

LA CONSTRUCCIÓN INFINITA DE MUNDOS HÍBRIDOS EN BORGES Y KAFKA

Daniel Nemrava

El hombre es por natura la bestia paradójica,
un animal absurdo que necesita lógica.
Creó de nada un mundo y, su obra terminada,
“ya estoy en el secreto -se dijo-, todo es nada.”

Antonio Machado 237

You have led me everywhere, and what has it availed me? It was
promised me that I should be shown riches, learning, pleasure
and security. But of all these things what have I? Nothing! What
have I learnt? Nothing! Where am I? That I myself know not.

John Amos Comenius (Juan Amós Comenio) 164

El objeto del presente trabajo es destacar un aspecto que me servirá como punto de partida en la búsqueda de algunos (des)vínculos entre dos gigantes de la literatura universal y en la formulación de diferentes estrategias narrativas que utilizan.

En su inquisición “Kafka y sus precursores”,¹ Borges cree reconocer la voz de Kafka en diferentes textos de diferentes épocas. Y no es casual que el primer influjo que menciona sea la famosa paradoja de Zenón contra el movimiento:

1 Este ensayo apareció por primera vez en el periódico *La Nación* el 15 de agosto de 1951, posteriormente incluido en el libro *Otras inquisiciones* (1952).

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 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 kálfianos de la literatura. (OC 2: 88)

Los siguientes “precursores” que Borges observa en la obra de Kafka son: Han Yu de la literatura china del siglo IX, de Søren Kierkegaard, Robert Browning, León Bloy y Lord Dunsany. Para Rex Butler, el significado de esta enumeración estriba, entre otras cosas, en la transmisión cultural que Borges realiza como lector al relacionar, por medio de la obra de Kafka y a través de diferentes culturas y tiempos, diversos autores:

It is a lesson that Borges tried to incorporate into his own work: that those writers live on who are able to take the question of their relationship to the outside into account in advance. Borges’s real subject in “Kafka and His Precursors,” as in so many of his critical essays, is the question of cultural transmission: what allows a work of art or philosophical doctrine to live on into the future, to cross other cultures and times. (103)

Sin embargo, para el propósito de este trabajo servirán ante todo conclusiones que, con respecto a las relaciones de diferentes autores, conducen a Borges a las variantes de las paradojas de Zenón.²

También en otros textos dedicados a Kafka, anteriores al mencionado, Borges interpreta su obra, sobre todo, a partir de ese tema predilecto de las paradojas de Zenón en vínculo con su obsesión por el concepto del

2 No obstante, Rex Butler, en el mismo artículo, apunta que, en el caso de los “precursores”, no se trata de una relación basada en el tema o en el estilo literario comunes a los autores enumerados, sino en la lógica: “In Zeno, the distance between A and B is infinitely divisible, so that we can never get from one point to another; but this only because we are already at B, in a sense are counting back from B. In Han Yu, the unicorn is different from the horse, the bull, the wolf and the deer; but can only be compared to them, is made up only of parts taken from them. In Kierkegaard, the North Pole is at once everywhere and nowhere, can never be reached and is implicit in every journey. In Browning, the absence of God is God and His forgery proof of His existence. And in his final two examples, Borges provides two variants of Zeno’s paradox: in Bloy, the travelers arrive at their destination without ever leaving; in Dunsany, they travel forever without arriving. In all of this, we can see that what the various texts cited have in common is not at all any thematic content, literary style, cultural heritage or geographical location, but a *logic*. It is the logic, we might say, of relationship” (101).

infinito. Por ejemplo, en su reseña publicada en *El Hogar* el 6 de agosto de 1937, a pesar de conocer las interpretaciones de la crítica alemana de la obra de Kafka, Borges escribe: “No son injustas –nos consta que Franz Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard–, pero tampoco son necesarias. Un amigo 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” (OC 4: 106).

En la misma revista, el 29 de octubre de 1937, en la “Biografía sintética” sobre Kafka, Borges vuelve al tema comentando un rasgo de dos obras maestras (*El proceso*, *El Castillo*) de Kafka: “No me parece casual que en ambas novelas falten los capítulos intermedios: también en las paradojas de Zenón faltan los puntos infinitos que deben recorrer Aquiles y la tortuga” (OC 4: 326). Incluso en el prólogo a su propia traducción de *La metamorfosis*, él apunta:

El pathos de esas “inconclusas” novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. ¿Recordáis la primera y la más clara de las paradojas de Zenón? [...] Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno. (OC 4: 98)

Sobre la base de las paradojas de Zenón, Borges llega a definir uno de los rasgos fundamentales de Kafka: el motivo de la infinita postergación de la meta deseada. Coincide así con Walter Benjamin, quien sobre la obra de Kafka afirma: “En sus relatos, la épica recupera el sentido que tenía en boca de Sheherazade: postergar lo venidero” (*Franz Kafka* 15).

La perspectiva tomada por Borges, que es la que destaco en este trabajo, no sorprende tanto, ya que bien se sabe que las paradojas constituyen uno de los temas clave de la propia obra del autor. Sin embargo, no es propósito de mi texto analizar sólo un aspecto del influjo de Kafka en Borges, a través de la interpretación que hace Borges del autor checo. Pretendo, más bien, mostrar que la perspectiva de las paradojas también es fundamental para varios análisis hermenéuticos de las obras de Kafka en las críticas checa y alemana ((Doležel, Trávníček, Ajvaz, Benjamin, Zimmermann, entre otros). Hay que subrayar también que, de ningún modo, es éste el único aspecto en la relación que hago de ambos autores. De todas

maneras, son sobre todo las paradojas de Zenón hacia donde convergerán mis propios apuntes sobre sus textos.

HACIA LA INFINITA POSTERGACIÓN DEL ENCUENTRO DE AQUILES Y LA TORTUGA

Hoy sabemos que ya desde hace tiempo los matemáticos tienen la solución de la paradoja, a la cual llegaron sumando infinitos términos con el resultado finito. Pero también advirtieron que esto siempre depende de si consideramos el espacio o el tiempo, ya que desde el punto de vista temporal solamente, Aquiles nunca gana la carrera. De todos modos, en este análisis de los textos de Kafka y Borges, el problema del infinito de la paradoja se plantea no tanto desde el punto de vista matemático o filosófico como, sobre todo, desde el punto de vista literario. A este nivel, el tema se convierte en el determinante del estilo, de la estrategia narrativa o del acto de narrar, sobre todo en el caso de Kafka. Este rasgo narrativo lo podemos observar en cuentos como “La construcción”, supuestamente el último relato del autor, inconcluso por su prematura muerte. Se trata de la historia de un animal cuya exacta identidad no se menciona. Es tal vez una especie de topo gigantesco que desesperadamente construye y reconstruye su madriguera, su casa laberíntica, bajo el miedo paranoico del posible ataque de otro animal: “Lo sé bien y ahora en su culminación mi vida apenas si tiene un momento por completo tranquilo; allí, en ese sitio, en el oscuro musgo, soy mortal y en mis sueños husmea interminablemente un hocico voraz” (460).

En Kafka, en el nivel de los anhelos del sujeto, el tiempo se detiene, a pesar de que al personaje como objeto el tiempo lo va matando. La meta se posterga o no existe, ya que el tiempo del que dispone el protagonista es percibido como infinito: “Comienzo ahora con la segunda galería, con deliberada lentitud; después de haber visto la plaza fuerte dispongo de un tiempo infinito –en el interior de la obra siempre dispongo de tiempo infinito– porque todo lo que allí hago es bueno e importante y me alimenta en cierto modo” (467).

Este rasgo, es decir, la infinita postergación de la meta, lo encontramos en muchos otros cuentos; así, por ejemplo, “Un mensaje imperial” en el que cierto mensaje nunca llega a su destinatario:

Pero, en cambio, qué vanos son sus esfuerzos; todavía está abriéndose paso a través de las cámaras del palacio central; no acabará de atravesarlas nunca; y si terminara, no habría adelantado mucho; todavía tendría que esforzarse para descender las escaleras; y si lo consiguiera, no habría adelantado mucho; tendría que cruzar los patios; y después de los patios el segundo palacio circundante; y nuevamente las escaleras y los patios; y nuevamente un palacio; y así durante miles de años; y cuando finalmente atravesara la última puerta –pero esto nunca, nunca podría suceder, todavía le faltaría cruzar la capital, el centro del mundo, donde su escoria se amontona prodigiosamente. Nadie podría abrirse paso a través de ella, y menos aún con el mensaje de un muerto. (37)

Esta obsesión de Kafka debe de haber influido también en la narrativa de Borges, y lo hace de acuerdo con las paradojas a las que Borges a menudo alude. Para Edwin Williamson, “Borges debe de haber tenido en cuenta el ‘pathos’ de sus propias novelas ‘inconclusas’: los dos intentos de la autobiografía *El acercamiento a Almotásim*, o *April March*, su esfuerzo igualmente inconcluso de traducir el tiempo infinito en forma narrativa” (266). Sin embargo, a diferencia de Kafka, en Borges el tema del infinito frecuentemente aparece más bien como metáfora o sueño, tal como sucede, para dar un ejemplo, en “La Biblioteca de Babel”: “En el zaguán hay un espejo, los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito...” (OC 1: 465). Por un lado, la Biblioteca de Borges puede demostrar la debilidad del razonar humano, el escepticismo del autor, una burla a la inteligencia humana; por el otro, la misma Biblioteca, según las palabras de Francisco J. Martín Cabrero, “se convierte en metáfora del universo, del caos en que se centra, de la imposibilidad de encontrar una fórmula total, o Libro de Dios, que sea su cifra exacta y perfecta” (67).

En Kafka, el tema de la paradoja de Zenón lo podemos mirar también desde otra perspectiva y revelar así una estrategia narrativa que, tal vez, es la que más lo aleja de Borges. Como recuerda Jiří Trávniček, uno de los grandes temas de Kafka es “no-encontrarse” en un espacio (219-22). Este tema lo podemos ilustrar en el cuento “Una confusión cotidiana”, donde los personajes A y B no pueden encontrarse porque probablemente les falta una dimensión espacio-temporal común:

A tiene que concretar un negocio importante con B en H. Se traslada a H para una entrevista preliminar, pone diez minutos en ir y diez en volver, y en su hogar se enorgullece de esa velocidad. Al día siguiente vuelve a H, esa vez para cerrar el negocio. Ya que probablemente eso le insumirá muchas horas. A sale temprano. Aunque las circunstancias (al menos en opinión de A) son precisamente las de la víspera, tarda diez horas esta vez en llegar a H. Lo hace al atardecer, rendido. Le comunicaron que B, inquieto por su demora, ha partido hace poco para el pueblo de A y que deben haberse cruzado por el camino. Le aconsejan que aguarde. A, sin embargo, impaciente por la concreción del negocio, se va inmediatamente y retorna a su casa. (44)

Evidentemente, A y B no están en el mismo contexto, en el mismo territorio, en la misma situación. Analógicamente, tampoco hay encuentro entre Aquiles y la tortuga, ya que cada uno es determinado por las propias condiciones de su movimiento. Sin embargo, Kafka, como ya hemos señalado, ignora los obstáculos y sigue contando. Ignora la causalidad externa, lo que impide que los personajes crearan una acción y entraran en una relación. Sin embargo, según Trávniček, a pesar de esa condición, los personajes finalmente entran en relación dentro del espacio de la narración en el que se cuenta sobre ellos, pero sin hacerles caso. A ellos no les corresponde decidir sobre sus actos, es decir, la voluntad de esos individuos es regida y manipulada desde otro lugar y su destino lo determinan leyes invisibles. En la última frase del cuento podemos leer la maldición y el castigo que condenan para siempre al personaje: “Contento de poder encontrarse con B y explicarle todo lo sucedido, A corre escaleras arriba. Casi al llegar, tropieza, se tuerce un tobillo y a punto de perder el conocimiento, incapaz de gritar, gimiendo en la oscuridad, oye a B –tal vez ya muy lejos, tal vez a su lado– que baja la escalera furioso y desaparece para siempre” (44). Al nivel de los personajes, el cuento de Kafka parece irracional, absurdo; al nivel del relato es transparente, racional, dirigido por un orden invisible. Para distinguir este modo de narrar, Trávniček concluye:

Como regla general de la construcción del relato es válido el hecho de que los personajes funcionan de modo que su actuación sirva a la historia y, al mismo tiempo, el hecho de que la historia se rellena sólo con la actuación de los personajes. A la vez, lo que une ambas partes de esta regla es la secuencia temporal y la causalidad [...] Kafka, sin embargo, va

más allá: tacha o debilita al mínimo la causalidad manteniendo la secuencia de tiempo. (222)³

Así que los personajes sólo sirven a la construcción de la historia, hallándose por encima de sus motivaciones causales la lógica absoluta del relato. Kafka entonces, después de realizar ciertas reducciones narrativas, llega a la última y pura forma de la historia, una forma primordial liberada de todos los objetivos secundarios. Hans Dieter Zimmermann llega a una conclusión parecida cuando en Kafka analiza la función de la alegoría. Observa que Kafka, en su narración, a veces sugiere apenas una construcción alegórica para que esa misma alegoría desaparezca de repente: Según él, Kafka trabaja con “la alegoría tachada”, es decir, con la alegoría que en el texto debe construirse desde el fondo y, una vez terminada, se anula inmediatamente o permanece cifrada (96).

En Borges observo la estrategia contraria. Los personajes de sus relatos habitan los mismos espacios y se cruzan de alguna manera en ellos, ya que aquí la causalidad nunca desaparece. Sin embargo, tanto en los textos de Borges como en los de Kafka el personaje trata de ganar principalmente control sobre el espacio y de imponerle su lógica. No obstante, en “La muerte y la brújula”, el protagonista Lönnrot fracasa en sus cálculos lógicos e intentos de ganar el control sobre el espacio en el que busca al asesino. Daniel Balderston afirma que el protagonista “se obsesiona hasta tal punto con la configuración espacial de los crímenes que no presta atención a un elemento crucial de las investigaciones policíacas: el motivo” (133). En este nivel podemos hallar un punto común al que se acercan los dos autores, a pesar de que utilizan diferentes técnicas narrativas. Lo que acaece es un conflicto entre el sujeto y el espacio donde el sujeto a menudo pierde y muere. Los espacios se presentan a veces como trampas, y de este modo aparecen tanto en Borges como en Kafka. Basta pensar en otros textos como “Los dos reyes y los dos laberintos”, “La casa de Asterión”, en cuanto a Borges; o *El castillo*, “La madriguera”, “Una confusión cotidiana”, “Un mensaje imperial”, en cuanto a Kafka.

3 “Jako obecné pravidlo příběhové konstrukce platí, že postavy jsou od toho, aby svým jednáním posloužily příběhu, a zároveň že příběh je vyplňován pouze jednáním postav. Přitom to, co obě části tohoto pravidla spojuje, je časový sled a příčinnost ... Kafka jde však ještě dále: škrťá či na minimum oslabuje příčinnost a přitom stále zachovává časový sled.” Todas las traducciones del checo al español son mías.

DE LA BIBLIOTECA DE BORGES A LA MADRIGUERA DE KAFKA:
EN BUSCA DEL CENTRO EN MUNDOS HÍBRIDOS Y “EXTRAVAGANTES”

138

Daniel Nemrava

El espacio finito/infinito de encuentros o desencuentros en los dos autores tiene, sin embargo, su punto de partida/llegada (depende de la perspectiva), es decir, su centro. Este centro se presenta frecuentemente delimitado por el laberinto, es una ciudad, con todo bien marcado, con sus umbrales, arrabales y rejas, con ventanas separando dos espacios, el de adentro y el de afuera. En este punto tocamos la dimensión mítica, común a los textos de Kafka y de Borges. En los dos autores, el clásico esquema espacial mitológico que separa el caos del cosmos se complica y deforma. También el centro de este mundo, un lugar seguro en cuanto al mito clásico, el cosmos, se convierte en ambos autores en un lugar inseguro y relativizado.

La omnipresencia del espacio laberíntico y sus significaciones es el tema que con más frecuencia se analiza en la obra de Borges. En mi opinión se trata ante todo de un espacio donde se busca el Centro, la cifra, la clave, es decir, un punto de referencia en el Caos desde donde sea posible ordenar el universo. Adrián Huici afirma que “el universo para Borges es un laberinto inexplicable; en su afán por comprenderlo, el hombre crea su propio laberinto (el lenguaje, la religión, la filosofía, la ciencia; es decir, la cultura)” (80). Sin embargo, para el Borges escéptico, este laberinto es sólo un esquema humano, por lo tanto provisorio, y al hombre no le queda otro remedio que reconocer el fracaso del intento por conocer y ordenar el mundo. Según Iván Almeida,

Borges tiene una forma muy suya de concebir la idea de laberinto. En general, cuando se piensa en la noción de laberinto, se le atribuye espontáneamente como rasgo principal ya sea el que corresponde a “para perderse”, ya sea el de “de donde no se puede salir”. Parece claro que Borges adopta esta segunda acepción. De allí su asimilación del laberinto al infinito. Un laberinto es un lugar determinado y circunscripto (y por lo tanto, finito), cuyo recorrido interno es potencialmente infinito. El “sujeto” del laberinto borgesiano no está afuera, preguntándose por el sendero que lleva a su centro, sino adentro, desde siempre, resignado a no poder salir: el laberinto es “la casa” de Asterión. (7)

La problematización del centro del laberinto “infinito” conduce naturalmente a la interpretación de los protagonistas como habitantes de estos

espacios, sujetos cuya existencia depende directamente de la percepción espacial. Según Zimmermann, Kafka deja a sus héroes vagar perdidos en los laberintos. Tienen su meta pero nunca la alcanzan, y si lo hacen no es la que pretendían.

Como sabemos, en “La casa de Asterión”, Borges retoma el clásico mito del Minotauro al que, por medio del cambio de perspectiva, resemantiza otorgándole nuevos significados. El cuento está estructurado como una inocente adivinanza que, sin embargo, tiene un desenlace trágico: la muerte del protagonista en manos de su “redentor”.

Asterión llega a la idea de que su casa no tiene límites, que su casa es del tamaño del mundo:

La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. (OC 1: 570)

El centro entonces no asegura nada, el protagonista considera su casa más bien como una prisión. A Asterión, entonces, se le puede interpretar como un ser alienado que sufre una soledad absoluta en su casa-laberinto, cuyos límites descubiertos delinean el espacio del exilio interior, de la cárcel. A pesar de que esta prisión no tiene cerradura y de que Asterión puede salir a la calle, el hecho de que se sienta único y especial, con el espíritu “capacitado para lo grande”, hace que no quiera relacionarse con el hombre común. Así, regresa a su laberinto, desde el cual sueña con un redentor que lo lleve a “un lugar con menos galerías y menos puertas” (OC 1: 570).

Este enfoque lleva a veces a la interpretación de que Asterión es una metáfora del hombre moderno desconcertado. N. Adrián Huici identifica la figura de Asterión con la “condición del hombre que, como el antiguo Minotauro, se pretende poderoso, y aun temible, pero que, en el fondo, no es sino un pobre Asterión, es decir, la indefensa víctima de un sacrificio que no alcanza a comprender” (86). Si bien vemos que este protagonista tampoco rige su propio destino, su caso no depende de un orden invisible, indeterminable, como en el espacio de Kafka, sino que está en manos de Teseo, quien será su verdugo.

Para el animal en “La construcción”, el centro se convierte paulatinamente en el lugar más inseguro de la casa: “Una completa inversión de

las circunstancias: lo que antes era un lugar de peligro se ha convertido en lugar de paz, la plaza fuerte en cambio en el ruido del mundo y en sus peligros” (Kafka 471). Mientras que Asterión espera inocentemente a su salvador, el animal en Kafka está cada vez más cansado y resignado, y no desea ya certeza alguna, a pesar de un peligro mayor manifestado por un zumbido no identificable. Otra vez una fuerza ajena, un orden invisible, determina sus actos y él no es capaz de identificar las voces extrañas:

¿Es que tengo una nueva opinión precisa acerca del origen del ruido? ¿No era ésa mi opinión precisa? Creo no haberme apartado de ella. Y si no en forma directa, al menos indirectamente provendrá de ellas. Y si no hay ninguna relación, entonces no se puede opinar nada concreto hasta encontrar la causa, o hasta que ella aparezca por sí misma. (472)

Hasta el final del relato inconcluso el animal no se encontrará con nadie, pero la intensidad de la narración lleva a la sensación de que, finalmente, matarán a ese pobre topo gigantesco.

En el contexto de la obra de Kafka, Doležel recuerda que, en el siglo XX, el mito clásico pasó por dos transformaciones semánticas cuyo resultado ha sido el mundo híbrido en el que coexisten entidades físicamente posibles e imposibles dentro de un único espacio ficticio. Este hecho causó el surgimiento del mito en dos variantes: la frontera entre el espacio natural y sobrenatural se anula neutralizándose su oposición modal. Los dos espacios de este mundo son naturales, pero sólo uno de ellos, el explícito, es determinado, es “visible”, mientras que el otro, el implícito, es subdeterminado, es decir, “invisible”. Los hechos científicamente imposibles no pueden interpretarse como intervenciones de fuerzas sobrenaturales, ya que este área no existe. Doležel concluye que todos los hechos del mundo híbrido, tanto posibles como imposibles, tienen origen en este mundo: “Las condiciones aléticas del mundo híbrido nos obligan a abandonar la oposición de lo natural y lo sobrenatural. Por lo tanto, a las entidades del mundo híbrido que rompen la posibilidad física las denomino ‘extravagantes’” (187).

Por ejemplo, los espacios extravagantes (o raros) de Kafka son habitados por seres, tal como sucede en el cuento “Una cruz”. Aquí aparece un animal que es mitad gato, mitad cordero. El protagonista del cuento considera su existencia como algo natural sin que sienta la necesidad de explicar nada:

Escucho, entonces, las más extraordinarias preguntas, que ningún ser humano es capaz de contestar; ¿por qué hay un solo animal así? ¿por qué soy

yo su poseedor y no otro?, si antes ha existido un animal parecido y qué pasará luego de su muerte, si no se siente solo, porque no tiene hijos, cuál es su nombre, etcétera. No me tomo el trabajo de responder: me limito a exhibir mi propiedad, sin grandes explicaciones. (436)

En este contexto, Benjamin habla de la deformación. Pero esta deformación no se refiere sólo a personajes o cosas raras sino también a situaciones absurdas o extravagantes:

Odradek es la forma adoptada por las cosas en el olvido. Están deformadas. Deformada está la “preocupación del padre de familia”, de la que nadie sabe en qué consiste; deformado aparece el bicho aunque bien sabemos que representa a Gregor Samsa; deformado el gran animal, medio cordero y medio gati-to, para el cual “el cuchillo del carnicero” significaría tal vez “una redención”. Pero estos personajes kafkianos están relacionados, junto a una larga serie de figuras, con la imagen primordial de la deformación: la del jobado. (19)

Deleuze y Guattari utilizan, para referirse al espacio de la construcción o la madriguera de Kafka, el término rizoma en el sentido de una metáfora múltiple que representa distintos órdenes imprevisibles: “¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera” (11). Al mismo tiempo, refieren el principio de la desterritorialización que, desde otro punto de vista, remite a la observación de Trávníček. Kafka creó su espacio rizomático, su madriguera, desde el espacio desterritorializado, condicionado, posiblemente, también por su existencia praguense. Según Deleuze y Guattari, Kafka presenta un mundo de intensidades puras, donde todas las formas se descomponen junto con los significados, donde todo se transforma en materia sin forma, en corrientes desterritorializadas. Estos autores afirman que en Kafka los animales no están relacionados con ninguna mitología ni arquetipo, sino que, por el contrario, corresponden a espacios de intensidades liberadas, donde los contenidos dejan de estar sujetos a sus formas. En Kafka no hay nada más que movimientos, vibraciones, umbrales en materia prima: todos los animales varían a causa de un diferente umbral, de una vibración, de un diferente túnel bajo la tierra, en la madriguera. De ahí, tal vez, sus mundos extravagantes (o extraños), y a primera vista absurdos, a los que Kafka adaptó la forma narrativa y el estilo. De ahí también otra gran diferencia entre los dos autores. Comparar sus cuentos seduce debido a los aparentes paralelos y similitudes, pero hay que tener en cuenta, sobre todo, que el protagonista de Borges es un personaje mítico, cualidad que el animal de Kafka no tiene.

Borges creó su espacio laberíntico de extravía desde el palimpsesto, desde un juego literario, donde siempre, detrás de la última letra, se abre de repente el campo infinito de posibilidades que se alejan de un orden previsible y conocido. Por eso, paradójicamente, el carácter lúdico del texto es a la vez inquietante. Según parece, Asterión desconoce su propia identidad de monstruo temible. Por otro lado, Teseo tampoco entiende la conducta de Minotauro, quien apenas se defiende. Así, Teseo no comprende el juego del todo, tampoco la monstruosidad del mensaje del mito.

EL FIN: LA CATÁSTROFE DEL SENTIDO

En los textos de Kafka, la imposibilidad de llegar a la meta deseada se podría interpretar como un tipo de neurosis de Aquiles, quien es incapaz de alcanzar a la tortuga. Para Michal Ajvaz, Kafka vivió en un mundo en el que la unidad del último orden era infinitamente alejada; esto a causa de que “[d]esaparecieron las formas que, desde el futuro, la meta proyecta en las situaciones” (151).⁴ Por lo tanto, para cada situación habría que crear, de la nada, una forma de actuación nueva. El escritor y ensayista checo ve un tipo parecido de neurosis en los inventores de idiomas analíticos que Borges refleja sobre todo en “El idioma analítico de John Wilkins”: “Quisieron incorporar el orden del mundo al habla, pero en realidad creaban palabras en las que la secuencia de letras expresaba un sendero zigzagueante de la especificación arbitraria –el camino por el laberinto– y en las que detrás de cada letra se abrió un campo vacío de posibilidades escapando al orden” (152).

Tanto en Kafka como en Borges, este extravía (o equivocación) remite a la misma conclusión: la catástrofe del sentido. Así, en esta búsqueda, es posible encontrar un punto común al que estos dos autores llegan, independientemente, por diferentes caminos.

Imaginemos, entonces, a Teseo y a Aquiles (que bien podrían ser el mismo Kafka o Borges) fundiéndose en un único personaje; e imaginemos cómo este personaje, distraído, penetra en el laberinto infinito para buscar al temible Minotauro o a la tortuga (o al animal de Kafka); imaginémoslo, así, muriendo, no de miedo, sino de angustia, aburrimiento o náusea.

Daniel Nemrava
Palacký University Olomouc

4 “Rozplynul se formy, jež do situací promítá z budoucna cíl.”

OBRAS CITADAS

- Ajvaz, Michal. “Minotauros a želva”. *Sny gramatik, záře písmen*. Praha: Hynek, 2003.
- Almeida, Iván. “Borges o los laberintos de la inmanencia”. <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf>>.
- Balderston, Daniel. “Fundaciones míticas en “La muerte y la brújula””. *Variaciones Borges* 2 (1996): 125-36.
- Benjamin, Walter. *Franz Kafka*. Madrid: Taurus, 1991.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1966.
- Butler, Rex. “Re-reading ‘Kafka and his Precursors’”. *Variaciones Borges* 29 (2010): 93-104.
- Comenius, John Amos. *The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart*. London: J.M.Dent and Co. Aldine house, 1905.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné sv ty*. Praha: Karolinum, 2003.
- Huici, Adrián N. “Tras la huella del Minotauro”. *Anthropos* 142/143 (1993): 77-86.
- Kafka, Franz. “La construcción”, “Una confusión cotidiana”, “Una cruz”, “Un mensaje imperial”. *Obras completas*. Madrid: Teorema-Visión, 1983.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Martín Cabrero, Francisco J. “La caverna de Borges”. *Anthropos* 142/143 (1993): 66-69.
- Trávníček, Jiří. *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host, 2003.
- Williamson, Edwin. *Borges, una vida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- Zimmermann, Hans Dieter. *Jak porozumět Kafkovi*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2009.

