

Kafka y sus herederos

James Ramey

NO VOY A HABLAR DE LA OBRA DE FRANZ KAFKA, sino de dos de sus herederos literarios, Jorge Luis Borges y Vladimir Nabokov. Ambos escritores infundieron sus propios acercamientos a la filosofía y a la creación artística en sus lecturas de Kafka, creando así dos imágenes completamente opuestas del significado central de Kafka. Pareciera que ni siquiera están hablando del mismo escritor. No hay duda de que ambos, Borges y Nabokov, se inspiraron en Kafka, pero a través del prisma de esas inspiraciones, Kafka parece haber sido dos precursores distintos, además de filosóficamente opuestos.

La lectura de Borges sobre la obra de Kafka es característicamente platónica, y cabe dentro del ataque continuo de Borges en contra de la noción de la personalidad individual. Es un concepto postestructuralista de la identidad desestabilizada y desanclada de la historia personal y los conceptos tradicionales de la personalidad. Es una versión de lo que Barthes y Foucault llamarían la *Muerte del Autor*. Para Borges, tiene que ver con el tema de que todos los hombres son un sólo hombre, y que cada hombre es un hombre universal. Para Borges, la personalidad de un individuo es un patrón pre-existente (una forma platónica) que puede ser reconocido en la historia de otros patrones históricos de personalidad, los cuales se pueden llamar formas universales de personalidades genéricas. Borges argumenta que Kafka, cuya obra parece tan innovadora, es un ejemplo exquisito de un tipo de personalidad artística que siempre había existido, aunque tal vez de forma descentralizada.

La lectura de Nabokov de la obra de Kafka es característicamente aristotélica (y de alguna forma Hegeliana). En las clases sobre Kafka que dió en Cornell y Harvard,

Nabokov enfatiza a grandes rasgos las idiosincrasias de la personalidad individual (especialmente, de la personalidad individual del artista) como un conjunto de cualidades que moldea experiencias únicas para cada ser humano de la “realidad”, palabra que Nabokov sugiere debe siempre estar entre comillas. Como veremos, este concepto de la “realidad” relativa a la personalidad individual implica que aunque Kafka es un precursor para ambos: Borges y Nabokov, no hay similitud alguna en la influencia que tuvo para cada uno. Así que podemos decir que la herencia que cada artista deja a la posteridad es realmente algo *creado* por sus herederos, no por el artista mismo.

Esta tesis nos lleva directamente al famoso ensayo de Borges de 1951, “Kafka y sus precursores”. Como bien recordaremos, Borges primero cita una lista de textos antiguos y modernos que parecen kafkianos, que tienen uno u otro la idiosincrasia de Kafka, pero que no se relacionan uno con el otro. La lista incluye “La paradoja de Zenón contra el movimiento”, “un apólogo de Han Yu, un prosista del siglo IX,” Kierkegaard, Robert Browning, y León Bloy entre otros (*Obras Completas* 2:93-4). La conclusión sorprendente del ensayo, la cual realmente es su tesis, es que “cada escritor *crea* a sus precursores”. Borges escribe:

Si no me equivoco las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema “Fears and Scruples” de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo

leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. (2:94-5)

Esta última frase vincula el argumento aquí planteado por Borges a su constante ataque intelectual en contra de la personalidad individual, el cual a su vez es la base de la creencia de Borges que la imitación, la citas, y hasta el plagio son básicamente imposibles, dado que la obra de escritores posteriores “modifica” la obra de escritores anteriores. El *Quijote* escrito por Pierre Menard en el siglo XX realmente es diferente que el *Quijote* escrito por Cervantes en el siglo XVII, porque la “labor” posterior modifica nuestra concepción de la “labor” anterior, aunque el orden de las palabras en los dos textos queda exactamente igual. La afirmación aparentemente absurda del narrador del cuento de Pierre Menard —que “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (1:480)— es congruente con la idea expresada en el ensayo sobre Kafka que en el caso de cada autor, su “labor modifica nuestra concepción del pasado.” El *Quijote* posterior es infinitamente más rico de lo que fue el original en su propia época precisamente porque tantas “modificaciones” literarias de nuestro concepto del pasado han tomado lugar en el transcurso de los siglos. Para Borges, el *Quijote* es una obra mucho más compleja hoy que cuando la escribió Cervantes porque ha sido precursora de tantas obras que también modificarían nuestra concepción del pasado (incluyendo el mismo cuento de Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”). Esto a su vez, para Borges anula el concepto de la identidad personal de los autores, justo como anula “la pluralidad de los hombres” mencionado en el ensayo sobre Kafka.

En un momento temprano de su desarrollo intelectual, Borges concluyó que la personalidad unitaria es una ilusión, que lo que los individuos experimentan como una unidad esencial de la personalidad es falsa, porque en realidad está sujeta a una “infestación” perpetua del mundo exterior. En uno de sus primeros ensayos, de 1922, “La nadería de la personalidad,” Borges dice “No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. Quien tal afirma, abusa del símbolo que plasma la memoria en figura de duradera y palpable troj o almacén, cuando no es sino

el nombre mediante el cual indicamos que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de nuevo en forma borrosa” (*Inquisiciones*, p. 94). El argumento aquí de que la memoria no es una “posesión privativa”, ni un “palpable troj,” y que la “identidad personal” es por eso solo un “símbolo” rudo por una serie aleatoria de “estados de conciencia,” abre la posibilidad de que existe una forma intrusiva de intertextualidad personal, en donde una personalidad radicalmente moldeable es constantemente invadida y transformada por nuevas memorias y nuevos textos. Este concepto se repite en la obra de Borges, de varias formas, a lo largo de su carrera literaria.

Por ejemplo, vuelve a articular su ataque contra la personalidad individual en su ensayo de 1936 “La doctrina de los ciclos”, el cual empieza de forma bromista afirmando que Nietzsche es el “más reciente inventor” de la doctrina de los ciclos, y lo llama el “Eterno Retorno” (1:411). Entonces, Borges menciona muchos de los teóricos anteriores de la misma doctrina, incluyendo a Pitágoras, Aristóteles, Eudemo, los Estóicos, los escritores de los Evangelios, San Agustín (quién la niega), además de Virgilio y John Stuart Mill. Afirma que Nietzsche sabía, sin lugar a dudas, que roba la idea del Eterno Retorno de una larga tradición filosófica —pero Borges lo exculpa por completo:

Opino, sin embargo, que no debemos postular una sorprendente ignorancia, ni tampoco una confusión humana, hartamente humana, entre la inspiración y el recuerdo, ni tampoco un delito de vanidad. Mi clave es de carácter gramatical, casi diré sintáctico. Nietzsche sabía que el Eterno Recurso es de las fábulas o miedos o diversiones que recurren eternamente, pero también sabía que la más eficaz de las personas gramaticales es la primera. Para un profeta, cabe asegurar que es la única. Derivar su revelación de un epítome, o de la *Historia philosophiae graeco-romanae* de los profesores suplentes Ritter y Preller, era imposible a Zarathustra, por razones de voz y anacronismo —cuando no de tipográficas. El estilo profético no permite el empleo de las comillas ni la erudita alegación de libros y autores . . .

Si mi carne humana asimila la carne brutal de ovejas, ¿quién impedirá que la mente humana asimile estados mentales humanos? De mucho repensarlo y de padecerlo, el eterno regreso de las cosas es ya de Nietzsche y no de un muerto que es apenas un nombre griego. (1:415)

La implicación aquí sobre la impunidad del “estilo profético” es que los profetas son ladrones por naturaleza. Pero después, Borges analiza la forma en que Nietzsche radicalmente renueva la doctrina de los ciclos. “Antes de

Nietzsche la inmortalidad personal era una mera equivocación de las esperanzas, un proyecto confuso. Nietzsche la propone como un deber y le confiere la lucidez atroz de un insomnio” (1:416). Así, Borges sugiere que la pretención de Nietzsche de ofrecer una doctrina original no tiene importancia, porque su recontextualización de la doctrina de los ciclos es cambiada fundamentalmente a través de un proceso de “asimil[ación de] estados mentales humanos” de la misma manera que la “carne humana asimila la carne brutal de ovejas”.

Este concepto de la digestión mental, junto con las nociones expresadas en “La nadería de la personalidad,” lleva a Borges a plantear y desplegar en muchos de sus escritos una teoría de textualidad impersonal muy similar al dialogismo de Mikhail Bakhtín. Por otra parte, no es sorprendente que el pensamiento de Borges en este sentido sea similar a lo que Julia Kristeva después llamaría la “intertextualidad” en su libro de 1967, *Semeiotikè*: “un mosaico de citas; todo texto es la absorción y transformación de otro” (85). Aunque los ensayos sobre dialogismo de Bakhtin son el modelo

principal para la teoría de Kristeva, quien fue la primera en hacer referencia a Bakhtin fuera de la Unión Soviética, tal vez no es casualidad que un texto con ideas similares hubiera estado disponible en un libro muy comentado en París desde el 1957 —la edición Gallimard de *Otras inquietaciones*, el libro de ensayos de Borges que incluía “La flor de Coleridge.” Este ensayo describe una “impersonalidad” muy interesante en la mentalidad clásica:

Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido, ecuménico, impersonal . . . Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que, empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los Escalígeros. [. . .] Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. (2:21)



La Pasarella 3, 2005

De esta manera, en lo que se puede considerar una ironía histórica inevitable, una noción de intertextualidad que desafió los límites del individuo y que fue sorprendentemente similar a la noción de Kristeva de un “mosaico de citas,” había estado circulando en París entre críticos y escritores fanáticos de Borges, por una década antes de la publicación de *Semeiotikè*. Tal vez sea justo decir que el libro de Kristeva confirma, no sólo en su contenido sino en su mera manifestación, la noción que Borges expresaría años después en su cuento de 1975, “Utopía de un hombre que está cansado”: “Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas” (3:63).

Ahora comparamos la lectura de Borges de la obra de Kafka, como el primerísimo ejemplo de la impersonalidad de la literatura, con la lectura de Nabokov de la obra de Kafka, como ejemplo del escritor individual “grande,” al cual sólo un lector suficientemente “grande” en sí mismo puede responder adecuadamente (cuya lectura comprueba las extraordinarias personalidades individuales del escritor y del lector a la vez). Para establecer el contraste con Borges, empezamos con el primer párrafo del curso de Nabokov sobre *La metamorfosis* de Kafka:

Naturalmente, por profundo y admirable que sea el análisis de una narración, de una obra musical o un cuadro, siempre habrá espíritus que se queden indiferentes y espinas dorsales que no se inmuten. “Asumir nosotros el misterio de las cosas” —como dice tan sagazmente el rey Lear refiriéndose a él y a Cordelia—, es lo que yo sugiero también a todo el que quiera tomarse el arte en serio. A un pobre hombre le roban el gabán (*El abrigo* de Gogol); otro pobre diablo se convierte en escarabajo (*La metamorfosis* de Kafka); ¿y qué? No hay una respuesta racional a ese “y qué”. Podemos descomponer la historia, podemos averiguar cómo encajan los elementos, cómo una parte del esquema corresponde con otro; pero tiene que haber en nosotros cierta célula, cierto gene, cierto germen que vibre en respuesta a sensaciones que no se pueden ni definir ni desechar. Belleza más compasión: eso es lo máximo que podemos acercarnos a una definición del arte. Donde hay belleza hay compasión, por el simple hecho de que la belleza debe morir; la belleza siempre muere; la forma muere con la materia, el mundo muere con el individuo. Si a alguien le parece *La metamorfosis* de Kafka algo más que una fantasía entomológica, le felicitaré por haberse incorporado a las filas de los buenos y grandes lectores. (361)

Notemos la diferencia con Borges, para quien la personalidad individual no existe. El autor de “La nadería de la personalidad” nunca hubiera sido capaz de escribir, “la belleza siempre muere; la forma muere con la materia, el mundo muere con el individuo.” Para Borges, lo esencial de Kafka es que existen antecedentes de su estilo en diversos escritores anteriores, en muchos precursores. Para Nabokov, lo esencial de Kafka es que sus obras evidencian un único mundo interior, una conciencia de genio que se refleja en la obra. “A mi modo de ver, cualquier obra de arte de calidad es una fantasía en la medida que refleja el mundo único de un individuo único” (363-64).

Nabokov también habla de los símbolos que utiliza Kafka. Normalmente, Nabokov tiene una actitud antagónica hacia los símbolos literarios porque le parecen casi siempre estúpidos o bien, lugares comunes. Pero en su ensayo sobre Kafka, hace una excepción:

procuro siempre no exagerar el valor de los símbolos; porque una vez que separamos un símbolo del núcleo artístico del libro, perdemos todo sentido de la fruición. La razón está en que hay símbolos que son artísticos y los hay que son trillados, artificiosos y hasta imbéciles. Podéis encontrar multitud de símbolos estúpidos en los enfoques psicoanalítico y mitológico de la obra de Kafka, en esa mezcla elegante de mito y sexo que tan atractiva resulta a las mentalidades mediocres. En otras palabras, los símbolos pueden ser originales, o pueden ser trillados y estúpidos. Pero el valor simbólico abstracto de un

logro artístico no debe prevalecer nunca sobre su vida hermosa y ardiente. (405-06)

En este énfasis en la vida y belleza individual de una obra de arte sobre su valor abstracto, creo que Nabokov muestra otra vez su diferencia radical de Borges. Una implicación del enfoque radical de Nabokov en la individualidad del arte es que un gran lector puede expresar *su propio talento individual* fijándose en los detalles específicos de la obra de un gran escritor. La lectura de Nabokov de los detalles de *La metamorfosis* demuestra ese don individual de la lectura minuciosa, y expresa la individualidad de Nabokov en tanto que revela la individualidad de la obra de Kafka. Los ejemplos más contundentes de este fenómeno emergen del hecho de que aparte de ser literato, Nabokov también fue un entomólogo profesional—aunque se especializó en las mariposas, era un gran estudioso de otros tipos de insectos. Así que su elección de investigar la individualidad de Kafka como artista en *La metamorfosis* también le dió la oportunidad de expresar algo de su propia individualidad como lector.

Por ejemplo, antes de Nabokov (y todavía hasta la fecha para algunos), se aceptó de manera general que Gregorio se convierte en una enorme cucaracha. Pero Nabokov el entomólogo investiga esta situación a fondo, demostrando así su individualidad como lector:

¿Cuál es exactamente el “bicho” en que el pobre Gregorio, oscuro viajante de comercio, se ha convertido de repente? Por supuesto, es del ramo de los artrópodos, a la que pertenecen las arañas, los ciempiés y los crustáceos. Si las “numerosas patitas” a que alude al principio son más de seis, entonces Gregorio no sería un insecto desde el punto de vista zoológico. Pero supongo que un hombre que se despierta tumbado de espaldas y descubre seis patas agitándose en el aire puede imaginar que son suficientes para decir “numerosas”. Por tanto, supondremos que Gregorio tiene seis patas, y que es un insecto.

La siguiente cuestión es: ¿qué insecto? Los comentaristas dicen que una cucaracha; pero esto, desde luego, no tiene sentido. La cucaracha es un insecto plano de grandes patas, y Gregorio es todo menos plano: es convexo por las dos caras, la abdominal y la dorsal, y sus patas son pequeñas. Se parece a una cucaracha sólo en un aspecto: en su color marrón. Aparte de esto, tiene un tremendo vientre convexo, dividido en dos segmentos, con una espalda dura y abombada que sugiere unos élitros. En los escarabajos, estos élitros ocultan unas finas alitas que pueden desplegarse y transportar al escarabajo por millas y millas en torpe vuelo. Aunque parezca extraño, el escarabajo Gregorio no llega a descubrir que tiene alas bajo el caparazón de su espalda (ésta es una observación muy bonita de mi parte que quiero que

atesoreís toda vuestra vida. Algunos Gregorios, algunos Pedros y Juanitas, no saben que tienen alas). (372)

Luego, también dice Nabokov:

En el texto original alemán la vieja asistente le llama *Mistkäfer*, “escarabajo pelotero”. Es evidente que la buena mujer añade el epíteto con intenciones amistosas. Técnicamente, no es un escarabajo pelotero. Es sólo un escarabajo grande (debo de añadir que ni Gregorio ni Kafka lo ven con excesiva claridad). (373)

Sólo Nabokov pudo haber leído Kafka de esta forma, y Nabokov lo sabe. Un gran escritor es encontrado por un gran lector encima de la montaña de la novela. Y Nabokov hasta sugiere que sabe más del tipo de insecto que es Gregorio que Kafka mismo, quien no lo ve con “excesiva claridad.” Nabokov compite con Kafka por el control sobre el estatus taxonómico del personaje de *La metamorfosis*. Y yo diría que Nabokov gana, porque sabe tanto del tema que puede encontrar datos fortuitos que comprueban su “lectura”, transformando el lector en autor —una metamorfosis paralela a la que toma lugar en la novela.

Caben mencionar otras dos observaciones de Nabokov sobre la dinámica de los insectos en la novela. Una se trata de la tendencia de Gregorio de acercarse cada día a la ventana, y mirar hacia fuera. “Gregorio, o Kafka, parece creer que el impulso a acercarse a la ventana se debe al recuerdo de una experiencia humana. En realidad, es la reacción típica de un insecto a la luz: podemos descubrir toda clase de bichos polvorientos en los cristales de las ventanas: una mariposa tiesa, una túpula con las patas encogidas, un pobre insecto atrapado en la telaraña de un rincón, un moscardón tratando de atravesar el cristal” (386). Nos damos cuenta que Nabokov sugiere que Kafka mismo a lo mejor no organizó esta dinámica entomológica tan verosímil *a propósito*, que esta verosimilitud aparece en la novela casi por sí sola. Y sólo Nabokov es capaz de reconocer esta verosimilitud por lo que es, así que otra vez Nabokov se transforma en el autor de *La metamorfosis*.

Finalmente, Nabokov describe la relación entre Gregorio y su familia en términos entomológicos. En la primera parte de su análisis, Nabokov comenta sobre la comezón que experimenta Gregorio cuando se despierta: “La familia de Gregorio son sus parásitos: le explotan, le devoran por adentro. Esta es su comezón en términos humanos” (375). Luego, hacia el punto medio de su análisis de la novela, Nabokov hace referencia a la diferencia moral entre Gregorio y su familia: “Fijémonos en la bondad y

amabilidad de nuestro pobre monstruo. Su naturaleza escarabajil, aunque deforma y degrada su cuerpo, parece hacer aflorar en él toda su dulzura humana. Su absoluta generosidad, su constante preocupación por las necesidades de los demás . . . todo esto destaca con vigoroso relieve sobre el telón de fondo de su espantosa situación. El arte de Kafka consiste en acumular por un lado los rasgos de insecto de Gregorio, todos los detalles dolorosos de su disfraz de insecto, y por otro, en mantener viva y limpia ante los ojos del lector la naturaleza dulce y delicada de Gregorio” (387-88).

Al final del análisis que hace Nabokov de la novela, revela el hilo interpretativo que ha estado siguiendo hasta ahora, justo después de la muerte de Gregorio: “la asistente descubre el cuerpo muerto y seco de Gregorio, y una cálida sensación de alivio inunda el mundo de su despreciable familia. Aquí hay un aspecto que debemos considerar con cuidado y afecto. Gregorio es un ser humano bajo un disfraz de insecto; sus familiares son insectos disfrazados de personas. Con la muerte de Gregorio, sus almas de insecto se dan cuenta de repente que son libres para disfrutar” (402). Así el entomólogo Nabokov revela la taxonomía implícita de la novela de Kafka —efectúa así una metamorfosis de nuestra manera de ver los personajes principales de la novela. Gregorio es un ser humano casi divino, y su familia es tan horrible como una colonia de insectos sin almas. La sugerencia constante en este tipo de lectura minuciosa es que Nabokov es el lector perfecto para esta novela, y que la particularidad artística transcendente de Kafka encuentra su gemelo y contraparte en la particularidad interpretativa transcendente de Nabokov. En lugar de la nadería de personalidad que vimos vinculado con la obra de Kafka en Borges, tenemos una interpretación de una de sus obras, tan bella, sugiero, que sentimos compasión por la eventual muerte de esta belleza hermeneutica, y por el gran lector, el único Nabokov. •

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- _____, *Obras Completas*. Vols. 1-4. Ed. Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Kristeva, Julia. *Semeiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Points, 1969.
- Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Trans. Francisco Torres Oliver. México: Ediciones B, 1997.

JAMES RAMEY es profesor investigador visitante adscrito al Departamento de Humanidades en la UAM-Cuajimalpa. Correo electrónico: jamestramey@yahoo.com