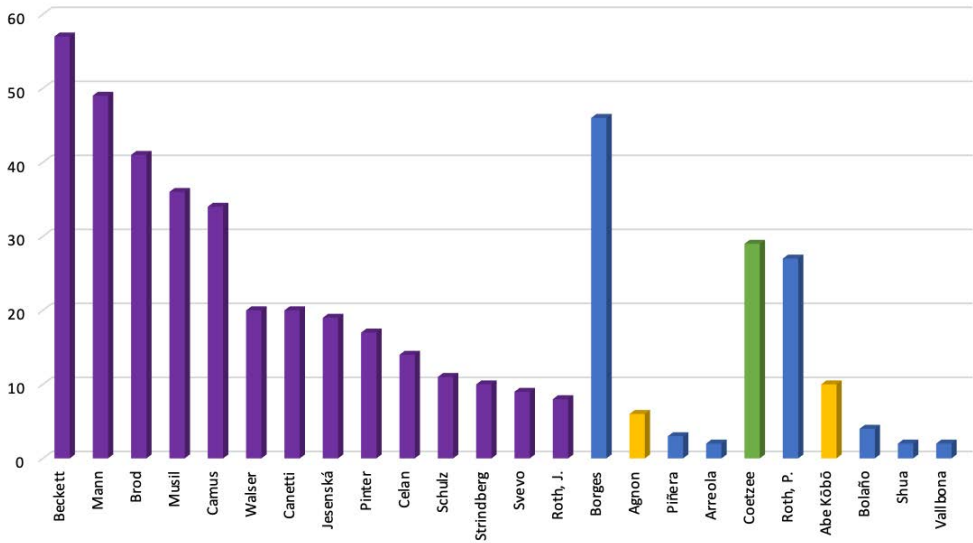


GRÁFICO N°6: Escritores seleccionados
Estudios comparados con Kafka MLA 1931–2018

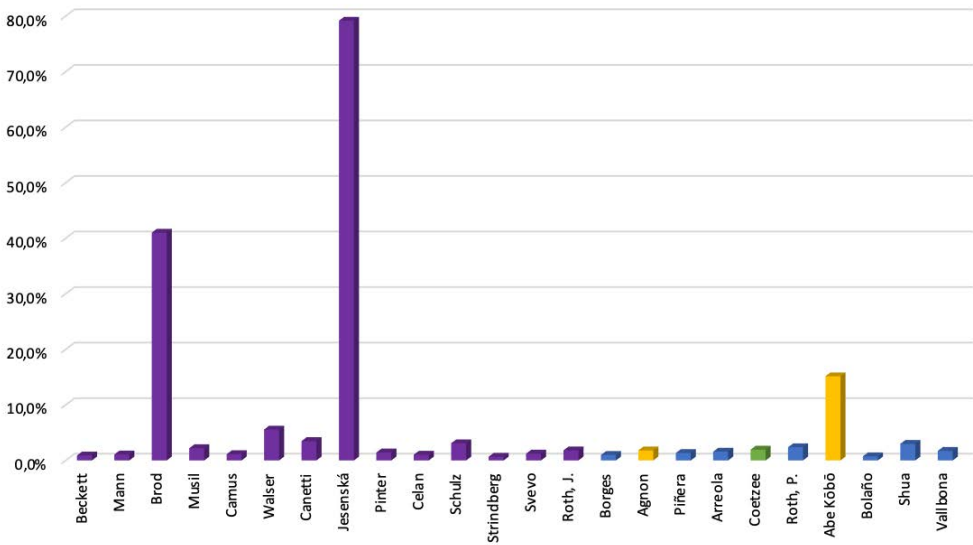


GRÁFICO N°7: Escritores seleccionados
% de Estudios comparados con Kafka MLA 1931–2018

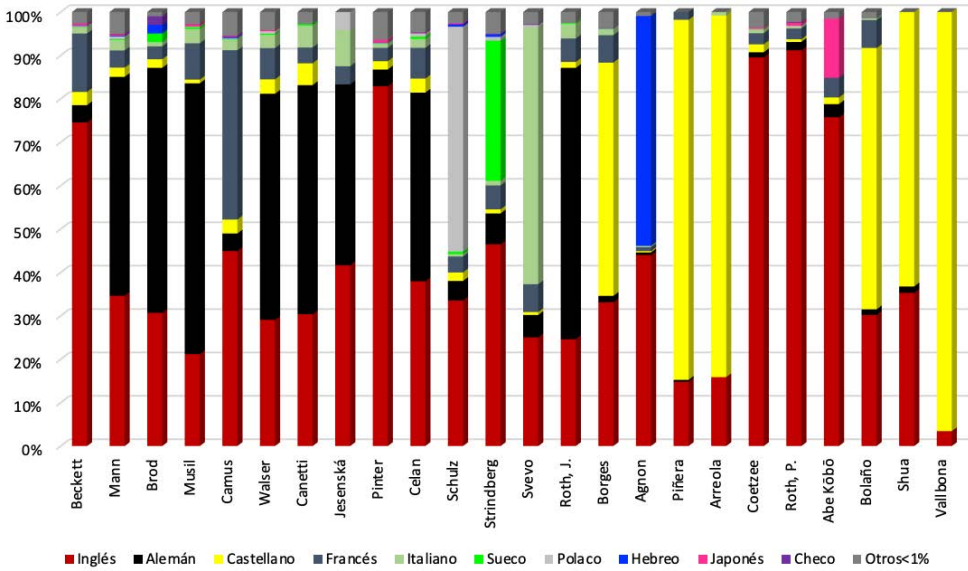


GRÁFICO Nº8: Escritores seleccionados
Distribución lingüística de la bibliografía crítica MLA 1926-2018

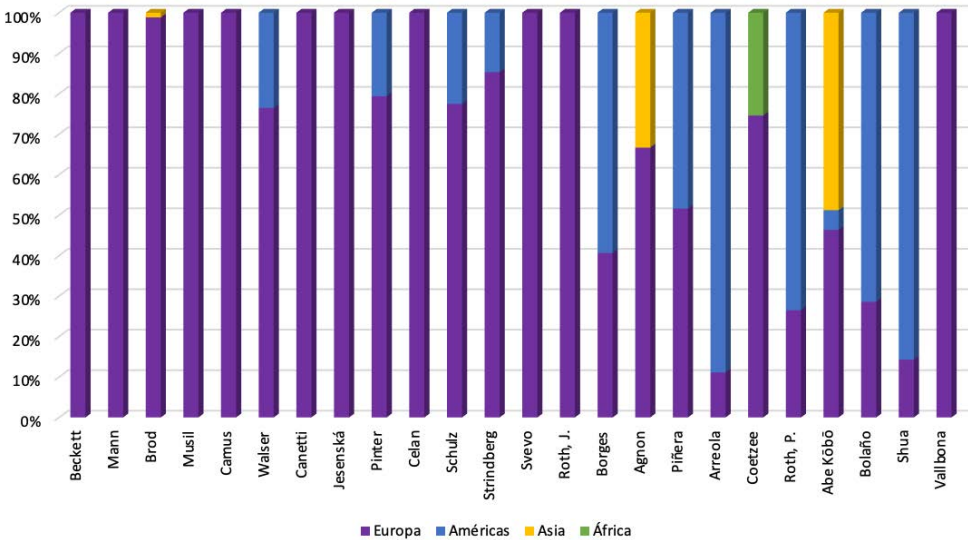


GRÁFICO Nº9: Escritores seleccionados
Escritores citados por continente MLA 1926-2018

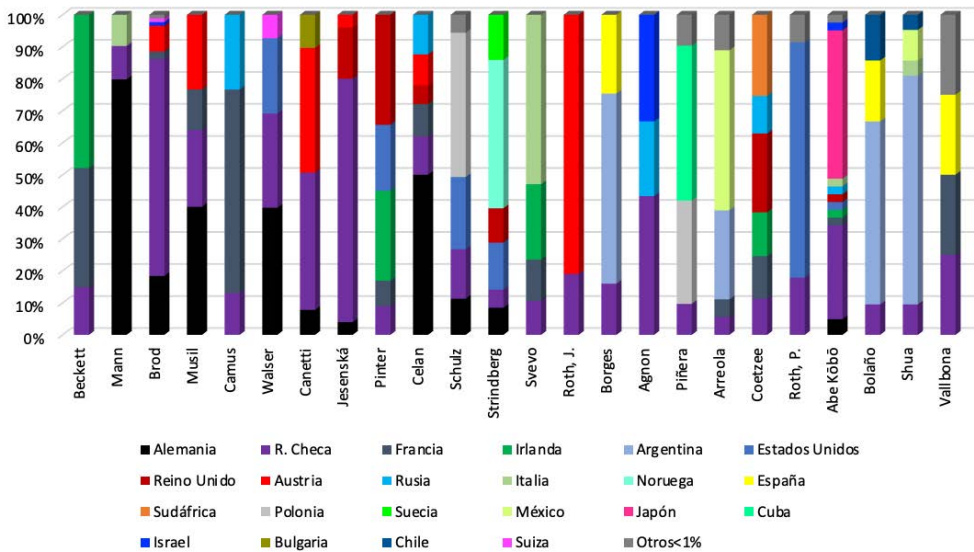


GRÁFICO N°10: Escritores seleccionados
Escritores cocitados por literatura nacional MLA 1926–2018

inglés, sino el alemán. Asimismo, si bien existen algunas revistas dedicadas a dichos escritores, ninguna es publicada en Estados Unidos.

En el caso de Kafka, constatamos la interferencia literaria ejercida por los Estados Unidos, particularmente, como señaláramos anteriormente, la influencia de la *Kafka Society of America*. Cabe destacar que ello es una muestra de la descripción que Bourdieu efectúa en una entrevista con Wacquant, donde afirma que, en el campo literario, no sólo se establecen vínculos entre escritores, sino también entre ellos y los agentes e instituciones que constituyen dicho campo.¹⁵

7. CONCLUSIONES

El análisis de los metadatos de las publicaciones críticas registradas en la base MLA nos ha permitido profundizar nuestro conocimiento sobre la recepción crítica de la obra de Kafka y sobre sus relaciones con otros escritores. Específicamente, hemos visto las disparidades en términos de los idiomas y lugares de publicación de la crítica sobre el escritor praguense. Nos parece normal que un volumen importante de la crítica sea publicado en alemán y en Alemania. Lo que encontramos sorprendente es, por un lado, el volumen poco significativo de documentos críticos sobre Kafka en checo y/o publicados en la República Checa. Por otro lado, constatamos una marcada presencia de referencias en inglés y publicadas en Estados Unidos. A nuestro parecer, estos elementos indican que estaríamos ante un caso de interferencia literaria.

15 Ver Bourdieu avec Wacquant 1992, p. 72.



Finalmente, logramos mostrar la existencia de vínculos entre Kafka y numerosos escritores del mundo entero. Desde luego, Borges y otros escritores hispanoamericanos ocupan un lugar importante dentro de dicha red kafkiana. Sin embargo, lo que predomina son las relaciones con otros escritores europeos, que comparten con Kafka el alemán como idioma de expresión y que se inscriben dentro de la vasta región conocida como Mitteleuropa.

Consideramos haber ilustrado el potencial que representa el uso de la criticometría para analizar los datos masivos de la era digital. Cabe destacar que el enfoque aquí utilizado se aleja de las perspectivas tradicionales descendentes o *top-down*, puesto que optamos por una ascendente o *bottom-up*. Asimismo, al fundamentarse en el análisis de miles de referencias, esta investigación es tributaria de los estudios literarios tradicionales, toda vez que se apoya en la ley de los grandes números. A nuestro parecer, este tipo de estudios se traduce en un avance del conocimiento relativo a la configuración de la literatura mundial, continental, regional, a las relaciones entre ellas y al lugar que ocupan determinados escritores, como es el caso de Kafka.

BIBLIOGRAFÍA :

- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones. Obras completas 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre avec Loïc J. D. Wacquant. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Seuil, 1992.
- Data BNF. <https://www.bnf.fr/fr/databnffr>.
- Dissertations Abstracts International. <http://proquest.com>.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory". *Poetics Today*, 11, 1990, pp. 1-268.
- Ferrer, Carolina. "El boom hispanoamericano: del texto a la pantalla". *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*, Florida International University, Department of Modern Languages Series Vol. 3, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. 79-101.
- Ferrer, Carolina. "Étudier la transmission littéraire à l'ère du numérique : des grands écrivains à l'analyse des cocitations". *Trans — Revue de littérature générale et comparée*, 22, 2017. <http://journals.openedition.org/trans/1719#article-1719>.
- Ferrer, Carolina. "Les études littéraires à l'ère de la mondialisation : traces et trajets au prisme des nouveaux observables numériques". *Zizanie*, 2, 2018, n°1, pp. 76-101.
- Ferrer, Carolina. "Los estudios literarios hispanoamericanos y las bases de datos digitales en la era de la globalización", *América Latina, globalidad e integración*, Madrid, Ediciones del Orto, 2012, pp. 635-645.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Le Rider, Jacques. "Mitteleuropa, Zentraleuropa, Mittelosteuropa. A Mental Map of Central Europe". *European Journal of Social Theory*, 11, 2008, n°2, pp. 155-169.
- Leydesdorff, Loet. "Theories of Citation?". *Scientometrics*, 43, 1998, n°1, pp. 5-25.
- Luhmann, Niklas. *Art As A Social System*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Mayer-Schönberger, Viktor and Kenneth Cukier. *Big data. A revolution that will transform how we live, work, and think*. Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.
- Modern Language Association Index of Periodicals*. <https://www.mla.org/Publications/MLA-International-Bibliography/About-the-MLA-International-Bibliography/MLA-Directory-of-Periodicals>.

Modern Language Association International Bibliography. www.mla.org.

Price, Derek de Solla. *Little Science, Big Science*. New York: Columbia University Press, 1963.

Small, Henry. "Co-citation in the Scientific Literature: A New Measure of the Relationship Between Two Documents", *Journal of the American Society for Information Science*, 24, 1973, pp. 265-269.

UlrichsWeb. <http://ulrichsweb.serialssolutions.com/login>.

Van Rees, Kees. "Modelling the Literary Field: From System-Theoretical Speculation to Empirical Testings". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, March/mars, 1997, pp. 91-101.

Wallerstein, Immanuel. *World Systems Analysis: An Introduction*. Durham: Duke University Press, 2004.

WorldCat. <https://www.worldcat.org>.







ISSN 2299-9922