

UNA LETRINA SAGRADA LLAMADA QAPHQA (EL HUMOR EN LA RECEPCIÓN BORGIANA DE FRANZ KAFKA)

*Elisa Martínez Salazar
Universidad de Zaragoza*

Jorge Luis Borges disfrutaba repitiendo que la crítica y los lectores lo tomaban demasiado en serio. Al margen de su consabida modestia —falsa o no—, que le llevaba a exagerar la escasa importancia de su obra hasta extremos casi irritantes, el escritor argentino estaba llamando la atención, con este tipo de declaraciones, sobre un aspecto que los estudiosos de su obra pasaban, en general, por alto: el sentido del humor. Alan Pauls resaltaba en *El factor Borges* (2004) la extraordinaria comicidad del escritor argentino frente a la supuesta y reiterada gravedad filosófica de su literatura:

Los tan manidos estereotipos de que la obra de Borges es hermética y compleja han frenado su difusión. El prejuicio de la seriedad es tan grande que su enorme potencial para la risa, presente en todo lo que hizo, aunque se detecte más en los libros que escribió con Bioy Casares, llega a pasar desapercibido. (2004)

Eso mismo le ocurrió a Franz Kafka. Sorprende, después de décadas repitiéndose como una letanía la angustia kafkiana, escuchar la anécdota de las carcajadas con las que el mismo Kafka y su auditorio interrumpían sus lecturas del inicio del Proceso.¹

¹ Y ello a pesar de que ya Max Brod incluyó la anécdota en la biografía que dedicó a su amigo: «Tal humorismo se hacía particularmente claro cuando era Kafka mismo quien leía sus obras. Por ejemplo, nosotros los amigos estallamos en risas cuando nos hizo conocer el primer capítulo de *El proceso*. Y él mismo reía tanto que por momentos no podía continuar leyendo» (1982: 170).

Sin embargo, hoy por hoy puede considerarse aceptado por la crítica no sólo que Borges parece bromear en muchas de sus páginas, sino que incluso el símbolo de la angustia del siglo XX en que se convirtió a Kafka deja en sus obras muchos más resquicios para la risa de lo que cabría suponer. Es más: el humor no parece ser en ellos algo circunstancial, sino más bien esencial a su concepto de literatura.

Quienes han analizado la recepción de la obra de Kafka por parte de Borges apenas se han ocupado del asunto del humor. Y ello a pesar de que ya en 1965 apuntaba John Updike (1987: 69, 76), sin profundizar en ello, que ambos combinaban lo cómico y la desesperación y presentaban un horror que a la postre cedía ante el humorismo, en obras como *El hacedor*, «La biblioteca de Babel» o «Investigaciones de un perro».

Margaret Boegeman (1977: 17-18) destacó, en su tesis doctoral dedicada a la recepción de Kafka en lengua inglesa, la excesiva seriedad con la que se ha leído a Kafka, derivada de una de sus innovaciones más importantes, la ambigüedad hacia su objeto, con una actitud a caballo entre la ironía y una gravedad metafísica. Según Boegeman, rara vez antes de Kafka se dieron las dos cualidades en tan exacta proporción que ninguna predomina sobre la otra. En sus obras se pueden reconocer tanto el tono irónico como el tono serio, pero no al mismo tiempo. Ante esta disyuntiva, los críticos se adhirieron casi exclusivamente a la seriedad, ignorando la ironía.² Sin embargo, continúa Boegeman, si la crítica optó por ver únicamente el lado sombrío de Kafka, los escritores que maduraron bajo la estela kafkiana tendieron a la ambivalencia y la complejidad de unas actitudes simultáneas y contradictorias. Entre ellos, Borges combinó como nadie la seriedad y la ironía y fue, a su vez, reducido a lo serio y lo profundo.

Otro de los escasos investigadores que han vinculado el humor de Kafka con el de Borges, y la dificultad para el lector —y para el crítico— de apreciar esa faceta humorística, es René de Costa. Significativamente, comienza su reivindicación de El humor en Borges refiriéndose al escritor checo:

2 Y, en los casos esporádicos, pero crecientes a lo largo de las décadas, en los que los estudiosos se han ocupado de lo cómico en Kafka, se ha tendido a la visión reduccionista opuesta: a ofrecer la imagen de un Kafka que deja una puerta abierta a la esperanza y es capaz de burlarse del triste destino de sus personajes (Grazzini 2001: 210-13).

Este libro tiene una tesis muy sencilla: que leer a Borges es con frecuencia divertido. Como sucede con Kafka, que también presenta esa otra faceta en sus escritos más serios. Y de la misma manera como ambos autores han permitido acuñar denominaciones como «borgesiano» o «kafkiano», para describir una inquietante mezcla entre lo real y lo extraño, ambos también han sabido aderezar esa mezcla con humor. (1999: 9).

Pero Costa va más allá de señalar ese común toque humorístico en lo aparentemente más serio que presentan los textos de Borges y de Kafka. A su entender, Borges fue pionero en su comprensión del lado jocoso del autor de *El proceso*, en su reseña de la traducción inglesa de esta novela (*The Trial*) por Edwin y Willa Muir, publicada en la revista *El Hogar* en 1937. El argentino nombra determinados pasajes cómicos, y lo hace con toda seriedad, siendo «precisamente este hecho —ningún buen contador de chistes se ríe durante el relato— el que desencadena la hilaridad del lector» (Costa 1999: 9-10):

Nadie ha dejado de observar que las obras de Kafka son pesadillas. Lo son, hasta por sus pormenores estafalarios. Así, el ajustado traje negro del hombre que en el capítulo inicial de *El proceso* detiene a Josef K. «está provisto de diversas hebillas, presillas, botones, bolsillos y un cinturón que le dan un aire muy práctico, aunque no se entiende muy bien qué servicio prestan». Así, la sala de audiencias es tan baja, que el público que llena las galerías parece jorobado, «y algunos han traído almohadones para no lastimarse la cabeza contra el cielo raso». (Borges 1996: 306).

Borges percibe no sólo que las narraciones de Kafka son pesadillas angustiosas, sino que su carácter onírico fomenta también la presencia de detalles absurdos que invitan a sonreír. Ironiza al introducir como rasgo propio de las pesadillas —con las que nadie, dice, ha dejado de vincular la literatura kafkiana— una característica que no suele ser relevante dentro del contenido semántico de la palabra. Parece así burlarse de reseñas como la primera en lengua española dedicada a *Der Prozess* y *Das Schloss*, firmada por Ramón María Tenreiro y aparecida en la *Revista de Occidente* diez años atrás, la cual concluía:

los sueños de Franz Kafka son lacerantes pesadillas, seniles e invernizas, 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, aun en las más desdichadas circunstancias. (Tenreiro 1927: 389).

Borges emplea el humor observado en El proceso en uno de los relatos mediante los cuales, según dijo —no sin ironía—, había tratado inútilmente de ser Kafka: «La biblioteca de Babel». René de Costa (1999: 10) ha localizado un eco de aquella sala de audiencias tan baja que muchas personas se protegían la cabeza con cojines: la altura de los pisos de la biblioteca «excede apenas la de un bibliotecario normal», y existen «dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades fecales». Otra letrina, la sagrada de «La lotería en Babilonia» (el otro cuento en el que Borges dijo haber querido emular al escritor checo) tiene el nombre de «Qaphqa», homófono evidente de Kafka: «Había ciertos leones de piedra, había una letrina sagrada llamada Qaphqa, había unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, daban a la Compañía; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios» (1989: 458). Borges denominó «Qaphqa» a la letrina sagrada de Babilonia, en un gesto humorístico como tantos otros diseminados por casi todas sus páginas. El humor surge de unir lo más bajo con lo más elevado, en un oxímoron sorprendente. Es más, esa letrina es uno de los lugares donde se imagina que la Compañía puede ejercer el espionaje. Varias implicaciones hilarantes surgen de este hecho: el voyeurismo de quienes supuestamente observan cómo los babilonios realizan sus necesidades, y el comentario de que «las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios», en una clara alusión (ante lo insólito de la expresión «depositar una delación») a las deposiciones, al verbo deponer, es decir, hacer de vientre. Algo que hace todo el mundo, ya sea maligno o benévolo.

Otra técnica que podríamos considerar humorística empleada por Kafka y que Borges utiliza aquí, sobre la que la crítica no parece haber reparado, es la conversión de una frase hecha en argumento. Si «sentirse como una cucaracha» está en el origen de «La transformación»³, «La lotería en Babilonia» constituye la realización literal de la expresión «La vida es una lotería».

Borges y Kafka comparten también la asignación de rasgos pseudo—humanos a animales, lo cual suele tener efectos cómicos. En «La biblioteca total» (1939), antecedente de «La biblioteca de Babel» (1942), el argentino atribuye a Aldous Huxley la imagen de que «media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas eternidades

3 Traducción apropiada para «La metamorfosis».

todos los libros que contiene el British Museum». Y añade en nota: «Bastaría, en rigor, con un solo mono inmortal». Salvando las distancias, viene a la cabeza el tragicómico simio humanizado de «Un informe para una academia», o las «Investigaciones de un perro». El lector de este último relato, señala Ritchie Robertson (1984: 647-48), goza de una doble perspectiva, ya que la primera persona genera su empatía con el narrador no humano, pero, al mismo tiempo, tiene acceso a un conocimiento del que éste carece (la existencia de personas). Lo mismo se aprecia en otras narraciones de Kafka («Un informe para una academia») y también de Borges: el minotauro de «La casa de Asterión» se sabe diferente pero ignora que es un monstruo y se cree un dios. René de Costa (1999: 98-101) ha señalado el aspecto burlesco del tratamiento que Borges da al mito clásico del minotauro: este cree que los demás lo adoran, cuando lo que hacen es huir aterrizados de un ser condenado, así, a la soledad. Este relato ha sido puesto en relación —de un modo absolutamente fundado— con «La construcción» de Kafka (Grau 1989), pero también tiene aspectos en común con «La transformación»: tanto Asterión como el «monstruoso insecto» en que quedó convertido Gregor Samsa son monstruos encerrados en su hogar, sin posibilidad de relacionarse con otros seres vivos porque estos los temen. Estas implicaciones trágicas poco parecen tener de cómico, pero qué duda cabe de que, prescindiendo de ellas, resulta ridículo y hasta gracioso que un viajante se despierte convertido en cucaracha, o que el temido minotauro aparezca retratado como un ser analfabeto, solitario, orgulloso y desgraciado.

Pavel Petre ha descrito del siguiente modo la recepción de la faceta cómica de Kafka por parte del lector:

El lector descubre: conqué Kafka me ha tomado el pelo, y ya ha durado un ratito, hasta que me he dado cuenta. He reaccionado ante todo este mundo absurdo como si fuera normal, y me he preguntado, por ejemplo, si la familia se puede recuperar económicamente, si la hermana se preocupa realmente por el hermano o no, si a Gregor le va mejor una vez que ha podido ajustarse a su transformación y dominar la técnica de arrastrarse y de pegarse al techo... Ahora no sólo puedo reírme de mí mismo de manera auto—irónica, sino también alegrarme, orgulloso, por mi capacidad de des—enmascarar este juego refinado.⁴

4 Pavel Petre, *Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik*, Heidelberg 1992, pág. 113 (en Grazzini 2001: 213). La traducción es mía.

Esta reacción del lector, que ha de repasar el texto varias veces para descubrir todo su humorismo y que se regocija por su habilidad intelectual, es la misma que ha analizado René de Costa (1999) en los textos y entrevistas de Borges.

A pesar de estos rasgos comunes, no se puede decir que el humor de Kafka y el de Borges sean del mismo tipo: el kafkiano es más grotesco y menos intelectualizado que el del argentino. Resulta más interesante analizar la presencia de lo humorístico en la recepción de Kafka por parte de Borges, es decir, en los textos y declaraciones que le consagró y en las referencias a Kafka que introduce en su propia obra de creación.

Desde 1935, con el ensayo «Las pesadillas y Franz Kafka», hasta el mismo año de su muerte, fueron numerosas las ocasiones en las que Jorge Luis Borges escribió y habló sobre «el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo» (Borges 1996: 454). La actitud de Borges hacia Kafka no permaneció invariable ni estuvo exenta de contradicciones, pero un aspecto que parece mantener a lo largo de las décadas es su comparación entre las pesadillas kafkianas y las paradojas de Zenón. Repitió esta teoría en diversas ocasiones, incluido el famoso ensayo «Kafka y sus precursores»⁵ y empezando por la citada reseña de *The Trial*, que concluye con el siguiente párrafo:

La intensidad de Kafka es indiscutible. En Alemania abundan las interpretaciones teológicas de su obra. No son injustas —nos consta que Franz Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard—, pero tampoco son necesarias. Un amigo⁶ me indica un precursor de sus ficciones de imposible fracaso y de obstáculos mínimos e infinitos: el eleata Zenón, inventor del certamen interminable de Aquiles y la tortuga. (1996: 306).

Frente a las sesudas y trascendentes interpretaciones teológicas de la obra de Kafka, encabezadas por Max Brod, frente a la gracia divina y el concepto de culpa, una insignificante tortuga.

A juicio de René de Costa (1999: 44), «Las aporías de Zenón, que fueron desarrolladas por Kafka como verdaderas pesadillas [...] en la impo-

5 «Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes, la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad, y así hasta lo infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de El Castillo, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura» (1989: 88).

6 En alguna otra ocasión Borges (1991) identificaría a este amigo: el escritor Carlos Mastronardi.

sibilidad del protagonista de alcanzar su objetivo, han sido retomadas por Borges en clave de humor», en textos como «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga» (1929) o «Avatares de la tortuga» (1939). Ambos ensayos reducen las paradojas y sus refutaciones al absurdo, generando estampas absolutamente ridículas. Pero el argentino no llega al eleata a partir del checo, como sostiene René de Costa, sino que percibe en el checo unas aporías que, al parecer, le fascinaron desde que su padre se las mostró cuando sólo era un niño (vid. Borges 1991). No es que Borges retome un recurso kafkiano y lo transforme en clave cómica: está desmitificando a Kafka, restándole la seriedad y el dramatismo que la crítica le asignaba desde su primera recepción. Lo humorístico es que Borges identifique la obra del checo, tan angustiada a pesar de sus toques cómicos, con una paradoja lógica no sólo del todo inofensiva, sino que había ridiculizado en los ensayos que dedicó al tema. Esta lectura de Kafka es absolutamente innovadora y original, y mucho más en los años en que se identificaba al autor de *El proceso* con el hombre angustiado del siglo de las dos grandes guerras.

La ironía de Borges al vincular a Kafka con Zenón se aprecia al releer con atención los textos sobre el tema, en frases como: «Y ahora se preguntarán ustedes qué es el «regresus in infinitum», para mí una de las grandes innovaciones de Kafka: es un proceso lógico, conocido por los escolásticos»⁷ (1991). ¿Innovación o algo sabido durante siglos? Ciertamente es que Borges concluye que Kafka fue el primero («o uno de los primeros») en aplicar esa idea del pensamiento lógico a la narrativa, pero en un autor como Borges la presencia inmediata de términos contradictorios no puede pasarse por alto o ser considerada casual. Del mismo modo irónico puede ser entendido el ensayo «Kafka y sus precursores», en el que se elogia la originalidad de Kafka repasando toda una serie de textos anteriores a su obra que contienen un cierto aire kafkiano. Borges comienza diciendo que, en un primer momento, creyó que Kafka era «tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas» (1989: 88)... un fénix que, de tan manido, nada tiene ya de singular.

Según Borges, Kafka y Zenón tienen en común la expresión de la existencia de «obstáculos mínimos e infinitos» (Borges 1996: 306). Tanto en su semblanza de «Franz Kafka» para *El Hogar* (1937), como en el prólogo a

7 Las cursivas son mías.

La metamorfosis un año posterior, explica la ausencia de capítulos intermedios considerada por otros como defectos de las novelas kafkianas como una manifestación más de la paradoja, en la cual faltan también los puntos infinitos que deben recorrer Aquiles y la tortuga. El argentino defiende, por tanto, a Kafka. ¿O no? Si no es necesario recorrer todos los puntos, tampoco es necesario que sean numerosos. Bastaría, por tanto, la brevedad de un relato corto para expresar esa infinitud. Si tenemos en cuenta los gustos de Borges, que siempre defendió el género cuentístico como superior a la novela, dado que esta incluye abundantes elementos absolutamente prescindibles, comenzaremos a atisbar una cierta ironía. De hecho, Borges no deja de señalar su preferencia por la narrativa breve también en el caso del checo, desde su prólogo de 1938 hasta sus declaraciones al diario *El País* con motivo del centenario del nacimiento de Kafka:

Creo que los cuentos son superiores a sus novelas. Las novelas, por otra parte nunca concluyen. [...] A mí me gustan más sus relatos breves y aunque no hay ahora ninguna razón para que elija a uno sobre otro, tomaría aquel cuento sobre la construcción de la muralla. Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado «La biblioteca de Babel» [...] (1983: 3).

Prestemos atención: «los cuentos son superiores a sus novelas. Las novelas, por otra parte, nunca concluyen». Podríamos inferir, por contigüidad y por lo que sabemos sobre Borges, que los cuentos son superiores porque las novelas nunca concluyen —resultan interminables—, a pesar de que el argentino dijera «por otra parte». Es más, no encuentra —o no quiere expresar— motivos para ello, pero muestra predilección por «La construcción de la muralla china», donde se describe precisamente el infinito en muchas menos páginas que las que contiene una novela⁸. Su admiración por este relato contaba con casi medio siglo, pues ya la había manifestado en «Franz Kafka» (1937), inmediatamente después de un párrafo donde señalaba que en las novelas kafkianas parecen faltar capítulos por no ser necesarios. El castillo y El proceso —afirmaba en el mismo ensayo— «tienen un mecanismo del todo igual al de las paradojas interminables del eleata» (1996: 326). Al entenderse las paradojas como «interminables», se puede considerar que las novelas que comparten la misma técnica también

⁸ Lo mismo hizo Borges, con todavía mayor brevedad, en numerosos relatos, como «La biblioteca de Babel» —citado aquí no por casualidad—, «Las ruinas circulares», «El aleph», etc.

lo son. En el prólogo a *La metamorfosis* también parece, en principio, defender a Kafka, pero de nuevo tiene cabida la ambigüedad: «El griego no enumera todos los puntos; Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno» (1996: 99). ¿No estará sugiriendo que la excesiva longitud de las novelas las hace insoportables como el fuego eterno?

Otros aspectos menores tratados por Borges en relación con Kafka presentan también elementos de ironía y humor. Por ejemplo, denomina al protagonista kafkiano, que se repite en su narrativa, «homo domesticus» (1996: 99), rebajando así la seriedad y el sentido trágico con que la crítica suele percibir a las criaturas de Kafka. Por otra parte, en su primer texto dedicado al checo, «Las pesadillas y Franz Kafka» (publicado en *La Prensa* en 1935), Borges se burla de la pereza de los lectores al encomiar la brevedad de los relatos kafkianos, que aseguran «unos gastos frugales de atención y de tiempo» (2002). En el mismo ensayo rechaza la búsqueda de símbolos en las narraciones kafkianas, llamando «perverso lector» a aquel que persiga una interpretación simbólica (tan fácil de aplicar no sólo a la literatura de Kafka sino a cualquier cosa del mundo). «Perverso» porque, a su entender, se le hace un flaco favor a la memoria de Kafka al «denigrar» sus cuentos a juegos alegóricos: «Franz Kafka, simbolista o alegorista, es un buen miembro de una serie tan antigua como las letras; Franz Kafka, padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto, logra una mejor soledad.» Dado que desconocemos los verdaderos propósitos de Kafka, y no podemos interrogar a alguien que lleva más de una década enterrado, Borges nos insta a aprovechar «ese favor de nuestra ignorancia, ese don de su muerte», en un claro gesto de humor negro que puede pasar desapercibido si leemos el texto como un simple —y serio— artículo de crítica literaria. Similar es la siguiente oración del prólogo a *La metamorfosis*: «Desoyendo la prohibición expresa del muerto, su amigo y albacea Max Brod publicó sus múltiples manuscritos». ¿Cómo puede un muerto prohibir algo expresamente? La broma se repite en la nota añadida para el volumen *Prólogo con un prólogo de prólogos*, en 1975: tanto los amigos de Virgilio como Max Brod «acataron la voluntad secreta del muerto», que, de haber querido realmente destruir su obra, lo habría hecho personalmente.

También podemos percibir la ironía y el humor de Borges en aquellos momentos en los que se refirió a Kafka en conversaciones o entrevistas.

Como ha señalado René de Costa, Borges disfrutaba jugando con el entrevistador «como el gato con el ratón, como una araña con su presa»:

Lo que hace especialmente divertidas estas entrevistas es la habilidad de Borges para manipular el discurso, en busca de algún lector capaz de captar la ironía de las respuestas, algún lector pero no el entrevistador que, preocupado por sus preguntas, no advierte su rol de víctima, y transcribe literalmente sus propias torpezas. (1999: 21).

Esto puede ocurrir al hablar sobre los temas más variados, Kafka incluido. Un ejemplo claro es el asunto de su traducción del volumen de relatos titulado *La metamorfosis*, publicado por primera vez por la editorial argentina Losada en 1938 y en el que figuraba como traductor. Hoy está comprobado que Borges no vertió al castellano el relato que da título al libro, ni tampoco algún otro. Pero nunca se molestaba en corregir a sus entrevistadores si le atribuían dicha traducción; únicamente dijo no haber traducido «*La metamorfosis*» a Fernando Sorrentino (vid. Sorrentino 1998), cuando éste le comentó que los rasgos lingüísticos del texto no se correspondían con los suyos.

Borges también parece irónico al exagerar, durante sus últimos años, la importancia de Kafka para el mundo y, en concreto, para su propia obra. Le gustaba repetir que al principio de su carrera narrativa había intentado ser Kafka, pero no lo llegó a lograr (1983a, 1983b). Pero él nunca trató de ser Kafka, trató de ser Borges, intentó ir más allá de Kafka y de tantos otros y crearse una personalidad literaria propia. ¿Cómo creerle sincero cuando afirma: «But now and then, when a page of mine comes out as it should, then I imitate Kafka, really» (Reid 1983: 24)? ¿Quién puede considerar a Borges como imitador de Kafka, o de cualquier otro? En la misma conversación, Alastair Reid (1983: 24-26) le dice: «Borges, coming back to Kafka for a moment». Y él interrumpe solemne: «For quite a moment, for all times». Un énfasis al que vuelve cuando se le pregunta por el origen de la idea contenida en «Kafka y sus precursores» (de la que, en un principio, asegura no acordarse): «I think it was given to me like so many things, like all things by Kafka». La hipérbole —¿cómo puede un autor con la erudición y originalidad de Borges deberle todo a un único «precursor»?— vuelve a dejar clara la actitud borgiana. Pero aún hay más: por si quedara alguna duda, Borges responde a una pregunta (por otra parte bastante absurda), acerca de si Kafka esta-

ría seguro de que su obra sería preservada, con una broma: «I met Kafka's ghost last night and he said so».

¿Adoración o burla? ¿O ambas cosas a la vez? ¿Qué prima en la letrina sagrada llamada Qaphqá? ¿Lo fecal o lo venerable?

Podemos concluir que los textos de Borges en torno a Kafka presentan la misma dualidad gravedad—humor que algunos críticos han apreciado en otros escritos borgianos. Se pueden entender con toda seriedad pero, si se rasca un poco, enseguida se topa uno con una fina pátina de ironía. Y una interpretación no anula la otra, dado que es precisamente el contraste entre ambas el que nos hace sonreír. Un contraste que sólo se percibe después de una lectura detenida o reiterada y que conlleva una gratificación intelectual para el lector. De modo que algunos de los rasgos del humor por parte de Borges al hablar sobre Kafka —simultaneidad de lo grave y lo burlesco, esfuerzo por parte del lector— también están presentes en la obra del checo. Nueva ironía.

La actitud de Borges frente a Kafka presenta las mismas ambigüedades y dificultades de interpretación que su posición con respecto a tantos otros autores e ideas. Y puede explicarse, en buena medida, por la diversión que encontraba en alejarse de las opiniones comunes. Solía restar importancia, o incluso ridiculizar, a escritores consagrados y enfatizar el valor de otros menos reconocidos, especialmente durante sus inicios.⁹ En el caso de Kafka, se puede apreciar la evolución de las opiniones que le merece su obra a medida que esta cobra más y más fama y es objeto de distintas interpretaciones críticas. De un modo similar a su tratamiento de Joyce (vid. Costa 1999: 72-73), una actitud positiva cuando el autor todavía no era popular se torna en negativa, para acabar, décadas después, reconciliándose con él.

Sin embargo, este esquema —tan cómodo para el investigador— también está sometido a la ironía borgiana, que matiza tanto su defensa inicial de la obra de Kafka, como su veneración absoluta durante sus últimos años, como hemos tenido ocasión de mostrar con ejemplos. Su insistencia final en afirmar que había tratado inútilmente de ser Kafka, sin conseguirlo, esconde, tras un aspecto de veneración, una irónica

⁹ Vid., a este respecto, el capítulo que René de Costa titula «De cómo Borges se divierte a costa de otros» (1999: 59-79).

voluntad de dejar claro que había logrado una personalidad literaria propia y distinta; de reafirmar que era —más por gracia que por desgracia— simplemente Borges.

Por último, hay que tener muy presente que el argentino no carga sus tintas humorísticas tanto contra Kafka —a cuya difusión internacional contribuyó enormemente y al que por tanto admiraba— como contra la crítica kafkiana. Borges se intenta situar lejos de la tendencia interpretativa predominante en cada momento (alegórica, teológica, existencial...), que suele quedar ridiculizada. Y, sobre todo, al usar el humor y la ironía en relación con Kafka, se aleja de la gravedad de quienes se han centrado en los aspectos más sombríos y trascendentales de la literatura kafkiana. Borges se estaba riendo a carcajadas de tanta crítica sesuda inventando aquello que no dicen los textos (como hace él mismo, de un modo paródico, al descubrir a Zenón entre las páginas de *El castillo*). Se estaba burlando de tanta deposición venerada en una letrina.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (ed.). 1987. *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston, Massachusetts: G.K. Hall & Co.
- Boegeman, Margaret. 1977. *Paradox Gained: Kafka's Reception in English from 1930 to 1949 and His Influence on the Early Fiction of Borges, Beckett and Nabokov*. University of California, Los Angeles: Dissertation-Abstracts-International.
- Borges, Jorge Luis. Borges, Jorge Luis. 1983. «Un sueño eterno». *El País*. Suplemento especial con motivo del centenario de Franz Kafka. 3 de julio de 1983. Pp. 1-3.
- 1989b. *Obras completas: 1952-1972*. Vol. II. Barcelona: Emecé.
- 1991. «Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka». En *Franz Kafka, La metamorfosis*, trad. Nérida Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Ediciones Orión / Embajada de Austria en la Argentina, 1982; 1991 [fragmento tomado de <http://www.galeon.hispavista.com/kafka/borges.htm>].
- 1996. *Obras completas IV: 1975-1988*. Barcelona: Emecé.
- 2002. *Textos recobrados 1931-1955*. Ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Barcelona: Emecé.
- Brod, Max. 1982. *Kafka*. Madrid: Alianza.
- Costa, René de. 1999. *El humor en Borges*. Madrid: Cátedra.
- Grau, Cristina. 1989. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Grazzini, Serena. 2001. «Das 'Blumfeld'-Fragment: Vom Unglück verwirklichter Hoffnung: Noch einmal zur Frage der Komik bei Franz Kafka». *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. 120:2. Pp. 207-28.
- Pauls, Alan. 2004. *El factor Borges*. Anagrama.
- Reid, Alastair y Peter Beicken. 1983. «Kafka: The Writer's Writer. Conversation with a Writer». *Journal of the Kafka Society of America*. December. 7 (2). Pp. 20-27.

- Robertson, Ritchie. 1984. «Edwin Muir as critic of Kafka». *The Modern Language Review*. 79: 3. Julio. Pp. 638-52.
- Sorrentino, Fernando. 1998. «El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 1998 Nov-1999 Feb. N° 10.
- Tenreiro, Ramón María. 1927. «Franz Kafka. Der Prozess. Verlag Die Schmiede. Berlin, 1925. Das Schloss. Kurt Wolff Verlag. München, 1926». *Revista de Occidente*. Tomo 16. N° XLVIII. Junio 1927. Pp. 385-89.
- Updike, John. «The Author as Librarian». *Alazraki* 1987. Pp. 62-77. Original: *New Yorker*. 30 October 1965.