

10. NUÑO, J., 1996, *La filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica.
11. QUAGLIA, P., 2000, *Una lettura filosofica dei racconti di J. L. Borges*, Roma, Pixel.
12. SAGASTUME, J., 2001, "El inmortal" de Jorge Luis Borges. El yo, aleph absolutos y vocabularios finales", *Revista de Filosofía*, 67, 269-289.
13. TILlich, P., 1967, *My Search for Absolutes*, New York, R. Nanda Anshen, 1967, cap. 2, passim.
14. TORO, F. de, 1985, "Notas sobre el laberinto y el centro en algunas obras de F. Kafka y J.L. Borges", *Iberoromanía* 22, 67-79.

BORGES Y KAFKA:
DESDE LA CONFIGURACIÓN DE UN
CANON HACIA UN DERROTERO INACABADO

DANIEL ALTAMIRANDA
Universidad Católica Argentina
IES N° 1 y 2

1

Vamos a sumarnos como hiperlectores a la producción de Kafka, subrayando un pasaje de una de las últimas cartas a Milena, donde dice: "Escribir cartas... significa desnudarse ante fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben los fantasmas. Con este abundante alimento se multiplican, en efecto, enormemente" (*Obras completas* III, 120). El texto ha sido inscripto casi íntegramente como epígrafe en el Epílogo que, para esta correspondencia, redacta Willy Haas en mayo de 1952. El párrafo completo del que está entresacado el texto se encuentra en *El canon occidental* (1994) de Harold Bloom que incluye a Kafka entre las figuras centrales del siglo XX. Y, finalmente, lo incluyo ahora para ejemplificar un mecanismo que encuentro en él y que constituye un continuo alejamiento expresivo: hay un alimento que no es el humano, sino el fantasmagórico; en otro plano, este alimento no son los besos sino los besos de las cartas, y, en último lugar, los fantasmas esperan con avidez que uno escriba cartas para aparecer desnudo ante ellos y ser un alimento. En

síntesis, la relación mediada de elementos no sustituye la inmediata, pero abre terreno al juego de la escritura.

Cuando llega a reflexionar sobre la situación de la literatura contemporánea y seleccionar al “genio literario canónico de nuestra época” (458), Bloom opta efectivamente por Kafka teniendo en cuenta que “es un gran aforista, pero no un narrador puro, excepto en fragmentos y en relatos muy cortos que llamamos parábolas” (457-58). De hecho, es un escritor en el que las partes aisladas son susceptiblemente más atractivas que el conjunto inacabado de novelas como *América*, *El proceso* o *El castillo*. O, dicho de otro modo, las interpretaciones críticas que se pueden tender desde los hallazgos de Kafka no son, en ningún caso, precisas y cerradas. Bloom adopta a Kafka “como el escritor más canónico de nuestro siglo porque todos nosotros ejemplificamos la escisión entre el ser y la conciencia, que es su verdadero tema, un tema que [Kafka] identificaba con ser judío, o al menos con ser judío particularmente exiliado” (465-66).

En el capítulo siguiente, Bloom trata a dos escritores latinoamericanos: uno principalmente prosista, Borges, y el otro principalmente poeta, Neruda. Para el estadounidense, Borges advirtiéndole que no sería él quien ocuparía el lugar de Whitman en español se dedicó a “escribir ensayos-parábolas cabalísticos y gnósticos, quizá bajo la influencia de Kafka” (473). Dice:

Maestro de laberintos y de espejos, Borges fue un profundo estudioso de la influencia literaria

[la que da fundamento a una forma de canonización de una serie particular de textos literarios], y como escéptico más interesado por la literatura de imaginación que por la religión o la filosofía, nos enseñó a leer dichas especulaciones primordialmente por su valor estético. (474)

En particular afirma que Borges es efectivamente “el fundador primordial” de las letras de Hispanoamérica, que sus relatos poseen valor estético y que es una de aquellas figuras canónicas del presente, “más que ningún otro escritor aparte de Kafka, a quien emula deliberadamente” (476). Con ello, ha definido los lugares respectivos en el canon que no es una entidad supraterrrenal, definida una vez y para siempre, exacta y matemática, sino como observa Barcia “un constructo, obra de un hombre con autoridad” (“El canon literario”, 37).⁵¹

La tesis que une a ambos autores ya había sido señalada, entre otros, por Witold Gombrowicz quien, en su *Diario argentino*,⁵² había observado que Borges era el

⁵¹ La cita completa es: “El canon [...] es un constructo, obra de un hombre con alguna forma de autoridad, o de un grupo, corporación o institución con poder de proyección intelectual y cultural; o bien, se genera por un gradual avance del consenso del lectorado de un momento, época, país o lugar. O es una gestación electiva espontánea o nace de una acción basada y programada”.

⁵² El *Diario de Gombrowicz* integra una serie de escritos que constituyen un género propio en el siglo XX —entre otros, Kafka, Pavese, Barthes, Gide. El *Diario argentino* es, pues, una versión fragmentaria e incompleta de un diario de vida mayor, que ha sido publicado en Buenos Aires por Sudamericana en 1968. Hay edición posterior de Adriana Hidalgo.

Kafka argentino (cfr. Valverde, 301) y de quien se recuerda que en su despedida de Buenos Aires en 1963 había supuestamente dicho a sus amigos la frase: “¡Maten a Borges!”, anécdota que recuerda Enrique Vila-Matas en su libro de ensayos transgenéricos *El viento ligero en Parma* editado en México en 2004.⁵³

Incuestionablemente, y con toda probabilidad detrás de Goethe, Franz Kafka es una figura emblemática de la noción de literatura alemana que podemos figurar desde la Argentina. De hecho es uno de los autores más referidos, junto a Thomas Mann o Rainer María Rilke, en la *Introducción a la literatura del siglo XX* publicada por Vintila Horia en 1989. Más allá de las miríadas de ediciones en traducciones de todo tipo, la producción kafkiana, siempre incompleta, siempre inquietante, ha permitido todo el universo de textos: desde los escritos de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Max Brod, Georg Steiner, Hans Mayer, Klaus Wagenbach, Elías Canetti o Günter Grass hasta la labor de las grandes figuras de la crítica del siglo XX, como “¿Franz Kafka o Thomas Mann?” de Georg Lukács o *De Kafka a Kafka* de Maurice Blanchot, como “La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka” de Camus o *Franz Kafka: Ficciones y mistificaciones* de Josef Cermák, pasando por *Kafka: una literatura menor* de Deleuze y Guattari.

⁵³ “En el 63 deja Buenos Aires para siempre, se embarca en el *Federico*. ‘¡Maten a Borges!’, les grita a sus amigos bonaerenses desde lo alto del barco. Sabe muy bien lo que dice, es un consejo enormemente sensato, al que no van a hacer caso sus pobres discípulos, que quedaron desolados para siempre por las carreteras más llanas de la Pampa” (14).

En nuestro país, comenzaremos por señalar los trabajos académicos dedicados a homenajear a Kafka que han sido, y seguramente seguirán siendo, muchos: desde el volumen de *Homenaje en su centenario (1883-1924)*, editado en Buenos Aires por el Centro de Estudios Germánicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, a cargo de Rodolfo Modern,⁵⁴ donde se incluyen escritos de Ricardo J. Ahumada sobre *América*, otro sobre la obra narrativa en general de Oscar Caeiro,⁵⁵ los aspectos religiosos que aborda Héctor D. Mandrioni, un cuento/parábola que analiza en detalle Werner Hoffmann, y un trabajo profundo presentado por el propio Modern. A ellos se suman los alemanes Hans Mayer y Helmut Motekat, junto a otros autores que realizan su aportación desde universidades norteamericanas. Se destaca al final del tomo una amplia bibliografía en castellano sobre el autor elaborada por María Luisa Punte, de la Universidad de La Plata, donde se da por seguro, siguiendo la investigación de Caeiro, hoy desacreditada, que el traductor de *La metamorfosis* aparecida en la *Revista de Occidente* en 1925 es Jorge Luis Borges, así como también versiones de este sobre “Un artista del hambre” (1972) y “Un

⁵⁴ Modern ha producido numerosos trabajos críticos sobre Kafka, entre otros “Introducción a Kafka” de 1963 (155-70) y “Kafka y su concepción de lo femenino” (171-184), incluidos en *Estudios de literatura alemana, de Hölderlin a Peter Weiss* (1975), o *Franz Kafka: Una búsqueda sin salida* (1993).

⁵⁵ Véase “Kafka en sus ficciones” (183-202) de *Temas de literatura alemana* (1999) o *Leer a Kafka* (2013).

artista del trapecio”, que se incluyen en el tomo I de los *Relatos completos* del autor.

Tanto es el atractivo del autor que en el volumen nono de las Jornadas de Literatura Alemana (1993), titulado *De Franz Kafka a Thomas Bernhard* y editado por Regula Roland de Langbehn y María Esther Mangariello, se incluye una sola manifestación kafkiana: “La preocupación del padre de familia. Observaciones sobre ‘Das Urteil’, de Frans Kafka” escrito por José Amícola, a pesar de que el título el volumen abriría la expectativa de que se habría de dedicarle mayor interés.

3

En el ámbito de la escritura creativa argentina y latinoamericana, el influjo kafkiano puede entrecruzar, por ejemplo, en textos como “Autobiografía de Irene” y “Anamnesis” (Lagmanovich) o en “La raza inextinguible” (Cozarinsky) de Silvina Ocampo; en uno de los primeros relatos de García Márquez, “La tercera resignación”, que presenta sobretonos indudablemente kafkianos o en la influencia de Kafka en las obras de Nicanor Parra. El vacío dominado por la angustia, característico en la obra de Kafka, se da en los cuentos de Juan José Arreola, por ejemplo en “El guardagujas” o “El prodigioso miligramo”. Kafka es, junto a otros grandes escritores occidentales como Virginia Woolf, Marcel Proust, Henrik Ibsen o Samuel Beckett, una clara influencia en otros escritores latinoamericanos como en la dramaturga venezolana Elisa Lerner. Y así sucesivamente, entresa-

cando las referencias de este mar de influjos originados por las ondas expansivas kafkianas.

4

Junto a otros escritores judíos de la Europa central o de Rusia, como Sholem Aleichem, Isaac Babel o Isaac Bashevis Singer, la de Kafka es una clara influencia en los autores judíos latinoamericanos como Margo Glantz de México, Mario Szichman y Marcos Aguinis de la Argentina y Moacyr Scliar de Brasil, entre muchos otros.

En su ensayo “Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios”, anota Sergio Chejfec, a propósito de la expresión “literatura judía latinoamericana”, que no designa un saber ni una práctica adecuadamente articulados sino que “quizá sea preferible verla como un campo de ideas” y que así se podría “abrir los textos al exterior, ese espacio no judío e infinito de donde provino el sentido de escribirlas” (122): “Ubicado en la frontera de lo clandestino o lo secreto, el territorio del saber judío muchas veces ha ocupado el límite, la frontera que marca el comienzo del mundo gentil. En esta zona de tensión se ha desarrollado la más rica literatura judía” (124). Las literaturas tanto de judíos como de latinoamericanos permiten describir a los laberintos como una extensa estirpe, que a través de las disímiles formas que fueron adoptando y, “más allá de las simbologías posibles”, construyen como propuesta “un laberinto que tiende a la preservación de su misterio justamente por medio de las obras” (133). Y se sabe que Borges es un profuso visitante de laberintos.

Por otra parte, Borges establece que Pierre Menard posee una obra visible (es decir, una escritura pública) y otra “subterránea”, “interminablemente heroica”, “impar” (esto es una obra privada, *Obras completas*, 446). Para Chejfec se encuentran en la escritura privada de Kafka los elementos básicos de la literatura judía, en particular su nostalgia, “los contradictorios y dolorosos procesos de adaptación a nuevas geografías, y los ritos culturales provenientes del pasado que transportan una plenitud y una verdad irrecuperables” (127).

5

En el programa de escritura de la Universidad de Columbia en 1971, figuró como invitado especial Jorge Luis Borges, quien se refirió a tres modalidades creativas a las que dedicó años de pasión: los textos narrativos o fictivos, los poéticos y los traducidos. En una serie de entrevistas junto a su traductor al inglés de entonces, Norman Thomas di Giovanni, recorrió sus ideas, dudas y certezas que fueron grabadas primero y luego publicadas en inglés en 1973 y que, recientemente, fueron traducidas al español por Julián E. Ezquerro.⁵⁶ Ahora bien, dice al comenzar el comentario sobre la traducción:

⁵⁶ El volumen, titulado *El aprendizaje del escritor*, debería haberse editado como entrevista u obra colectiva, pero seguramente se viabilizó bajo el nombre de Borges por su atractivo para el público. Cabe señalar que la traducción adolece de ciertas dificultades, por ejemplo dice que Adrogué era “un lindo pequeño pueblo” cuando la frase sería más adecuada como “un lindo pueblito” o “un lindo pueblo pequeño” (24), o “cualquiera en Argentina” donde debería decir “cualquiera en la Argentina” (50), etc.

Esta mañana pensé en una curiosa paradoja, aunque tal vez haya estado pensando en ella desde hace muchos años. Yo creo que hay dos maneras legítimas de traducir. Una manera es intentar una traducción literal, la otra manera es tratar de hacer una recreación. La paradoja es —y, desde luego, paradoja significa algo verdadero que a primera vista parece falso— que si uno busca lo extraño, si quieren, digamos, sorprender al lector, uno puede hacer eso siendo literal. (107)

Sin lugar a dudas que hay aquí una idea obsesiva de Borges —o como observa Pedro Luis Barcia en “Borges y la traducción”, conferencia del año 2006, puede señalarse “la permanencia de las opiniones del autor a través del tiempo, refrendando siempre sus estimaciones y criterios juveniles” (13)⁵⁷—, puesto que en un artículo publicado en *La Prensa* en 1926 y titulado “Las dos maneras de traducir”, dice:

⁵⁷ Pero opiniones no son razones. El 2 de septiembre de 1933 aparece sin nombre de autor un cuento, “El brujo postergado” en el número 4 de la *Revista Multicolor de los sábados* (Green, 22). El texto es posteriormente incorporado en *Historia universal de la infamia* con la siguiente nota: “(Del *Libro de Patronio* del infante don Juan Manuel, que lo derivó de un libro árabe: *Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches*.)” (*Obras completas*, 340). Una segunda versión aparece en la *Antología de la literatura fantástica*, de 1940, realizada junto a Silvina Ocampo y Bioy Casares, con la siguiente aclaración: “DON JUAN MANUEL: *Libro de los Enxemplos* (1575); versión de Jorge Luis Borges en *La Historia Universal de la Infamia* (1935)” (222). Pero no es la misma versión, sino una mejorada. La ley Noble de propiedad intelectual proviene del 28 de septiembre de 1933. ¿Serán casualidad las coincidencias de fechas y las distintas actitudes adoptadas por el autor?

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias... Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre... (*Textos recobrados*, 257-58)

6

En “Un sueño eterno”, reproducción de comentarios borgeanos sobre Kafka editados en *El País*, el 3 de julio de 1983, dice Borges:

Mi primer recuerdo de Kafka es del año 1916, cuando decidí aprender el idioma alemán. Antes lo había intentado con el ruso, pero fracasé. El alemán me resultó mucho más sencillo y la tarea fue grata. Tenía un diccionario alemán-inglés y al cabo de unos meses no sé si lograba entender lo que leía, pero sí podía gozar de la poesía de algunos autores. Fue entonces cuando leí el primer libro de Kafka que, aunque no lo recuerdo ahora exactamente, creo que se llamaba *Once cuentos*. Me llamó la atención que Kafka escribiera tan sencillo, que yo mismo pudiera entenderlo, a pesar de que el movimiento impresionista, que

era tan importante en esa época, fue en general un movimiento barroco que jugaba con las infinitas posibilidades del idioma alemán. Después, tuve oportunidad de leer *El proceso* y a partir de ese momento lo he leído continuamente. [...] A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió, es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor. Y cuando Kafka hace referencias es profético. El hombre que está aprisionado por un orden, el hombre contra el Estado, ese fue uno de sus temas preferidos. Yo traduje el libro de cuentos cuyo primer título es *La transformación* y nunca supe por qué a todos les dio por ponerle *La metamorfosis*. Es un disparate, yo no sé a quién se le ocurrió traducir así esa palabra del más sencillo alemán. Cuando trabajé con la obra el editor insistió en dejarla así porque ya se había hecho famosa y se la vinculaba a Kafka. Creo que los cuentos son superiores a sus novelas. Las novelas, por otra parte, nunca concluyen. Tienen un número infinito de capítulos, porque su tema es de un número infinito de postulaciones.

Borges continúa estableciendo su preferencia por los relatos, entre los que rescata “Durante la construcción de

la muralla china” (*Obras completas* 2,122-30), de la cual forma parte “Un mensaje imperial” que fue publicado por Kafka en su libro *El médico rural*, para finalmente recordar algunos intentos personales de ser Kafka, por ejemplo en “La biblioteca de Babel” (o también en “La lotería en Babilonia”, ambos de 1941, y tal vez “La secta del Fénix” de 1952, que pasaron a formar parte de *Ficciones*). Concluye:

Kafka ha sido uno de los grandes autores de toda la literatura. Para mí es el primero de este siglo. Yo estuve en los actos del centenario de Joyce y cuando alguien lo comparó con Kafka dije que eso era una blasfemia. Es que Joyce es importante dentro de la lengua inglesa y de sus infinitas posibilidades, pero es intraducible. En cambio Kafka escribía en un alemán muy sencillo y delicado. A él le importaba la obra no la fama, eso es indudable. De todos modos, Kafka, ese soñador que no quiso que sus sueños fueran conocidos, ahora es parte de ese sueño universal que es la memoria. Nosotros sabemos cuáles son sus fechas, cuál es su vida, que es de origen judío y demás, todo eso va a ser olvidado, pero sus cuentos seguirán contándose.

El traductor de Borges al checo, František Vrhel además de rastrear los antecedentes y las traducciones realizadas a esa lengua, desde 1964, en que varios escritos aparecieron en la revista *Svetová Literatura* (Literatura

mundial) hasta nuestros días, señala que más allá de presentaciones, traducciones, escritos inspirados en el estilo kafkiano, “un extremo lo representa el relato *El milagro secreto*, cuya base real se apoya en una estructuración kafkiana de Praga”. Este texto, más allá de datos y de nombres que juegan a modo de realemas, permite identificar “el gesto semántico del relato como un todo”:

La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez.

Nos recuerda Vrhel que las tropas nazis toman la ciudad de Praga en la mañana del 15 de marzo de 1939. Siguiendo el estudio de Daniel Balderston, “¿Fuera de contexto?”, pueden establecerse las numerosas referencias históricas que constituyen el texto. Considerando *Borges y la cábala* de Saúl Sosnowski, se hace lo propio con las referencias cuasihistóricas con las cuales el autor estableció la verosimilitud. Pero el caso de Hladík no resulta históricamente convincente sino que es la base de una visión kafkiana del mundo que tiene lugar en manos de Borges: es el destino “de un intelectual judío, cuya vida se acaba, igual que la de las hermanas de Kafka un poco más tarde, bajo el nuevo ‘orden’ nazi”. Aquí vale la pena recordar que Borges mismo escribió una “Historia de la eternidad”,

ensayo aparecido en 1936 y del que dice: “¿Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo?” (*Obras completas* 1, 351), con lo cual altera el ensayo como escrito de opinión, ficcionalizando la forma. Pero aún se puede dar un paso más allá: mientras Hladík está en prisión esperando el momento de la muerte, recuerda la *Vindicación*, a la que juzga adecuada por haber demostrado que el tiempo es una falacia, pero anota el narrador “desdichadamente, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia” (510).

El narrador de “El milagro secreto” –más tarde sabremos que utiliza la primera persona testimonial– pasa revista a la autorreflexión del personaje en los siguientes términos:

Hladík había rebasado los cuarenta años. Fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida; como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba. Todos los libros que había dado a la estampa le infundían un complejo arrepentimiento. (509)

El cuento está fechado en 1943, cuando Borges apenas había pasado los cuarenta, para él como para Hla-

dík la literatura era un ejercicio problemático, que había constituido toda su vida, para ambos la cualidad artística debía ponderarse en función de sus hallazgos y para ambos los textos publicados iban acompañados necesariamente de arrepentimiento. La ficción avanza:

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud. (512)

Como señala Germán García en “Borges: una fraternidad discreta”, tanto Kafka como Borges son escritores ubicuos, se sitúan en el entrecruzamiento de lenguajes diversos, de territorios y de culturas políticas.

7

Una aproximación a la historia cultural argentina, inscripta en una novela fundante de la literatura contemporánea como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, constituye el artilugio de ficcionalización elemental que incorpora a personas históricas y datos comprobables en una estructura posible –un estado del mundo posible. No se trata aquí de elaborar un abordaje preciso y exacto de información verídica sino dar una explicación

plausible de hechos probables en que se entremezclan personajes de uno y otro mundo.

En un artículo sobre esta novela, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, dice Osvaldo de la Torre:

El imaginar <a> la tradición literaria [...] permite reajustar el canon, reinterpretar a autores consagrados desde perspectivas originales, abrir los márgenes de la definición de la literatura para que esta incorpore realidades y procesos contemporáneos antes ignorados, como lo es el proceso de la historia, que se confunde aquí con la ficción hasta el punto en que ambas borran sus fronteras y cuajan una materia híbrida. Es lo que le permite a Renzi y a Tardewski practicar una técnica de lectura que adopte conscientemente el ‘anacronismo deliberado’ y las ‘atribuciones erróneas’ (139). La función de estos anacronismos, de estos errores, al ir en contra de la lectura convencional, de la glosa tímida y condicionada, al romper los moldes de la crítica tradicional, producen un efecto redentor y portentoso...

La observación se ajusta a la “realidad” en un mundo de ficción, es decir que vale para los personajes involucrados. Cito ahora el pasaje al que se refiere el comentario. Están hablando ambos de literatura y sostienen:

Ha sido Groussac, entonces, con su descubrimiento póstumo del autor posterior del Quijote

falso quien, por primera vez, empleó esa técnica de lectura que Menard no ha hecho más que reproducir. Ha sido Groussac en realidad quien, para decirlo con las palabras que le corresponden, dijo Renzi, enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. ¿Quién está citando a Borges en este incrédulo recinto? preguntó Marconi desde una mesa cercana. En esta remota provincia del litoral argentino ¿quién está citando de memoria a Jorge Luis Borges? (158-59)

Se hace referencia aquí a Paul Groussac, célebre director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y autor de *Une énigme littéraire. Le Don Quichotte d'Avellaneda* (1903), que es utilizado humorísticamente por Piglia para reescribir el error histórico cometido por Groussac –atribuir la escritura de una continuación del *Quijote* a una persona fallecida antes de que se publicara el *Quijote* por primera vez– en términos de un plano ficcional tomado “seriamente”, o dicho más sencillamente, el texto convierte un error real en un acierto ficcional.

Así, el autor implícito ha distribuido entre los diversos personajes actitudes y comprensiones de la realidad en la que viven desde una perspectiva distante y casi paródica. Piglia trabaja con la citación y con la circulación de la cita corregida, en este caso de “Pierre Menard, autor del Quijote” a cuyo último párrafo se alude en este lugar:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. (OC 450)

En esta cita, otro autor implícito, figurado por Borges, pone en funcionamiento un narrador crédulo –el que escribe dichas páginas necrológicas–, que realiza *este* comentario básicamente absurdo, en *este* plano de la realidad, y que nos lleva a percibirlo una vez más como paródico.

Por otro lado, un segundo momento de la novela está centrado en el interlocutor de Emilio Renzi, Tardewski, a quien se atribuye la función de ser el intelectual extranjero que llega al país, en su caso escapando de la Segunda Guerra Mundial, y se desarrolla en él: “Yo era el último de una lista que se iniciaba [...] con Pedro de Angelis y llegaba hasta mi compatriota Witold Gombrowicz” (138). En la conversación recuerda un verano de 1940 en que estaba pensando en dos personas que marcaron la conciencia histórica del siglo XX: Hitler y Kafka.

En esos meses del verano de 1940, mientras Hitler arrasaba Europa, me decidí a escribir un artículo con la intención de asegurarme la propiedad de esa idea que yo tenía sobre las relaciones entre el nazismo y la obra de Franz Kafka. (227)

La idea a la que hace referencia es que el Hitler histórico, quien fue estudiado en todos sus detalles por

biógrafos e historiadores, deja en blanco un período de juventud que debería corresponder al servicio militar, y que Kafka, también histórico, debió encontrarse con él, ficcionalmente:

Kafka, el solitario [...], sentado a una mesa del café *Arcos*, en Praga, febrero de 1910, y enfrente Adolf, el pintor, un Tittorelli falso y casi onírico. Con su estilo, que ahora nosotros conocemos bien, el insignificante y pulguiento pequeño burgués austríaco que vive semi clandestino en Praga porque es un desertor, ese artista fracasado que se gana la vida pintando tarjetas postales, desarrolla, frente a quien todavía no es pero ya comienza a ser Franz Kafka, sus sueños ganguosos, desmesurados, en los que entrevé su transformación en el Führer, el Jefe, el Amo absoluto de millones de hombres, sirvientes, esclavos, insectos sometidos a su dominio... (263)

Conclusiones

En este caso voy a presentar conclusiones no conclusivas, por el carácter mismo del título dado a esta exposición: “desde la configuración de un canon hacia un derrotero inacabado”. Sin embargo, podrían abordarse cierres parciales y fragmentarios: en primer lugar, en cuanto al problema de la tradición literaria como clave histórica y como clave ficcional, que constituye la “tradición” post-moderna, hecha no de una continuidad teleológica sino rizomática; luego, la impregnación de realemas referidos a seres históricos reconocidos por el público, a quienes se adosa una fuerte carga ficcional que les da carnadura y dimensiones probables y verosímiles; y tercero, en relación con el texto borgiano “Kafka y sus precursores”, el funcionamiento de las proyecciones hacia el pasado de los acontecimientos históricos.

En este sentido, quisiera recordar dos conjuntos textuales relativamente recientes: uno denominado *Galaxia Borges* (2007), compilado por Eduardo Berti y Edgardo Cozarinsky, el otro *Galaxia Kafka* (2010), armado por Cozarinsky, textos en los que se mezclan autores del pasado, del presente de los autores y del futuro que se va dibujando hacia nosotros.

Bibliografía

1. BLANCHOT, MAURICE. *De Kafka a Kafka*. México: FCE, 1991.
2. BALDERSTON, DANIEL. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
3. BARCIA, PEDRO LUIS. “El canon literario argentino según Borges”, *Revista de Literaturas Modernas* 29 (1999): 35-72.
4. ———, “Borges y la traducción”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 285-286 (2006): 377-404, www.proz.com/ba_conference/borges_y_la_traduccion.doc (Acceso: 04/04/2016)
5. BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
6. ———, *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
7. ———, *El aprendizaje del escritor*. Ed. de Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
8. ———, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
9. CAEIRO, OSCAR. *Leer a Kafka*. Buenos Aires: Quadrata, 2013.
10. ———, *Temas de literatura alemana*. Córdoba: Alción, 1999.

11. CAMUS, ALBERT. "La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka", *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 1999. 135-49.
12. ČERMÁK, JOSEF. *Franz Kafka: Ficciones y mistificaciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
13. CHEJFEC, SERGIO. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.
14. DELEUZE, GILLES Y GUATARI, FÉLIX. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1978.
15. GARCÍA, GERMÁN. "Kafka-Borges: una fraternidad discreta". (2010), <http://bibliotecadelcentrodescartes.blogspot.com.ar/2014/09/kafka-borges-german-garcia.html> (Acceso: 04/04/2016)
16. GREEN, RAQUEL ATENA. *Borges y Revista Multicolor de los sábados. Confabulados en una escritura de la infamia*. Nueva York: Peter Lang, 2010.
17. KAFKA, FRANZ. *Obras completas*. 3. Barcelona: Aguilar, 2005.
18. HORIA, VINTILA. *Introducción a la literatura del siglo XX*. Santiago de Chile: Universidad Gabriela Mistral, 1989.
19. LAGMANOVICH, DAVID. "Un relato de Silvina Ocampo", *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 29 (2005): sin pág.
20. LUKÁCS, GEORG. "¿Franz Kafka o Thomas Mann?", *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1984.
21. MODERN, RODOLFO. *Franz Kafka: una búsqueda sin salida*. Buenos Aires. Almagesto, 1993.

22. —————. *Estudios de literatura alemana. De Hölderlin a Peter Weiss*. Buenos Aires: Nueva visión, 1975.
23. SOSNOWSKI, SAÚL. *Borges y la cábala. La búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Pades, 1986.
24. VALVERDE, JOSÉ MARÍA. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Planeta, 1974.
25. VILA-MATAS, ENRIQUE. *El viento ligero en Parma*. Madrid: Sexto-Piso, 2008.
26. VRHEL, FRANTIŠEK. "Borges y Praga", <http://www.accionarte.com/kafka/html/ensayos/influencia/influencia02-frantisekvrhel-borgesypraga.htm> (Acceso 04/04/2016)