



MAESTRÍA EN CIENCIAS HUMANAS, OPCIÓN LITERATURA LATINOAMERICANA,
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN,
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas,
opción Literatura Latinoamericana

FRANZ KAFKA EN URUGUAY (1944-1975): TRADUCCIONES Y RECEPCIÓN CRÍTICA

Autor:
Lic. Leticia Hornos Weisz

Directora:
Dra. Graciela Wamba (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad Nacional de la Plata).

Codirector:
Dr. Pablo Rocca (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República).

Lugar: Montevideo
Fecha: 10 de agosto de 2014

A mis hijos, Isabel y Felipe

ÍNDICE

Introducción.....	6
I. Cartografía de Kafka. Zonas de contacto.....	12
1. Caminos cerrados: España y Alemania.....	14
1.1. España.....	14
1.2. Alemania.....	16
1.2.1. Max Brod.....	16
1.2.2. Kafka y el expresionismo alemán.....	18
1.2.3. Borges. Entre el expresionismo y la literatura fantástica.....	20
2. Un aliado: Francia.....	22
2.1. Surrealismo.....	23
2.2. Existencialismo.....	25
II. Kafka en el Río de la Plata. Primer período (1944-1959).....	27
1. Zona de tránsito: Buenos Aires-Montevideo.....	27
2. La difusión de la literatura extranjera en las revistas culturales uruguayas.....	31
2.1. La literatura en lengua alemana.....	36
3. La crítica.....	42
3.1. Emir Rodríguez Monegal lector de Kafka.....	44
3.1.1. Los “inventarios”.....	46
3.1.2. Eduardo Mallea. El traductor olvidado.....	49
3.2. Diálogos y tensiones con la crítica bonaerense.....	52
3.2.1. El problema de la filiación: en torno a lo fantástico en Kafka.....	52
3.2.2. El enfoque biográfico-religioso.....	57
3.3. Final de un ciclo.....	60
4. Traducciones (1944-1959).....	61
4.1. Introducción.....	61
4.2. Herramientas teóricas aplicadas a la traducción de Kafka.....	64
4.3. Mario Benedetti traductor de Kafka.....	69
4.3.1. Parábolas, aforismos y otros textos breves.....	70
4.4. Poéticas de traducción.....	74
4.5. “El silencio de las sirenas”.....	75
4.5.1. Cotejo de textos.....	77

<i>Aspectos generales</i>	77
<i>Análisis textual</i>	80
4.6. Final provisorio.....	83
III. Kafka en el Río de la Plata. Segundo período (1959-1975).....	86
1. La crítica. Desplazamientos y relecturas.....	87
1.1. La reivindicación de Kafka por Mario Benedetti.....	89
2. Traducciones.....	92
2.1. Introducción.....	92
2.2. Héctor Galmés y la cultura alemana.....	93
2.3. Las traducciones de Goethe.....	95
2.4. La traducción de “La metamorfosis”.....	98
2.4.1. Contexto de aparición y propósito.....	98
2.4.2. El “Posfacio”.....	99
2.4.3. Método traductor.....	104
2.5. Cotejo de textos.....	107
2.5.1. Objetivos.....	107
2.5.2. Aspectos generales.....	109
2.5.3. Análisis textual.....	111
Conclusiones.....	122
BIBLIOGRAFÍA.....	125

Resumen

Este trabajo se concentra en la recepción de Franz Kafka en Uruguay entre 1944 y 1975. Para dar cuenta de este fenómeno hemos relevado un corpus de críticas y traducciones, hasta ahora disperso, con el fin de examinar la doble operativa que determinó el arraigo de la literatura kafkiana en el sistema literario vernáculo. Dentro del periodo que se estudia se han distinguido dos grandes bloques. Una primera etapa (de 1944 a 1959), la de los textos fundacionales, en la que se destaca la labor crítica de Emir Rodríguez Monegal y, por sus traducciones, la de Mario Benedetti. En la segunda (de 1959 a 1975) Kafka es un escritor canónico integrado incluso a los programas de literatura de la enseñanza media uruguaya. De este contexto emerge la traducción de “La metamorfosis” (Montevideo, EBO, 1975) por Héctor Galmés. El escritor uruguayo propuso revisar el estatus de prestigio de una de las traducciones canónicas más arraigadas, la atribuida a Jorge Luis Borges (Losada, 1938), y ofrecer un nuevo texto traducido que problematizara las decisiones inherentes al proceso traductor. Nuestro objetivo principal consistirá en presentar las traducciones de Kafka aparecidas en el campo literario uruguayo en el periodo que se estudia y, a partir del análisis comparado de un conjunto de ellas, determinar las operaciones y factores estético-ideológicos subyacentes en los textos traducidos, así como otras notas socioculturales propias del contexto. Como no es posible deslindar las traducciones del proceso de recepción que las comprende, daremos cuenta de las particularidades del discurso crítico local y su diálogo con Argentina.

Palabras clave: Franz Kafka-recepción crítica-traducciones-literatura uruguaya

Abstract

This work focuses on Franz Kafka reception in Uruguay between 1944 and 1975. To account for this phenomenon we have compiled a corpus of reviews and translations, scattered until now, in order to examine the double operation that determined the ingrain of Kafkaesque literature in the vernacular literary system. Within the studied period, two main blocks have been identified. The first stage (from 1944 to 1959) is the one of the founding texts, in which the review work of Emir Rodríguez Monegal stands out, and also, due to his translations, Mario Benedetti's work. During the second stage (from 1959 to 1975) Kafka is a canonical writer integrated even into secondary school literature programs in Uruguay. In this context emerges the translation by Héctor Galmés of the story 'The Metamorphosis' (Montevideo, EBO, 1975). The Uruguayan writer proposed reviewing the prestigious status of one of the most approved canonical translations, the one attributed to Jorge Luis Borges (Losada, 1938). Galmés offered a new translated text that problematizes the decisions inherent to the translation process. Our main objective will consist in presenting Kafka's translations published in the Uruguayan literary field in the period under study and, from the compared analysis of a set of translated texts, determine the operations and underlying aesthetic-ideological factors in them, as well as other sociocultural determinants belonging to the context. As it is not possible to separate the translations from their comprising receiving process, we will outline the particularities of the local critical discourse and its dialogue with Argentina.

Key words: Franz Kafka-reception-translations-uruguayan literature

Introducción

El presente trabajo se concentra en la recepción de Franz Kafka en Uruguay entre 1944 y 1975. Para dar cuenta de este fenómeno analizaremos un corpus crítico y de traducciones hasta ahora disperso con el propósito de examinar la doble operativa que determinó el arraigo de la literatura kafkiana en el sistema literario vernáculo. Adoptamos aquí el concepto de literatura nacional de Antonio Candido, quien la describe como “un sistema de obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer as notas dominantes duma fase” (2006: 25). Para configurarse como un sistema simbólico articulado, esa literatura precisará de la confluencia de tres elementos principales, “autor-obra-público”, y la formación de una continuidad literaria (18). Nos ceñiremos a esta idea para comprender el fenómeno de importación de las literaturas extranjeras, y la de Kafka en particular, en el campo literario uruguayo.

Focalizaremos el análisis en las traducciones de Kafka aparecidas en Uruguay en el periodo que se estudia, relacionándolas con el panorama de traducciones argentino. A partir del estudio comparado de un conjunto de ellas, intentaremos determinar las operaciones y factores estético-ideológicos subyacentes en los textos traducidos, así como otras notas socioculturales propias del contexto. Como no es posible deslindar las traducciones del proceso de recepción que las comprende, daremos cuenta de las particularidades del discurso crítico vernáculo y su diálogo con Argentina.

Además de distinguir dentro del corpus la producción crítica de las traducciones, que por su especificidad teórica admiten el abordaje por separado, hemos discriminado dos grandes bloques temporales. El de los textos fundacionales, de 1944 a 1954, en el que emergen dos de los principales actores culturales que incidieron en este fenómeno, Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti. Como hipótesis de trabajo, intentaremos demostrar que la incidencia crítica de Rodríguez Monegal habría sido determinante en la difusión de una lectura focalizada en los aspectos compositivos, fuertemente emparentada con la narrativa fantástica preconizada por Jorge Luis Borges. Por otro lado, las

traducciones de Mario Benedetti abrieron un cauce interpretativo divergente del promovido por la crítica. Las piezas del repertorio aforístico de Kafka traducidas por el escritor uruguayo habrían apuntado a comunicar la complejidad del pensamiento metafísico kafkiano y presentar la eficacia del relato de tipo parabólico, poco difundido hasta entonces pero con antecedentes concretos en el país vecino. El capítulo II estará destinado a esbozar los objetivos comunes que orientaron la labor de un grupo activo de intelectuales uruguayos que, por medio de las publicaciones periódicas, desarrollaron un proyecto cultural con una fuerte y comprobada incidencia en la comunidad lectora local.

En el segundo periodo (de 1959 a 1975) el horizonte ideológico que atraviesa las lecturas del escritor checo es otro. Kafka es un escritor canónico integrado incluso a los programas de literatura de secundaria. Su obra se imparte de acuerdo a las traducciones fijadas y difundidas en el campo cultural local durante las primeras décadas de recepción, descontando un número reducido de publicaciones orientadas a la labor pedagógica, aparecidas hacia finales de los sesenta. Casi tres décadas después y determinado por otro paradigma de traducción, Héctor Galmés propondrá revisar el estatus de una de las traducciones canónicas más prestigiosas en el Río de la Plata, la de “La metamorfosis” por Jorge Luis Borges. Creemos pertinente aclarar aquí, aunque sea de forma sintética, algunos aspectos relativos a la polémica iniciada en 1974 en torno a la autoría de dicha traducción. En 1938 la editorial porteña Losada publicó en su colección La Pajarita de Papel el libro de relatos *La metamorfosis*. En los datos presentados en la portadilla se indicaba que la traducción y el prólogo pertenecían a Jorge Luis Borges. Así fue como el escritor argentino pasó a ser el responsable de uno de los textos fundacionales en castellano más importantes de Kafka hasta 1974, cuando a instancias de una entrevista con Fernando Sorrentino negó haber sido el traductor de aquella obra (Sorrentino, 2007). Para cuando Galmés la tradujo, las declaraciones de Borges no eran muy conocidas y era aceptado que la versión de Losada era suya.

De acuerdo a nuestra lectura, la tarea de Galmés habría sido guiada por dos claros propósitos. Por un lado, adaptar el texto traducido a las coordenadas del

nuevo contexto histórico y cultural de producción y, por el otro, expresar las particularidades estilísticas más significativas de la prosa kafkiana perdidas en el relato castellano adjudicado a Borges. Dentro de las numerosas restituciones operadas por Galmés, nos detendremos en aquellas que nos permiten rastrear los rasgos constitutivos de su proyecto traductor. Una vez trazadas estas dos líneas interpretativas será posible evaluar el impacto de la narrativa kafkiana en la configuración del sistema literario uruguayo, fenómeno comprensible únicamente desde su articulación con los procesos de recepción argentinos. No nos ocuparemos aquí, cabe aclarar, de los efectos de la literatura del checo en producciones ficcionales específicas.

El marco teórico está sujeto a la estructura argumentativa expuesta antes. Se compone de materiales bibliográficos dirigidos al análisis del panorama crítico regional, con especial énfasis en los fenómenos de importación de la literatura traducida y sus repercusiones en el campo literario vernáculo. Para el abordaje teórico de las traducciones, por otro lado, recurrimos a un conjunto de elementos pertenecientes a la traductología, fundamentalmente a los de la teoría del polisistema, aunque también articularemos nociones provenientes de otras corrientes teóricas. A través del ensayo de Patricia Willson (2004) nos remitiremos a las conceptualizaciones centrales de los teóricos polisistémicos como Itamar Even-Zohar (1999). Por otro lado, recurriremos a la idea de traducción como proceso comunicativo de Basil Hatim y Ian Mason (1995) y a la de traducción etnocéntrica de Antoine Berman (2014). En cuanto al análisis específico de los textos traducidos, nos servimos de aquellos conceptos que permiten describir, a partir de los resultados, el proceso traductor en sus distintas dimensiones, esto es, finalidad, propósito y contexto cultural; método, estrategias y técnicas (Berman, 1985; Rodríguez Monroy, 1999; Hurtado Albir, 2007).

Aunque el caso uruguayo no haya sido especialmente abordado por la crítica especializada o la academia, este trabajo fue construido en base a los relevamientos de la bibliografía secundaria en castellano, fundamentalmente los de los argentinos Oscar Caeiro (1979) y María Luisa Punte (1983). A partir de ellos hemos podido localizar algunos de los materiales que integran el corpus,

estimar las dimensiones del fenómeno de recepción en América latina y situar dentro de ese panorama el caso Kafka en Uruguay.

Por último, queremos señalar que esta tesis es el resultado de un trabajo exploratorio que incluyó la pesquisa y procesamiento de materiales relevados en diferentes archivos literarios. Comenzamos a investigar en el vasto campo de la literatura en lengua alemana, hace casi cuatro años atrás, a través de la figura de Mercedes Rein. En su archivo, conservado en la Academia Nacional de Letras, se encuentran aún sin catalogar los papeles, documentos, manuscritos y correspondencia inéditos de la escritora. De ellos hemos destacado los que, de acuerdo a nuestros objetivos, visibilizan la medida de una labor que, a pesar de su relieve, conserva zonas sumergidas de gran interés. Agradecemos al Dr. Wilfredo Penco por habernos permitido ingresar al archivo y consultar esos materiales.

También intentamos acceder, esta vez sin éxito, al archivo en poder de la Fundación Mario Benedetti. A pesar de no haber sido habilitado a investigadores, desde allí nos fueron facilitadas, en la medida de sus posibilidades, las informaciones requeridas. De ese modo accedimos al listado de autores y obras en lengua alemana de la biblioteca del escritor uruguayo, datos de gran valor referencial para la localización de las fuentes originales vertidas al español por Benedetti. Nuestro agradecimiento a Ariel e Inés.

Por otra parte, la traducción de “La metamorfosis” de Héctor Galmés (Montevideo, EBO, 1975) nos llevó a la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República) donde se conserva su archivo. Del catálogo procesado por el equipo de trabajo de SADIL debimos seleccionar aquellos materiales de mayor relevancia para nuestra hipótesis de trabajo, es decir, los originales del escritor en torno a la literatura en lengua alemana (ensayos, ponencias, apuntes), a la tarea traductora (comentarios de prensa, el manuscrito de una traducción inédita) y los vínculos personales y académicos del autor con la cultura alemana (correspondencia, cuaderno de notas y viaje a Alemania, ilustraciones, documentos laborales). Agradecemos al equipo de trabajo que dirige el Dr. Pablo Rocca, especialmente a María José Bon y Alejandro Gortázar.

Por medio de la beca Hilde Domin otorgada por uno de los programas de intercambio académico del Archivo de Literatura Alemana de Marbach (DLA por sus siglas en alemán) accedimos a uno de los acervos más importantes de la obra original de Franz Kafka. Durante un mes de trabajo, en agosto de 2012, nos concentramos fundamentalmente en el acopio y lectura de la bibliografía secundaria sobre los efectos de Kafka en la crítica contemporánea, de difícil acceso en nuestro medio y únicamente disponible en alemán. Gracias a la Dra. Graciela Wamba, por su orientación y recomendaciones a propósito de la beca.

Desde marzo de 2013 hasta junio del presente año, una beca de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) dirigida a posgrados nacionales nos permitió finalizar la maestría y completar la redacción de esta tesis. Nuestro agradecimiento al Dr. Pablo Rocca, quien apoyó y avaló este proyecto.

Agradecimientos

Agradezco especialmente a mis directores de tesis, la Dra. Graciela Wamba y el Dr. Pablo Rocca, por el estímulo y el asesoramiento académico y bibliográfico durante estos cuatro años de trabajo. Al Goethe Institut de Montevideo por el complemento económico a la beca que me permitió viajar en 2012 al archivo de Kafka en Marbach. Agradezco especialmente a Andrea Baur, docente del Goethe Institut, con quien trabajé durante meses en el cotejo de textos, fundamentalmente con “La metamorfosis”. Gracias a Valentina Franco Trecu, por los consejos y recomendaciones en torno a la gestión de la beca de la ANII. A Mariana Sayagués, por la traducción del resumen al inglés. Por último, a mi familia, sin la que no podría haber llegado hasta acá.

I. Cartografía de Kafka. Zonas de contacto

Cuando sea eterno, ¿cómo seré al día siguiente?

Franz Kafka

La presencia de Kafka en el Río de la Plata no puede estudiarse como un fenómeno aislado de los procesos de acogida europeos. Las conexiones culturales del Río de la Plata con Francia, España y Alemania durante las décadas del veinte y el treinta facilitaron el flujo intercontinental de materiales críticos que operaron como marco interpretativo de la obra. El caso uruguayo, por otra parte, permanecería incompleto si no se estimaran las condiciones del proceso de recepción en Argentina. Por este motivo nos pareció pertinente proveer de los elementos más sobresalientes de esta red de interpretaciones inaugurales que cimientan las bases y revelan las particularidades del efecto literario de Kafka en el Río de la Plata.

Aunque el recorrido kafkiano de Europa a América latina ha sido profusamente estudiado, no tenemos noticia de antecedentes críticos o académicos para casos puntuales como el uruguayo. Existen, sin embargo, al menos dos relevamientos de la bibliografía en castellano de los que nos hemos servido para localizar algunos de los materiales que integran el corpus.¹ Por un lado, el de Óscar Caeiro, realizado para el famoso *Kafka Handbuch* compilado por Hartmut Binder en 1979 (Stuttgart, Alfred Kröner). En el capítulo denominado “Hispania” el germanista argentino confeccionó un primer mapa de lecturas y traducciones sobre la recepción hispanoamericana (1979: 704-721). Posteriormente, la argentina María Luisa Punte publicó, en el marco del homenaje por el centenario del nacimiento del escritor checo celebrado en la Universidad de Buenos Aires en 1983, un índice bibliográfico de fuentes secundarias y traducciones al que

¹ Existe otro relevamiento internacional de fuentes y bibliografía secundaria de gran relevancia para los estudios sobre Kafka al que no hemos podido acceder. Dejamos consignada la referencia: Caputo-Mayr, Maria Luise y Julius Michael Herz. *Franz Kafka. Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur*. 3 tomos, Múnich, Saur, 2000.

acudiremos en el último capítulo.² En 2013, una antología de textos publicada en España retoma las señas dejadas por esos documentos y recompone, a partir de un argumentado criterio de selección, el “[...] devenir de las inquietudes teóricas e ideológicas que suscitó su literatura [de Kafka] en las dos orillas de la lengua castellana, la ibérica y la latinoamericana” (Martínez Salazar y Yelin, 2013: 9).

En el capítulo que sigue revisaremos el estado de la cuestión respecto a los desplazamientos interpretativos de la obra por los países europeos, ciñéndonos a aquellas informaciones que explican su tránsito hacia el Río de la Plata y su ingreso a Uruguay. Por motivos expositivos, lo hemos dividido en dos partes. Por un lado, hemos nucleado a España y Alemania, por ser dos de los países en los que la recepción temprana se vio interrumpida por los regímenes fascistas de la década del treinta. La incidencia española en la historia del periplo kafkiano en castellano tiene carácter fundacional. Allí se escribieron los primeros textos críticos sobre Kafka y se tradujeron los primeros relatos al español. De Alemania destacamos las principales condicionantes que determinaron la inmediata filiación expresionista de la primera obra publicada en vida del escritor. Por otra parte, presentamos de Francia la incidencia interpretativa del surrealismo y el existencialismo.

En un artículo publicado originalmente en 1944 Hannah Arendt señala que los gestos culturales de apropiación fueron una de las características más singulares de la resonancia mundial de la prosa kafkiana: “[...] las escuelas más diversas han intentado siempre hacerlo suyo; parece como si nadie que se considere «moderno» pueda permitirse prescindir de Kafka, algo que hasta ahora no ha sucedido en ningún otro caso de manera tan palpable e indiscutible” (1999: 174). El lugar canónico que hoy ocupa el autor en la literatura occidental da cuenta del éxito de un camino interpretativo que, como se verá, se ramificó por las literaturas del mundo de un modo singular.

² Agradezco a Graciela Wamba el acceso a la fuente referida.

1. Caminos cerrados: España y Alemania

1.1. España

En España la recepción comenzó muy tempranamente, si la remitimos a la fecha de la muerte del escritor, en 1924. Antes que al francés y al inglés, apareció en Madrid una traducción anónima de “Die Verwandlung” (“La metamorfosis”) publicada en dos entregas por *Revista de Occidente* (Nº 8, 1925: 273-306 y Nº 9, 1925: 33). En 1927 se publicó allí mismo la primera reseña crítica para el mundo hispanohablante. Ramón María Tenreiro comenta *Der Prozess (El proceso)* y *Das Schloss (El castillo)* (Nº 15, 1927: 385-389), editadas póstumamente por Max Brod y por entonces sin versiones castellanas. Entre 1927 y 1932 aparecieron en la misma revista otras dos traducciones anónimas.³

Sin embargo, el buen comienzo de Kafka en la península no gozó de continuidad. Hacia los años treinta, las consecuencias de la guerra civil y el bloqueo cultural impuesto por la dictadura franquista a partir de 1939 obstaculizaron la producción editorial en general y sobre todo la de las literaturas extranjeras. La industria del libro trasladó su centro a América latina, especialmente a Buenos Aires, convertida hacia la década de los años cuarenta, junto con México, en el epicentro editorial del continente. Sobre el auge de esta industria y su impacto en la difusión de Kafka nos extenderemos en el capítulo siguiente. Queremos subrayar, sin embargo, que el foco principal de traducción de Kafka fue Buenos Aires, y no México, como lo ha documentado la crítica especializada (Caeiro, 1979; Llovet, 1999). Con todo, Martínez Salazar y Yelin incluyen en su antología dos artículos dados a conocer en publicaciones literarias mexicanas como *Taller* (1939) y *Romance* (1940), esta última vinculada al exilio republicano español (20013: 15).

En lo que respecta a la reactivación del campo crítico español, en 1965 Guillermo de Torre publica “Kafka y el absurdo verosímil”, incluido en *Historia*

³ “Ein Hungerkünstler” (“Un artista del hambre”) (Nº 47, 1927: 204-219) y “Erstes Leid” (“Un artista del trapecio”) (Nº 114, 1932: 209-213), dos de los cuatro relatos del volumen *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*, Berlín, Die Schmiede, 1924.

de las literaturas de vanguardia. De acuerdo a Martínez Salazar y Yelin: “El viaje de retorno al espacio cultural español iniciado por De Torre se consumará con la publicación de *La metamorfosis* por Alianza en 1966” (2013: 25). Cerrado el camino español, las editoriales porteñas, primero Losada y luego Emecé, se harán cargo de la traducción de la obra completa publicada en alemán, como veremos en el Capítulo II, Parte 1. En España, sólo en 1965 Alianza publica la traducción de *La metamorfosis* reproducida en *Revista de Occidente* en 1945, que en los hechos es la que apareciera en la misma revista, sin firma, en 1925 (Ibídem: 25).

La relevancia del caso español en la región se vio incrementada mucho tiempo después por el dilema autoral que atravesó la versión castellana de “La metamorfosis”. En 1938 la editorial porteña Losada publicó en su colección La Pajarita de Papel el libro de relatos *La metamorfosis*. En los datos presentados en la portadilla se indicaba que la traducción y el prólogo pertenecían a Jorge Luis Borges. “La metamorfosis”, uno de los nueve relatos integrados en dicho volumen, resultó ser idéntico –salvo algunas diferencias de disposición textual– al publicado en la revista madrileña en los años veinte (Pestaña Castro, 1997). La traducción, que quedó fijada como obra de Borges en la cultura rioplatense, regresó a España, como dijimos, a través de las múltiples ediciones de Alianza. En 1974 Borges negó haber sido el traductor de aquella obra (Sorrentino, 2007). La crítica que hizo eco de este debate concentró el enfoque en aspectos contextuales y filológicos, sin arribar a conclusiones unánimes.⁴ Aunque no pretendemos avivar una polémica quizá saldada, pensamos que del cotejo entre la traducción de Borges y la de Galmés puedan surgir acaso nuevas pistas. De cualquier modo, siendo o no Borges el traductor, los efectos que tuvo en la comunidad hispanohablante hasta mediados de los setenta son incuestionables.

⁴ Véase al respecto el artículo de Juan Fló (1996 y 2013) y el de Oscar Cairo (2003).

1.2. Alemania

En Alemania, con el triunfo del nacionalsocialismo en 1933, Kafka se convirtió en autor proscrito. Sus libros integraron las listas de escritores indeseados y fueron censurados en los países ocupados por los nazis hasta 1945 (Ibarlucía y Castelló, 2008: 26). Las consecuencias de esta persecución sobre el legado póstumo de Kafka en manos de Max Brod determinaron el problemático y dilatado periplo de su publicación. Solo las tres novelas y un texto breve lograron editarse en torno a 1924 en Alemania, no sin dificultades.⁵ La coyuntura económica, determinada sobre todo por la alta inflación que afectaba a Alemania en la década del veinte y el bajo nivel de ventas de los libros de Kafka generaron vacilaciones en los editores que optaron por no reeditar esos títulos. El resto de la obra debió esperar casi diez años más para ser publicada. A pesar de los obstáculos impuestos por el nazismo, finalmente la editorial alemana Schocken Books acabaría publicando entre Berlín y Praga, y en dos etapas (1935 y 1936), los seis tomos de la obra completa compilada por Max Brod (Unsel, 1989; Llovet, 1999).

1.2.1. Max Brod

La temprana injerencia de Max Brod (1884-1968) constituye otro de los fenómenos que complejizaron la historia de la recepción de Kafka. De acuerdo a criterios que ya han sido revisados por la crítica especializada, Brod recogió el legado inédito y fragmentario del autor de un modo que hoy puede juzgarse de parcial y subjetivo. Omisiones, títulos propios, errores de interpretación y en el ordenamiento de los textos son algunas de las debilidades principales de estas primeras ediciones convertidas hoy en piezas insoslayables en la historia de la recepción. Tras la muerte de Kafka, en 1924, así fue difundida la obra en el mundo y de esa fuente incompleta surgieron las primeras traducciones.

⁵ La obra póstuma publicada en Alemania fue *Ein Hungerkünstler*. *Vier Geschichten*, Die Schmiede, Berlín, agosto 1924; y las tres novelas: *Der Prozess* (*El proceso*), Die Schmiede, Berlín, 1925; *Das Schloss* (*El castillo*), Kurt Wolff, Múnich, 1926; y *Amerika* (*América*), Kurt Wolff, Múnich, 1926.

Similar influencia tuvo su libro *Kafka*, publicado en 1937 junto con los Diarios del autor.⁶ El volumen, de carácter testimonial, ilumina y desmiente algunos aspectos de la vida del amigo, como lo fue el conflicto personal del escritor con su padre. Sin embargo, la mirada metafísica de Brod encapsuló la compleja figura de Kafka en la del hombre que va camino a la beatificación.

La categoría de la santidad [...] es la única bajo la cual pueden ser contempladas la vida y al obra de Kafka. [...] Su autocrítica sorprendentemente aguda, su extraña modestia, demasiado sobrenatural (y tan natural) y su actitud de reserva han de explicarse por el hecho de que [...] se confrontó únicamente con la meta última de la naturaleza humana. [...] Su fe incondicional era una cualidad que lo situaba en la categoría de santo (Brod: 1959: 61).

El siguiente ejemplo ilustra de qué modo incidió el albacea de Kafka en la primera recepción crítica, incluso antes de la salida de su libro sobre la vida del amigo. *El proceso* y *El castillo*, las dos primeras novelas preparadas y publicadas por Brod en 1925 y 1926 respectivamente, contienen cada una de ellas un epílogo de su editor. Esos textos, que funcionaron como las primeras señas autorizadas sobre Kafka, extendieron su estela interpretativa más allá del ámbito germano y muy pronto, en 1927, fueron recogidos por la crítica española. El artículo del escritor y traductor Ramón María Tenreiro compuesto a propósito de la salida de esas dos novelas, es prueba del alcance de esos paratextos brodianos contenidos en ambas. La lectura del crítico español, la primera fundada en torno a lo onírico y a los esquemas compositivos de las dos obras, menciona las claves metafísicas aludidas por Brod, pero las lee con recaudo. Mientras que para Tenreiro estas novelas “[...] dejan la impresión de una pesada pesadilla” (388) y se inscriben en una literatura en la que los sueños arraigan cada vez con más fuerza, Brod “[...] pretende ver en estos inacabados y largos relatos, una mística imagen de la acción de la divina gracia sobre el destino de los hombres y del sometimiento de la vida humana a incomprensibles potencias supraterrenas” (387).

⁶ Título original: *Über Franz Kafka* (Praga, 1937). En Argentina fue publicado por Emecé en 1951 (Trad. Carlos Grieben). La aparición de los diarios en el mercado editorial local se demoró dos años más (*Diarios, 1910-1923*, Emecé, Buenos Aires, 1953). (Trad. Juan R. Wilcock).

La imagen santificada de Kafka será retomada como guía interpretativa, reproducida (y cuestionada) por sectores de la crítica en el Río de la Plata. En Argentina fue Eduardo Mallea uno de los escritores que más enfatizó esta cualidad, apropiándose de la idea y haciendo de ella un tema narrativo. Rodríguez Monegal, desde un ejercicio crítico exento de aspiraciones ficcionales, tomará el testimonio de Brod con justificada desconfianza y publicará en *Marcha* una revisión de esa teoría biográfica. En “Max Brod. Biógrafo de Kafka” (Nº 618, 1952: 15) Lienhard Bergel desbroza el método utilizado por Brod en su libro *Kafka* y le imputa como debilidad principal su exagerada confianza en el argumento biografista. Cabe señalar que este artículo fue escrito originalmente en inglés y publicado en *The Kafka Problem*, editado por Ángel Flores (Nueva York, New Directions, 1946). No se consigna el traductor, pero es muy probable que la versión castellana haya sido realizada por Monegal. Escribe Bergel:

Las experiencias privadas de un artista no entran en su personalidad «poética» de un modo tan directo como Brod parece suponer. [...] Las especulaciones de Brod acerca del curso que hubiera podido tomar el arte de Kafka [...] son reliquias de una época que creyó en la soberanía y la gloria del artista por el simple hecho de ser un artista. (Bergel: 1952: 15)

Por medio de sus argumentos el crítico uruguayo sitúa su posición en el debate que ya Borges había iniciado con su lectura formalista de Kafka. Una postura que, como veremos en su momento, se opuso al enfoque biográfico-religioso predominante en los abordajes de Kafka.

1.2.2. Kafka y el expresionismo alemán

En los inicios, cuando recién aparecieron los primeros libros de Kafka en los países de lengua alemana, la información circulante sobre el autor fue muy poca o inexistente. Aunque la crítica contemporánea dio aviso sobre la salida de estos, Kafka difícilmente trascendió el círculo íntimo de lectores y escritores amigos (Unsel, 1989: 9).

Según el análisis de Jürgen Born (1983) uno de los factores que incidió probadamente en la recepción en lengua alemana fueron las condiciones de publicación de sus obras. Exceptuando *Betrachtung (Contemplación)* (Ernst

Rowohlt, Leipzig, 1913), la narrativa kafkiana fue editada por Kurt Wolff, reconocido promotor de la vanguardia literaria europea, fundamentalmente del expresionismo. Con la creación en 1913 de la serie “Der Jüngste Tag”, Wolff pretendía atraer a los jóvenes creadores del momento y darlos a conocer a un público más amplio que el estrictamente vinculado a las literaturas de vanguardia.

La iniciativa tuvo éxito. Los jóvenes expresionistas como Kasimir Edschmid, Carl Sternheim y René Schickele vieron sus libros publicados en la colección de Wolff y fueron difundidos como la nueva narrativa del momento (Born: 1983: 184-185). Si se atienden las estrategias publicitarias de dicha serie, no resulta difícil comprender por qué Kafka fue recibido por la prensa contemporánea como un escritor expresionista. La referencia más explícita fue a propósito de *Das Urteil (La condena)* (1916) y otros cuatro títulos de diferentes autores, definidas como “[...] ejemplos característicos de una prosa de tipo expresionista” (Born, 1983: 180). (La traducción es mía).

Los mensajes publicitarios de la editorial; las tempranas declaraciones de Max Brod en torno a la salida de *Contemplación* en 1913;⁷ la lectura pública de “In der Strafkolonie” (“En la colonia penitenciaria”) en la galería “Neue Kunst” de Múnich (1916); y sobre todo la conocida anécdota en torno a la donación del premio Fontane por parte de Carl Sternheim a Kafka,⁸ refuerzan la extrema cercanía del checo al movimiento expresionista alemán y “el malentendido” de la recepción contemporánea a la salida de sus obras (Unsel, 1989: 125).

De acuerdo a Unsel, el empeño de los editores por adscribirlo al movimiento vanguardista alemán fue uno de los factores que determinó la suerte de la obra kafkiana en la comunidad lectora de su tiempo. Los que se acercaron a sus libros motivados por las señas provenientes de la editorial “[...] no podían reconocer en Kafka a un auténtico expresionista. Los que [...] estaban del lado conservador hicieron que se perdiera el interés por él” (126). Concluye el

⁷ Brod afirmó reconocer en la prosa de Kafka un parentesco “[...] con la pintura expresionista de hoy” (citado por Born, 1983: 181). (La traducción es mía).

⁸ Carl Sternheim había sido premiado por tres novelas aparecidas entre 1914 y 1916. La entrega del premio por parte de Sternheim a Kafka debe leerse como parte de las estrategias editoriales de Wolff y la situación del mercado del libro en torno a 1915. Los detalles se encuentran en Unsel (1989).

biógrafo: “Los factores que condicionan la formación del gusto literario estaban en contra suya; también en este aspecto el escritor había sido desplazado hacia una zona límite” (Ibídem: 126). En el artículo “Jorge Luis Borges traductor de *Die Verwandlung*” (1996; 2013), Juan Fló señala que para entender el fenómeno de la filiación expresionista es preciso distinguir dos niveles. Por un lado, las características compositivas que lo diferencian de los “expresionistas típicos” y, por otro, el clima literario configurado por el expresionismo del cual Kafka fuera deudor y sin el cual la recepción hubiese seguido, de una forma u otra, otros caminos (2013: 233).

1.2.3. Borges. Entre el expresionismo y la literatura fantástica

La incidencia de los expresionistas al inicio de la carrera literaria del joven Kafka es decisiva, pues establece uno de los momentos más debatidos en el Río de la Plata. Esto es, si Borges fue el autor de la traducción anónima de “La metamorfosis” publicada en *Revista de Occidente* en 1925, ¿cuándo y cómo leyó a Kafka por primera vez? De este asunto se han ocupado, entre otros, Juan Fló (en el citado artículo), Sorrentino (1998), Oscar Caeiro (2003) y Carlos García (2005). Los elementos de la polémica pueden sintetizarse del siguiente modo: Borges lee a los poetas expresionistas durante su juventud en Suiza y traduce, poco tiempo después, una selección de sus poemas (Bujaldón de Esteves, 2003; García, 2005). Por las condiciones de salida de la primera obra kafkiana en Alemania y por algunas de las declaraciones del escritor argentino sería posible aventurar que pudo haber leído el relato “Once hijos” de Kafka antes de 1920 bajo el efecto de lectura de los expresionistas (Fló, 1996 y 2013; Bujaldón de Esteves, 2003; García, 2005). Pero existe la posibilidad, si es que efectivamente Borges leyó a Kafka en las fechas indicadas, que lo haya emparentado a la narrativa fantástica de otros escritores europeos contemporáneos.

Al tiempo que lee a los expresionistas, descubre al escritor austríaco Gustav Meyrink (1868-1932), concretamente la novela *Der Golem (El Golem)*, publicada el mismo año y por la misma editorial que “La metamorfosis” (Kurt Wolff, 1915). Borges narró las circunstancias de ese hallazgo en una entrevista

realizada en 1961 por Hermann Kratochwill. Allí comenta sus primeras experiencias de contacto con el idioma alemán –cuando tenía 19 años, en 1918– y agrega que, tres meses después de haber traducido los famosos poemas de Heinrich Heine, habría leído *El Golem* (1961: 16)

Otra muestra de su afinidad por la narrativa de Meyrink la provee Lila Bujaldón de Esteves en su ensayo sobre los primeros contactos de Borges con el idioma alemán a través de la traducción de poetas expresionistas y la correspondencia con “[...] espíritus afines o escritores apreciados” (2003: 389). En su artículo, la germanista argentina indica la fuente en la que Borges demuestra haber recibido una carta del escritor austríaco elogiando la traducción de un cuento del volumen *Fledermäuse (Murciélagos)*. En el “Prólogo” a *El Cardenal Napellus y otros relatos* (1979) Borges relata cómo llegó a sus manos la novela *El Golem* y su experiencia traductora con aquel otro cuento que, según recuerda, habría sido publicado por una revista bonaerense en 1929 (Bujaldón, 2003: 390).⁹

El interés de Borges por este escritor fue volcado al campo literario rioplatense en dos oportunidades. En 1936 escribe una reseña sobre una de sus novelas y en 1938 lo incluye en la serie de “Biografías sintéticas” publicadas en “Libros y autores extranjeros” de *El Hogar* (Borges, 2011: 124-125). No es un dato menor que la primera nota sobre Meyrink haya aparecido apenas un año después de “Las pesadillas y Franz Kafka” (*La Prensa*, Buenos Aires, 1935) texto fundacional que marca el descubrimiento de Kafka por Borges en el Río de la Plata, según el consenso de la crítica.

Por otro lado, durante la época de las primeras publicaciones la narrativa kafkiana también había sido vinculada a la tradición fantástica europea. Según consigna Born, al menos tres reseñas aparecidas en la prensa alemana vincularon la obra de Kafka y Meyrink con la presencia de aquel género desde una vertiente hasta el momento inédita (1983: 61).

⁹ La citada traducción no se encuentra consignada en el relevamiento bibliográfico de Nicolás Helft (1997).

En suma, si Borges leyó a los dos escritores antes de los años veinte cuando todavía vivía en Suiza, también pudo haber recibido las primeras señales de la crítica en lengua alemana. Incluso en las dos “Biografías sintéticas” publicadas en la revista *El Hogar* sobre uno y otro puede verse de qué modo destacó de ellos los elementos que sustentarán su poética de la escritura fantástica: el sueño (o la pesadilla) y el infinito (2008: 111-112 y 124-125). Esa dimensión de la obra kafkiana será precisada en el “Prólogo” a *La metamorfosis* (1938). Como para asegurar el efecto legitimador de su lectura, Kafka será uno de los autores de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y el propio Borges (Buenos Aires, Sudamericana, 1940). En el próximo capítulo (Parte 3) analizaremos algunos aspectos de la mencionada antología.

2. Un aliado: Francia

El proceso de recepción francés se inició con la traducción de Alexandre Vialatte de *Die Verwandlung*, publicada como *Métamorphose* en la revista *Nouvelle Revue Française* 15 (Nº 1, 2 y 3, 1928). A partir de ese momento, y aun con más fuerza desde la década del cuarenta, la obra fue traducida casi sin pausas en otras publicaciones literarias como *Bifur* y *Minotaure*, así como por filósofos y escritores clave para la cultura francesa del siglo XX como André Bretón (1896-1966) y Albert Camus (1913-1960). Sin embargo, la primera noticia sobre Kafka-escritor aparece en Francia recién en 1933 con el prólogo de Bernard Groethuysen a la traducción de *El proceso* de Alexandre Vialatte (*Le Procès*, París, Gallimard, 1933) (Robert, 1979: 680).

Según Marthe Robert, la ausencia de referencias biográficas o de contexto habría generado desconcierto en el lector francés, al que no le habría sido posible situar la obra en sus coordenadas de tiempo y lugar, ni acertar el idioma original en el que estaba compuesta (1979: 679). Por otro lado, los temas y el estilo kafkianos habrían agravado el fenómeno: los héroes de al menos dos de sus novelas como *El proceso* o *El castillo*, por citar algunos ejemplos, eran apenas

siglas o poseían una identidad muy primaria. Esta gran distancia con respecto a alguna referencia de origen o pertenencia profundizó el carácter “extraterritorial” de su literatura, que lejos de provocar el rechazo favoreció su naturalización en la comunidad lectora francesa (680).

2.1. Surrealismo

Robert expone a André Breton como ejemplo ilustrativo de la vulnerabilidad interpretativa a la que se exponía Kafka en Francia. Aunque el interés de Breton se habría iniciado sólo hacia mediados de la década del treinta, el escritor francés habría alineado a Kafka a las perspectivas surrealistas a las cuales adscribía desde 1919. En su *Anthologie de l'humour noir* (París, Éditions du Sagittaire, 1940), Breton incluyó tres relatos de Kafka (dos de ellos traducidos del inglés) y una breve noticia biográfica que erróneamente lo describe como empleado de la administración de las aguas (1979: 682).¹⁰ La noticia biográfica, junto con la de los otros escritores incluidos en dicha antología, fue publicada en el Río de la Plata, en 1937, antes de la salida del libro en la lengua original con el título “Cabezas de tormenta” (*Sur*, Buenos Aires, N° 32: 24-27).

El dato es relevante para el panorama que recién comenzaba a trazarse en Argentina. Con una España bloqueada culturalmente por el régimen franquista, la influencia francesa en sus distintas vertientes (surrealista y existencialista) se hizo más fuerte en el Río de la Plata. Conviene recordar que en 1937 las únicas traducciones disponibles en castellano eran las de Eduardo Mallea realizadas para *Sur* en 1936 (N° 18), mientras que las notas críticas de Borges –a las que ya hemos referido– y la semblanza de Eduardo Mallea (*Sur*, N° 39, 1937) eran las referencias biográficas disponibles más notables, por lo menos en el medio regional. La figura de Kafka se hacía presente, casi sin obra traducida, de mano de la interpretación y el estilo literario personal –y antagónico– de los dos escritores argentinos. En este contexto, la nota de Breton pudo haber impactado en los

¹⁰ Los textos kafkianos incluidos en *Anthologie de l'humour noir* son: “La Métamorphose” (fragmentos), traducido por Alexandre Vialatte; “Un divertissement” y “Le Pont”, traducidos por Henri Parissot.

intelectuales y lectores que seguían las pistas del escritor checo. Si Borges lo adscribía a las pesadillas y el infinito, Breton reforzó la presencia de lo onírico en clave surrealista. Para Borges, los sueños de Kafka “tienen clima y traiciones de pesadilla” y manifiestan “su peculiar ambiente de horror [...]” por “los instantes atroces de realidad” (Borges, 2011: 99). De acuerdo al escritor francés, el sueño naturaliza ese estado extraño de las cosas, sin generar ningún tipo de extrañamiento. “El sueño ha proporcionado a Kafka una solución [...]. Los objetos virtuales que lo pueblan cesan, en efecto, de ser extrañas para el que duerme, su presencia es siempre justificable, la llamada del yo los ilumina en todas sus caras [...]” (Breton, 1937: 26).

Como fue mencionado al inicio de este capítulo, el germen de la línea interpretativa en clave onírica se remonta al texto fundacional de Ramón María Tenreiro sobre *El proceso y El castillo*. Martínez Salazar y Yelin sostienen que Borges pudo haber leído esta nota antes de escribir “Las pesadillas y Franz Kafka” argumentando los vínculos del escritor argentino con la *Revista de Occidente* a partir de la década del veinte (2013: 13). Si las trazas de Tenreiro pueden visualizarse en la ensayística borgiana sobre las pesadillas literarias de Kafka, también podrán apreciarse en otros de los artículos críticos analizados en el Capítulo II. Con esto intentamos señalar que la interpretación onírica fue uno de los caminos que más discusiones generó en la crítica europea y rioplatense. Sólo la respuesta de la prensa literaria en lengua alemana la encuadró en una vertiente narrativa distinta, pero derivada del mismo género. Aunque distinguieron la naturalización de lo fantástico, los críticos alemanes no destacaron el sueño o la pesadilla como dispositivo clave de las narraciones kafkianas. En una de las reseñas sobre *Die Verwandlung* (originalmente publicada en *Der Merker*, Viena, 1917) el crítico alemán Hugo Wolf, señalaba que “[...] el estatuto de lo fantástico está dado por la naturalidad con que la familia del viajante asume su transformación, no la transformación en sí, de la que poco importa si se trata de un chiste o de la representación de un sueño” (Wolf en Born, 1983: 75). (La traducción es mía).

2.2. Existencialismo

Al cabo de la Segunda guerra mundial, la narrativa de Kafka fue adoptada por un nuevo movimiento: el existencialismo. De acuerdo a Marthe Robert, la obra fue adpotada por la filosofía de una serie de autores como Kierkegaard, Hegel y Heidegger, de modo tal que habría alejado al lector del texto original. Por otra parte, también Jean Paul Sartre nombró a Kafka en *El ser y la nada* (1943) mientras que Albert Camus le dedicó un capítulo en *El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo* (1942) (1979: 685-686).

No será posible profundizar en este trabajo sobre la impronta de las lecturas existencialistas francesas en la crítica uruguaya. Diremos solamente, siguiendo a Rocca (2006), que la presencia de Sartre fue dominante en las revistas desde mediados de la década del cuarenta hasta, por lo menos, fines de la siguiente década. En Uruguay, a diferencia de Argentina, “[...] parece dominar su veta escéptica [de Sartre] y la atención a su obra literaria y no la nota militante de su filosofía [...]” (20). Lo mismo habría sucedido con Albert Camus, aunque su interpretación de Kafka a través del absurdo parecería haber impregnado con mayor visibilidad las notas críticas en Uruguay (ver Capítulo II, Parte 3). La nota de Ángel Rama a propósito de la visita de Camus a Montevideo da cuenta del interés del crítico por este escritor clave de las letras y filosofía francesas, así como de las tensiones teóricas con Jean Paul Sartre (*Marcha*, N° 500, 1949: 15). (Cfr. Rocca, 2012: 20). José Pedro Díaz, otro de los intelectuales activos en el campo cultural uruguayo de la época, dejó escrito en su Diario el pasaje de Camus por Montevideo (2012: 262-265). Díaz reconoce en el escritor francés a un referente generacional (la de entreguerras) que les “permite volver a confiar” por medio de una actitud “sana, vivaz, fecunda, abierta” que celebra y admira (263). Refiere en pocas líneas a las opiniones de Camus sobre Sartre, de quien Camus no comparte su filosofía ni su obra literaria. El testimonio de Díaz consigna además la presencia de otras figuras clave del campo intelectual uruguayo que siguieron a Camus durante su visita como Susana Soca, Ángel Rama e Ida Vitale, Carlos

Maggi, Carlos Ramela y José Bergamín, lo que ilustra la relevancia de su impronta para un sector de la intelectualidad uruguaya.

Del existencialismo francés queremos destacar uno de los apuntes señalados por Marthe Robert, útil para comprender las tendencias adoptadas por la crítica y las traducciones publicadas durante el periodo 1944-1959. De acuerdo a la especialista francesa la apropiación por parte de la filosofía en su vertiente existencialista explica el desplazamiento de la figura de Kafka-escritor hacia la del filósofo o el pensador. Un factor que habría determinado las singularidades textuales de las traducciones publicadas en revistas francesas de posguerra. Traducciones, dice Robert, que priorizan el carácter metafórico de la prosa y la parábola, dejando a un lado otras características textuales significativas de su escritura (1979: 686).

II. Kafka en el Río de la Plata. Primer período (1944-1959)

1. Zona de tránsito: Buenos Aires-Montevideo

Como ha quedado expuesto, la obra de Kafka generó, sobre todo después de la muerte del escritor, una red de tránsitos por los países europeos que, de forma particular en cada caso, fue receptada por los sistemas literarios de llegada. Del mismo modo, la presencia de Kafka en Uruguay no se comprendería sin considerar las condiciones y características de recepción en Argentina. Las páginas que siguen darán cuenta de los puntos de contacto y zonas de conflicto entre ambos campos; así como de la configuración del repertorio crítico vernáculo durante este periodo.

Mientras que las primeras noticias sobre el escritor checo aparecen en Uruguay sólo a mediados de los cuarenta, el campo crítico porteño había comenzado a configurarse hacía ya diez años. Puesto en el contexto de la época, el desfase temporal que separa la repercusión uruguaya de la argentina no resulta particularmente llamativo. Por el contrario, el fenómeno reclama ser considerado dentro de lo que Pablo Rocca denominó “asincronías complementarias” (2009 y 2012); una fórmula que intenta definir y explicar “[...] los paradójicos encuentros de escrituras y políticas de escritura en momentos no simultáneos cuya discordancia [...] pautan modelos culturales e ideas [...]” (2012: 20). Vale decir que del mismo modo que el auge de las revistas literarias uruguayas debe verse a la luz de los diálogos y tensiones con el medio cultural argentino, el fenómeno Kafka no puede separarse de la historia de la recepción del país vecino.

El artículo de Jorge Luis Borges, “Las pesadillas y Franz Kafka” (1935), es para los críticos rioplatenses la piedra de toque que dio inicio a un consecuente proyecto divulgativo que culminó con la consabida canonización de Kafka como uno de los escritores más influyentes del siglo XX. En *Kafka en las dos orillas*, Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin ubican el periodo del “[...] descubrimiento

y de las traducciones inaugurales al castellano”, entre 1927 y 1945 (2013: 10).¹¹ Del repertorio fundacional argentino, las compiladoras destacan la mencionada nota de Borges, la traducción de un conjunto de textos breves y un extenso retrato novelado a cargo de Eduardo Mallea publicados los dos en la revista *Sur* en 1936 y 1937 respectivamente.¹²

Según las responsables del compendio crítico, y este es el punto que pretendemos recalcar, estas primeras lecturas habrían anticipado las dos líneas interpretativas con mayor arraigo en el campo crítico argentino posterior a 1945. Por un lado, la formalista, concentrada en los aspectos compositivos del texto, desprendida de los visos biográficos del autor, propuesta por Borges. Por el otro, la de Mallea, centrada en la figura de Kafka como “un escritor sufriente y predestinado, creador de una obra profética” (2013: 14).

Otros críticos apuntaron antes algo similar a lo propuesto en esta antología. Judith Podlubne analizó las “lecturas cruzadas” de los dos escritores-críticos argentinos y su vínculo con la revista *Sur*.¹³ Según la crítica argentina, Mallea representó “[...] la moral literaria humanista que hegemonizó el ámbito literario de la revista en sus primeros años, cuyos efectos se prolongaron mucho tiempo después” (2005: 120); mientras que Borges, del otro lado, reivindicó “el carácter formal de la literatura [...] y la impersonalidad de los sujetos literarios” (121). Esto no significa pensar en la revista en términos de un antagonismo entre grupos hegemónicos y marginales, señala Gramuglio. Lo que habría que considerar, aclara, son las líneas en tensión que suelen convivir en las revistas (1999: 257). En este sentido, el abordaje de Kafka en *Sur* podría considerarse como uno de esos acuerdos interpretativos orgánicos.

La tensión entre la vertiente formal y la biográfico-religiosa, así como el problema teórico en torno a los parentescos, se diseminó en publicaciones

¹¹ Las editoras de esta antología consignan los textos críticos y excluyen del corpus la traducción anónima de *La metamorfosis* publicada en *Revista de Occidente* (Madrid, 1925) atribuida a Borges en el volumen de Losada (1938).

¹² Véanse las referencias específicas en el apartado 3.1.1. del presente capítulo.

¹³ Las “lecturas cruzadas” a las que refiere Podlubne son las de Kafka y Chesterton.

literarias argentinas y en los primeros libros monográficos sobre Kafka por lo menos hasta 1955.

El primer título en español sobre Kafka en el Río de la Plata es *Kafka o El pájaro y la jaula*, de Carmen L. de Gándara (Buenos Aires, El Ateneo, 1943). De acuerdo a Caeiro, la autora adelanta allí el carácter religioso de Kafka que luego reforzará en el prólogo a las *Obras Completas* publicadas en Buenos Aires por Emecé (2013: 16). Con respecto al libro, Rodríguez Monegal comentará en *Marcha* (Nº 324, 1946) que la interpretación “católica” desarrollada por Gándara es excesiva, agregando con contundencia:

Es bien sabido que hay en la crítica católica un denodado afán proselitista que podría denominarse «Conversión post-mortem»; dicho afán consiste en la incorporación [...] de los grandes valores literarios a la religión católica. Contra ello se han expedido repetidamente André Gide y Julien Benda, quien califica a tal maniobra de «violación de la sepultura». Algo de esto hay en el impreciso ensayo de esta excelente católica que es la señora de Gándara (14).

Sur fue uno de los principales dispositivos de divulgación del escritor checo, sobre todo a partir de 1950. Con una frecuencia de al menos una reseña por año, la serie de notas de Mario A. Lancelotti –entre otros– retoma y refuerza un discurso estético que “[puso] en segundo plano los aspectos constructivos de las narraciones a favor de un punto de vista hermenéutico fundado en la trascendencia de ciertas ideas, valores, motivos, conflictos que se creían esenciales en la obra de Kafka [...]” (Martínez Salazar y Yelin, 2013: 14-15). Algunas colaboraciones de extranjeros, como las de André Breton y Claude-Edmonde Magny, ofrecieron una alternativa a ese bloque de lecturas. El primero, como vimos, claramente alineado al surrealismo, y la segunda, desde un análisis que reivindica los mecanismos narrativos, modularon las particularidades psicológicas y del entorno familiar de Kafka enfatizadas desde la revista.

Desde las páginas de *La Nación* también se intervino en el entramado interpretativo kafkiano. Dos extensas notas de David J. Vogelmann son sintomáticas del estado de la discusión en torno a dos núcleos específicos (*La Nación*, 1941a y 1941b). Por un lado, el énfasis en el aura metafísica del autor, trazado primero por Max Brod, y más acá, por Mallea y seguidores; y, en la

misma línea, el vínculo del escritor con su padre. Por otro lado, se engrosa el problema de las genealogías. La necesidad y los esfuerzos por afiliarla a las categorías determinadas por la tradición del sistema literario receptor, y la resistencia interpretativa que la obra opuso, constituyó una de las dimensiones más problemáticas para críticos locales y aun para los europeos contemporáneos a las primeras publicaciones, como se analizó antes.

La crítica uruguaya recogió materiales y argumentos de la polémica en el país vecino y se sirvió, como aquel, de un insumo de privilegio: las traducciones al castellano disponibles en el medio a partir de 1938. A *La metamorfosis* (Buenos Aires, Losada, 1938) traducido por Borges, y *El proceso* (Buenos Aires, Losada, 1939), por Vicente Mendivil, se le suma la serie de la editorial Emecé, que desde mediados de los cuarenta acometería la traducción de la obra completa.

El proyecto de la editorial bonaerense fue uno de los más significativos en lo que concierne a la “construcción de lo foráneo” (Willson, 2004: 28) en un contexto cultural activo: se fundaron editoriales y colecciones de literatura extranjera; se encomendaron traducciones a escritores y críticos argentinos, que se difundieron y legitimaron por medio de una militancia crítica en publicaciones periódicas. Una de las causas de este despegue editorial se explica por la presencia de intelectuales españoles en la capital argentina antes y durante el estallido de la guerra civil española, en 1936. A los que como Gonzalo Losada ya se encontraban en Argentina (desde 1928), le siguieron otras figuras de la cultura española que, a través de la creación de nuevos sellos, reforzaron el creciente escenario editorial ya existente en esos años (de Diego, 2000). José Luis de Diego ubica los inicios del auge editorial en 1937 con la llegada del sello Espasa-Calpe a Argentina, emprendimiento destacado sobre todo por la colección Austral, que hacia 1967 había alcanzado a publicar 1500 títulos de autores extranjeros y argentinos, la mayoría perteneciente “a una suerte de «Parnaso» local consolidado hacia la década de los treinta [...]” (2000: 92).

Gonzalo Losada y Agustín Urgoiti –antiguos responsables de Espasa-Calpe– se apartarán de la empresa para crear dos sellos independientes y autónomos entre sí. Las editoriales Losada y Sudamericana –esta última creada

por Urgoiti y otro grupo de intelectuales argentinos– se convierten en dos de los sellos más importantes del mercado editorial local y la difusión de la literatura extranjera. A ellos se le suma en 1939 Emecé Editores, creado por Mariano Medina del Río. De Diego destaca de este emprendimiento un aspecto que nos permite visualizar el lugar y la incidencia de Eduardo Mallea en la cultura letrada argentina de la época. Una de las particularidades de Emecé fue su nexos con “[...] las secciones bibliográficas de los diarios, en especial con Eduardo Mallea –quien fuera director del suplemento cultural de *La Nación* de 1931 a 1955 y que dirigía para entonces tres colecciones [...]: El Navío, Cuadernos de la Quimera y Grandes Ensayistas (2000: 97). Así y todo, la relevancia de su tarea como primer traductor de Kafka sólo será destacada por la crítica mucho tiempo después (Rama, 1964; Podlubne, 2005). Estos sellos y los que seguirán apareciendo durante la década del cuarenta y el cincuenta fueron clave en la difusión de la literatura extranjera de la que Sur (editorial) había sido pionera desde 1931. Hacia 1955, como prueba de la eficacia de ese “aparato importador” (Willson, 2004: 236), se configuró en torno a Kafka un proyecto cultural que desbordó las fronteras y generó intercambios regionales, permitiéndole al campo literario uruguayo, con un pequeño pero activo mercado y una producción editorial apenas en ciernes, abreviar de esas fuentes.

Antes de abordar las especificidades del discurso crítico vernáculo en torno a Kafka, creemos imprescindible destacar el papel de las revistas literarias uruguayas en la importación del nuevo repertorio extranjero.

2. La difusión de la literatura extranjera en las revistas culturales uruguayas

Si acordamos con Patricia Willson que en un sistema literario coexisten tres instancias, la producción, la tradición y la importación (2004: 13), la narrativa kafkiana –en tanto literatura traducida–, habría generado cambios en los dos primeros niveles. Interpretar a Kafka implicaba apropiarse del nuevo arsenal narrativo, domesticarlo, fijarlo en los esquemas vigentes y, para algunos escritores locales, articular esos nuevos procedimientos a proyectos de escritura propios.

Los recursos narrativos foráneos en general operaron en la literatura rioplatense como modelo estético y norma prescriptiva: “[...] sólo se podía escribir a la altura de lo que se estaba haciendo en el mundo si antes se lo dominaba, no sólo para difundir esa literatura entre públicos locales sino como actividad de compenetración con otras lenguas y las estéticas que traían consigo” (Rocca, 2012: 25).

En 1966, Ángel Rama había apuntado un rasgo similar a propósito de lo fantástico en el panorama de las letras uruguayas de los años cuarenta. En un contexto en el que “la constante mayoritaria [...] fue y es el realismo; un sano, fecundo, vigoroso y también con frecuencia sencillo y aun primario realismo”, al menos dos factores habrían favorecido la emergencia de nuevos fenómenos literarios: “[...] la incorporación a la lengua española de las grandes creaciones del vanguardismo de entre ambas guerras, de Eliot a Kafka, de Joyce a Faulkner; [y] la actitud de violenta ruptura que adoptan los nuevos escritores con la estética de sus mayores [...]” (1966: 31).

Ruptura, incorporación y síntesis. Un proceso en el que inevitablemente resuena, desde otras coordenadas temporales, el antiguo dilema latinoamericano en torno al lugar de los valores literarios nacionales frente al avance cultural europeo y anglosajón. Como señala Jorge Schwartz sobre las vanguardias, la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo “[...] es tal vez la polémica cultural más constante y compleja del continente latinoamericano” (2002: 531). La vigencia de este debate, constitutivo de los movimientos vanguardistas de los años veinte, permite pensar el fenómeno que nos ocupa en términos análogos. “¿Cómo asimilar las nuevas técnicas desarrolladas en Europa y contribuir a la evolución literaria del país propio, sin caer en la mera imitación o convertirse en víctima del modelo importado?” (Ibídem: 531).

Dos décadas más tarde –y sobre todo a partir de la reactivación europea de posguerra– un grupo de la denominada “generación del 45” uruguaya avivó la polémica en torno a la literatura nacional y sus límites. El núcleo de mayor incidencia estuvo integrado por los integrantes de la revista *Número* en su primera época (1949-1955). Convencido de que los estilos y procedimientos foráneos

renovarían la anquilosada matriz literaria uruguaya, el grupo apuntó a la difusión crítica y a las traducciones de autores extranjeros. Las revistas culturales fueron, en este sentido, la plataforma y el medio expresivo que viabilizó la emergencia de programas de escritura concretos.

[...] en su interior, las revistas actuaron como generadoras y sostenedoras de las diversas posiciones que intelectuales y artistas tomaron a lo largo del siglo respecto a problemáticas específicas; al mismo tiempo, en su proyección exterior, abrieron vasos comunicantes con una sociedad que [...] abrevó en la cultura para encontrar bases identitarias [...] y nuevos fundamentos de valor.” (Schwartz y Patiño, 2004: 648).

En Uruguay, como en el resto de América latina, la incidencia de las revistas fue esencial en el proceso de modernización cultural.¹⁴ Para el sistema literario uruguayo y su proceso de apertura a las literaturas del mundo, el papel del semanario *Marcha* –desde los contenidos de la página literaria– y el de *Número*, entre otras revistas de corte cosmopolita, fue capital. En ambas “[...] la política de recensión de novedades del mundo metropolitano y la traducción, se asume como estrategia renovadora de los viejos paradigmas [...]” (Rocca, 2004: 814).

A pesar de la tácita voluntad universalizadora, el proyecto cosmopolita uruguayo –encarnado fundamentalmente por Emir Rodríguez Monegal– no tardó en cosechar opositores y fue adosado a la polémica en torno al origen oligárquico y el énfasis elitista de la revista *Sur*, modelo “ideal” a partir del cual se construían las iniciativas locales. La postura ideológica de *Número* en el debate sobre el nacionalismo;¹⁵ las relaciones de algunos de sus integrantes con los redactores y colaboradores *suristas*; la reproducción de numerosos materiales provenientes de la revista argentina y de otras publicaciones europeas y norteamericanas, determinaron el grado de conformidad y rechazo del caudal literario importado por otros sectores de la crítica uruguaya.

¹⁴ Véase Rocca (2009 y 2012).

¹⁵ Al respecto véanse los programas fundacionales de la revista en *Número*, Montevideo, Nº 1, marzo-abril de 1949: 5; y *Número*, Montevideo, Nº 5, noviembre-diciembre de 1949: 369. Remitimos a los textos íntegros publicados en Rocca (2009).

Un artículo de Ángel Rama a propósito de los 25 años de *Marcha* es prueba del desacuerdo, e incluso del malestar, generados por la política cultural de *Sur* y su incidencia regional (Nº 1220, 1964: 2-9). El balance, delimitado entre 1938 y 1940, recorre lo más significativo de la historia intelectual uruguaya a la luz de las condiciones de la salida de *Marcha* en 1939. En ese recorrido, que articula el panorama político europeo con la cultura rioplatense de esos años, Rama destacó el descubrimiento de “los ismos literarios” como uno de los elementos decisivos del viraje hacia lo cosmopolita. Los responsables de la operación provenían de “la élite intelectual argentina, en especial de *Sur*” y 1939 habría sido el momento de mayor “irradiación intelectual” al resto del continente. Mientras que los efectos de la Segunda guerra mundial obstaculizaron “las normales conexiones francesas con Uruguay”, se dilató y reforzó la presencia literaria norteamericana. Rama saludó entonces con notable interés las traducciones del alemán y la creación de colecciones como La Quimera y Colección Horizonte, provenientes unas y otras de la vecina orilla. Disintió, sin embargo, con “la moda hacia el anglicismo” y los preceptos ideológicos con los que el grupo *Sur* gestionó y administró ese corpus (1964: 3-4).

Esta literatura venía dirigida, recomendada, orientada, por élites intelectuales argentinas cuya actitud refinada, apolítica, su integración en la gran burguesía cuando no la gran oligarquía nacional de un país que entraba a la deriva y que iría hacia la conmoción peronista, le ha sido duramente reprochada por las nuevas generaciones. Sin exceso ni errores, bien se les puede creer (Rama: 1964: 4).

Rama adhiere a la postura beligerante de los jóvenes bonaerenses de la revista *Contorno* (1953-1959) y le reprocha a *Sur*, entre otras cosas, la invisibilización del trasfondo político en donde el grupo crecía.¹⁶ Más tarde, otros críticos entendieron que el carácter radical del apoliticismo *surista* era pasible de ser modulado. María Teresa Gramuglio, por ejemplo, advierte que los acontecimientos políticos de los años treinta y cuarenta en Argentina y Europa, impactaron de forma ostensible en la revista y que su postura en tanto agrupación

¹⁶ Sobre las relaciones, puntos de contacto y fricción entre la revista *Contorno*, sus integrantes y el campo literario uruguayo véase Rocca (2009 y 2012).

cultural debe estudiarse al margen de las intervenciones individuales de algunos de sus integrantes (1999: 251).

A pesar de la estela de críticas y reproches generada en ambos lados del río, “el reinado de *Sur*” (Gramuglio) en la cultura letrada argentina fue aprovechado por el grupo *Número* de la primera época. Como señala Beatriz Sarlo: “[...] *Sur* puede ser acusada de extranjerizante y criticada por sucumbir a la enfermedad snob del cosmopolitismo. Pero el concepto mismo de literatura europea sería imposible sin la traducción o quedaría limitado al círculo estrecho de una elite políglota. En el límite, cualquier traducción democratiza” (1998: 186).

Traído al terreno de la crítica, el límite aludido por Sarlo ayuda a comprender los motivos, ambiguos y móviles, del acto importador. Munido de un capital cultural que lo “distingue” y ubicado en un lugar privilegiado, el crítico traza un cerco de incidencia que intentará alcanzar al receptor, exigiéndole participar en la concreción de la obra.¹⁷

En *La República Mundial de las Letras*, Pascale Casanova (2001) se detiene en el papel de los “intermediarios transnacionales”, a quienes denomina “intraductores”.¹⁸ Es decir, aquellos cosmopolitas, políglotas, que legislan el valor literario de determinadas producciones culturales, las exportan de un lugar a otro y favorecen “la anexión de la obra reconocida al capital de quien la reconoce”. La valoración del crítico redundaría en una serie de “efectos objetivos y mensurables”, como la consagración de un autor, un original o una traducción, convirtiéndola en la “unidad de medida” que evaluará las producciones del sistema literario concreto (39).

El fenómeno uruguayo puede pensarse en términos semejantes, si se observan con detenimiento los objetivos del plan de trabajo de los “intraductores”. El proyecto se cimentó sobre la creencia en la necesidad de un cambio de hábitos culturales y de “crear un auditorio para un escenario que está semivacío y que

¹⁷ Tomamos el concepto de “distinción” tal como lo desarrolla Pierre Bourdieu en *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1998). El autor refiere al sentido estético y el gusto como condicionantes que estructuran al otro. Junto al *habitus* construyen “una posición privilegiada en el espacio social” (53).

¹⁸ Pascale Casanova describe la “intraducción” como la “anexión y reapropiación de un patrimonio extranjero” (2001: 306).

bosteza ante los actores nativos” (Rocca, 2012: 38). Bajo la consigna de incorporar y difundir un nuevo horizonte de lecturas –propia del mandato intelectual de la alta cultura–, el grupo pretendía alcanzar un propósito múltiple: cultivar a la minoría lectora; democratizar la circulación literaria y el número de lectores (Willson, 2004: 224), así como “inspirar” a creadores locales. El formato revista y la presencia de un equipo redactor con una visión y misión comunes, en confluencia con objetivos programáticos fijados a priori, habilitaron la construcción informal de nuevas genealogías (Schwartz y Patiño, 2004: 648).

Para ello el repaso histórico del ejercicio crítico y la militancia por una perspectiva rigurosa frente a los fenómenos literarios –más apegada al texto y menos a la figura del autor– era fundamental. “Cada uno desde su propio punto de vista, cada grupo desde su orientación particular y polémica, luchó por la restauración de la crítica. [...] de toda esa agitación [...] surgió lo que se necesitaba: un nuevo sistema de valores literarios” (Rodríguez Monegal, 2003: 31). En esa fisura de paradigmas, en un medio minado de polémicas y tensiones, se articuló con éxito el ingreso de lo foráneo al sistema literario vernáculo.

2.1. La literatura en lengua alemana

La presencia de la literatura en lengua alemana en publicaciones periódicas no respondió a un programa sistemático con jerarquías y criterios estéticos declarados. Escritores clave de la literatura moderna en lengua alemana resonaron en las páginas de algunas de las revistas literarias de mayor perfil cosmopolita,¹⁹ aunque no es posible distinguir en ellas una guía metodológica precisa. Señalaremos, por tanto, un corpus acotado de críticas, pero fundamentalmente de traducciones, que permiten trazar el campo de lecturas de los diferentes grupos nucleados en torno a las revistas y, por otro lado, la identificación de los traductores y críticos responsables de la tarea divulgativa. Más que alguna

¹⁹ Para la localización de las traducciones en publicaciones periódicas, con excepción de *Marcha*, se ha recurrido al relevamiento incluido en el disco compacto adjunto al libro *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*, Pablo Rocca (ed.), 2009. El relevamiento en *Marcha* recorre de forma parcial los dieciséis años comprendidos entre 1944 y 1959.

referencia a modo de argumento, no incluimos aquí el corpus de notas, artículos y traducciones sobre Kafka, datos que detallamos en la Parte 3 de este trabajo.

La divulgación de títulos y autores pertenecientes a la literatura contemporánea en lengua alemana en la revista *Asir* (1948-1959) representa, por su conocido sesgo nacionalista, un hecho excepcional. El caso más sobresaliente es el de Hermann Hesse. Desde junio de 1948 hasta 1949 se publicó *Knulp. Drei Geschichten aus dem Leben Knulps* (Berlín, Fischer, 1915), traducida al castellano por Humberto Peduzzi Escuder. La novela de Hesse, dividida originalmente en tres partes, fue publicada en ocho entregas que aparecieron con el nombre de *Recordando a Knulp* y *El fin*, correspondientes a la segunda y tercera parte de la obra. Cabe señalar que la publicación parcial de una novela representó un hecho inusual para las revistas culturales uruguayas de la época. Además de las limitaciones propias del formato, segmentarla en entregas podía poner en riesgo la descodificación del sentido global pretendido por el escritor.²⁰

Todavía en 1954 la impronta literaria de Hesse se hacía notar en *Asir*. Luis Novas Terra seleccionó y tradujo una serie de seis cartas del volumen *Briefe* (Suhrkamp, 1951), que por entonces no contaban con traducciones al español. La correspondencia traducida fue acompañada por un breve ensayo introductorio, “Hermann Hesse: el hombre a través de sus cartas”, a cargo del propio traductor (Nº 35, julio 1954: 47-59). En comparación con Hesse, la presencia de Kafka en *Asir* fue minúscula. La referencia se reduce, de acuerdo nuestra pesquisa, a una breve reseña sobre *El proceso* a cargo de Washington Lockhart (Nº 2, abril/mayo 1948: 71-72), que revisaremos en Parte 3 (“La recepción de Kafka en Uruguay”). Aunque no lo abordaremos aquí, consideramos llamativa la afinidad del grupo *Asir* por la narrativa de Hesse, que podría configurar un nuevo objeto de estudio.

Entregas de La Licorne (Iª época 1947-1948; IIª época 1953-1961), la revista dirigida por Susana Soca en París y Montevideo, de marcada filiación francesa, también integró en sus contenidos numerosos artículos y traducciones de autores en lengua alemana, fundamentalmente durante su segunda época. Casi

²⁰ La información específica sobre números y fechas de aparición puede verificarse en el disco compacto adjunto al libro citado en nota anterior.

todas las traducciones del alemán fueron realizadas por Joachim Hellmut Freund (1919-2004), ciudadano alemán de origen judío radicado en Montevideo en 1939 y que en 1960, luego de una comprometida tarea intelectual en el medio intelectual uruguayo, regresó a Alemania donde se desempeñó como lector de la prestigiosa editorial S. Fischer (Wegner, 2013). Freund tradujo para la revista a los austríacos Hugo Von Hofmannstahl (Nº 4, 1954) y Martin Buber (Nº 11 y 12, 1959); un ensayo de Thomas Mann y otro de Karl Jaspers sobre Mann (Nº 8, 1956); e incluso un cuento de Ana Frank (Nº 12, 1959).²¹ Había trabajado para el periódico *Acción* como crítico de música y teatro, y más tarde se volcó a la radio. A falta de referencias bibliográficas precisas sobre los textos que tradujo en estas tareas, que no hemos podido obtener, pero de acuerdo a los datos provistos por la historiadora Sonja Wegner, podría pensarse que el contacto con algunos de los originales provino del vínculo con la editorial S. Fischer, con la que tomara contacto ya en 1957, durante uno de sus primeros viajes a Alemania (2013: 242-243).

Marginalia (1948-1949) es un caso destacado en la difusión de las letras alemanas. A pesar de su corta vida, la revista dedicó dos de sus seis números a J. W. Goethe y Kafka. El estímulo de Mario Benedetti, uno de los directores de la revista y de los pocos lectores privilegiados del alemán en el campo intelectual uruguayo de entonces, fue determinante en ese trabajo. Recurrió a *Marginalia* para ofrecer una muestra, de acuerdo a criterios y preferencias personales, de lo más significativo de la cultura literaria en lengua alemana. Para el primer número, publicado en noviembre de 1948, Benedetti tradujo tres textos breves de Kafka: “El silencio de las sirenas” (traducido y publicado por Borges dos años antes en *Los Anales de Buenos Aires*, Nº 6, junio de 1946: 15-16), “Alejandro el Grande” y “El Paraíso”. Esta será la tercera entrega de una serie de traducciones que Benedetti publicará con el nombre de “Parábolas” a partir de mayo de 1948 en *Marcha*, detalles que serán desarrollados en Parte 4 (“Traducciones”).

El número cinco (julio/setiembre de 1949) estuvo enteramente dedicado a J. W. Goethe a propósito del bicentenario de su nacimiento. El principal director

²¹ Las referencias específicas en el disco compacto adjunto a Rocca (2009).

responsable de la revista supo aprovechar la fecha para visitar un clásico y proponer una serie de traducciones y relecturas contemporáneas a cargo de autores nacionales. En este número se publicaron dos traducciones directas del alemán. El poema “América” de Goethe traducido por Benedetti y el ensayo de Friederich Gundolf, “Goethe. Preliminares y preparación del viaje a Italia”, por Manuel Antonio Abella. La editorial “Mascarilla de Goethe” y el ensayo “Las dos edades de un pensamiento goetheano” pertenecen a Benedetti. Las tres últimas páginas ofrecen una larga lista de la bibliografía secundaria disponible en castellano sobre el escritor alemán. La nómina no es exhaustiva –se aclara–, pero deja muestras de un esmerado trabajo de relevamiento.

Las alusiones, reseñas, críticas y traducciones sobre autores en lengua alemana en el semanario *Marcha* componen un corpus numeroso y heterogéneo. Para eso la figura de Mercedes Rein en la difusión de las letras alemanas fue de enorme relevancia para la cultura uruguaya. La escritora uruguaya manifestó una especial preferencia por el teatro. Compuso obras propias que llevó a escena casi siempre en el Teatro el Galpón o en El Circular y, a partir de 1960, tradujo buena parte del teatro de Bertolt Brecht, así como la de otros importantes dramaturgos de lengua alemana.²² El trabajo intelectual de Rein en torno a la representación teatral puede verse reconocido en la invitación del Instituto Internacional del Teatro para asistir al congreso “Brecht-Dialog”, celebrado en Berlín en 1968.²³

Junto a la de teatro, la traducción de poesía fue otra de sus pasiones. Así lo dejó escrito en los papeles inéditos que se conservan en su archivo.

Me gusta mucho hacer traducciones, sobre todo de poesía y teatro. Creo que el trabajo del traductor se parece al del actor: debe elegir entre varias interpretaciones posibles, recrear, rearmar un texto con otros signos y otros códigos. Es muy

²² Entre sus traducciones de Bertolt Brecht se destacan: *El alma buena de Sezuán* (Club de teatro, 1962), *La resistible ascensión de Arturo Ui* (El Galpón, 1965), *Galileo Galilei* (Comedia Nacional, 1964), *La ópera de dos centavos* (El Galpón, 1970), entre otras. También tradujo y llevó a escena obras de Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Heinrich Von Kleist y otros. Los datos fueron tomados de su “Curriculum vitae”, documento inédito perteneciente al Archivo Mercedes Rein, conservado en la Academia Nacional de Letras.

²³ Datos que figuran en el “Curriculum vitae” del Archivo Mercedes Rein (Academia Nacional de Letras).

hermoso porque uno llega a una especie de intimidad y comunión profunda con artistas admirables. (Rein, “Manuscrito inédito”, s/d).

En 1960 ganó el Primer premio del Municipio de Montevideo por el ensayo bilingüe *Poesía alemana del siglo XX*. Acompañado de introducción, notas y una breve noticia biográfica de cada uno de los autores, el ensayo ofrece una antología de más de treinta poetas alemanes del periodo comprendido entre 1900 y 1960.²⁴ El trabajo permanece inédito hasta hoy, aunque en “Los trabajos y los días” de la página literaria de *Marcha*, Ángel Rama anunció su inminente salida en una editorial bonaerense, cuyo nombre no menciona (Nº 1079, 1960: 21). La compilación da cuenta del enorme esfuerzo por ofrecer un panorama actualizado de lo más significativo de la poesía en lengua alemana, comparable al que aparecerá años más tarde en el número triple de *Sur* “Letras alemanas contemporáneas” (Nº 308-309-310, 1968) en el que se repiten –traducidos por el reconocido traductor alemán Curt Meyer-Clason– al menos ocho de los poetas seleccionados por la uruguaya. Los borradores y otros materiales traducidos son insumos invaluable en la reconstrucción de las prácticas traductorales en Uruguay.

De esa antología provienen tres de las traducciones publicadas en *Marcha*. En 1957 apareció “Requiem para una amiga. Un poema de Rainer Maria Rilke”, acompañado por comentarios de su traductora (Nº 884, 1957: 22-23).²⁵ Una selección de poemas de Bertolt Brecht ilustra la nota “Aproximación a la poesía lírica de Bertolt Brecht” (Nº 970, 1959: 22-23). La mayoría de estos poemas provienen del volumen *Hauspostille* (1927), traducido como *Sermones domésticos*.²⁶ En 1960 una traducción suya del poema “Variaciones sobre Tiempo y Muerte” de Hans Egon Holthusen, ilustra la nota panorámica “Poesía alemana de hoy” (Nº 1.035, 1960: 22).

Los comienzos de Rein en *Marcha* se remontan a 1956, en donde comienza a colaborar a instancias de Carlos Real de Azúa, cuando la escritora y

²⁴ De acuerdo a la versión en borrador conservada en el archivo mencionado en nota anterior.

²⁵ Agradezco la localización de ese texto a Pablo Rocca.

²⁶ De *Sermones domésticos*: “Balada de los misterios de cada hombre” y “Del pobre B.B” (fragmento). De otros libros: “A los que vendrán después de nosotros” (fragmento), “Elogio de la duda” y “Copia del caos”.

traductora en ciernes acaba de regresar de su beca en Alemania. Emir Rodríguez Monegal, a cargo por esos años de la página literaria, le habría encomendado la reseña de libros en lengua alemana, convirtiéndola en “especialista por imposición ajena” (Rein en Rocca: 1993: 22). Más tarde, en su desempeño como profesora de Literatura Hispanoamericana y conocedora del medio educativo alemán, Rein escribió para *Anales del Instituto de Profesores Artigas* (Nº 3, 1958: 111-126) un novedoso artículo sobre la instrumentación de la enseñanza de la literatura en Alemania.²⁷ La autora señala especialmente la formación lingüística y filológica de los estudiantes, que la completan con el estudio de las literaturas correspondientes. También desarrolla pormenorizadamente el contenido de los programas, los requisitos y los detalles de la carrera docente en literatura alemana en la Alemania Occidental de los años cincuenta.

Del relevamiento de sus colaboraciones en *Marcha*, consignamos además de las traducciones citadas las siguientes notas críticas: “Bertolt Brecht y su Madre coraje” (Nº 828, 1956: 22-23); “Revisión de Kafka” (Nº 899, 7/II/1958: 21); “Una generación malograda. Wolfgang Borchert: poesía y manifiesto” (Nº 929, 1958: 22-23), acompañado por fragmentos traducidos de diferentes obras. No hemos podido comprobar en *Marcha* ni en su archivo ninguna traducción de Kafka, más que la nota referida arriba.

Gracias a su incursión en la crítica y al vínculo con la cultura alemana, Rein ingresó al mundo del teatro. Así se lo contó a Pablo Rocca: “En esas reseñas de *Marcha* sobre escritores alemanes, a veces tenía que ilustrar mis comentarios con alguna traducción. A raíz de eso Ugo Ulive, que era de El Galpón y compañero mío del IPA, me llamó para que hiciera la adaptación de las canciones del *Círculo de tiza caucasiense*, de Brecht” (1993: 22). A partir de 1960, con Ángel Rama como responsable de la sección literaria, los lazos con *Marcha* se harán más estrechos. Rein seguirá reseñando y comentando a los dramaturgos alemanes pero también dará cuenta de numerosas creaciones nacionales. Finalmente se aleja de la crítica teatral conforme se haga más fuerte e irreversible su compromiso con El Galpón (1993: 22).

²⁷ Debo y agradezco el conocimiento del artículo a Pablo Rocca.

Con el recambio de directores de la página literaria del semanario puede verificarse en *Marcha* un desplazamiento de nombres y obras que justificaría un análisis detenido y pormenorizado, que no corresponde a esta tesis. Queremos consignar, sin embargo, una continuidad de presencia literaria alemana, incluso en el nuevo ciclo dirigido por Rama. Las notas de Rein y las del nuevo director dieron noticia de aquellos contemporáneos –y aun de los clásicos– que por entonces emergían en la escena literaria en alemán. El importante número de colaboraciones a cargo de Rein sobre Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt y Max Frisch hacia el comienzo de los años sesenta dan cuenta de la continuidad y recambio de referentes literarios.²⁸ Rama se interesó sobre todo por aquellos que promovían una crítica social. Comentó otros títulos de Dürrenmatt y Frisch; agregó a ese grupo una nota sobre la narrativa de Hermann Hesse, una mirada sobre Brecht novelista y un comentario a un ensayo de Hans Carossa sobre Goethe, entre otros textos.²⁹ Consignó además la aparición de nuevas traducciones al castellano, la mayoría de ellas publicadas por la editorial argentina Fabril Editora.

3. La crítica

El discurso crítico sobre Kafka, a diferencia de las traducciones –escasas, esporádicas y discontinuas–, proliferó fundamentalmente y con cierta asiduidad en *Marcha*. El responsable de la mayoría de los artículos y reseñas aparecidos allí fue Rodríguez Monegal. Su artículo “Inventario de Franz Kafka”, publicado en 1944 (*Marcha*, N° 223, 3/III/1944: 14-15) constituye, que sepamos, la primera noticia sobre el escritor checo en Uruguay.

²⁸ Sobre Friedrich Dürrenmatt: N° 981, 1959; N° 1.138, 1962; N° 1.111, 1962; N° 1.151, 1963. Sobre Max Frisch: N° 1.116, 1962; N° 1.115, 1962. Sobre Bertolt Brecht: N° 828, 1956; N° 970, 1959. Sobre Arthur Schnitzler: N° 1.086, 1961.

²⁹ “Friederich Dürrenmatt. Malabarista del caos. Afanoso de justicia”, N° 1.037, 1969; “Max Frisch: Homo Faber”, reseña en Libros y autores, N° 1.084, 1961; “Alfredo Cahn: Literaturas germánicas”, reseña en “Acaba de aparecer”, N° 1.063, 1961; “Brecht como novelista”, N° 969, 1959; “Hermann Hesse. Confesión de un solitario”, N° 1.120, 1962; “El pensamiento vivo de Goethe presentado por Hans Carossa”, N° 1.092, 1962.

Descontando las referencias señaladas, la alusión a Kafka en términos de crítica durante la década del cuarenta fue escasa. En 1948 aparece en *Asir* (Nº 2, abril/mayo 1948: 71-72) la breve reseña argumental sobre *El proceso* que ya fuera referida antes. En esta nota Washington Lockhart destaca “[...] la atmósfera densa que alguien llamara, con acierto parcial, de pesadilla” (71), en clara alusión a Borges. En desacuerdo o no, el concepto le resulta productivo para abordar el inquietante manejo de Kafka de la materia narrativa y el límite inestable entre realismo y literatura fantástica. La presencia de lo onírico es lo que le permite explicar la contracara del universo simbólico representado en *El proceso*; universo que ya fuera en parte descrito por Borges (1935) y más tarde también por Monegal (1949 y 1952). El comentario de Lockhart da cuenta nuevamente de la coexistencia contrapuesta de descripciones referenciales, “transparentes”, con atmósferas o perfiles psicológicos irracionales. El “desasosiego” del lector ante la primera resistencia interpretativa que le oponen “las experiencias expuestas en el argumento” se convierte luego en una suerte de “sentimiento trascendente” que identifica lo trivial de la vida “con potencias turbadoras y sobrehumanas” (1948: 72).

A no ser por *Marcha*, el nombre del escritor checo no volverá a figurar en revistas literarias hasta la publicación de dos traducciones. “En la colonia penal” a cargo de Günther Schnapp, de quien no se conoce hasta ahora ni una sola seña biográfica (*Número*, Montevideo, Nº 9, 1950: 343-369);³⁰ y una traducción del francés, “Esbozo de una Autobiografía” y “Meditaciones” (*Nombre*, Nº 1-2, 1954: 44-46) a cargo de Jorge Bruno, quien rodeó su texto con una breve nota sobre la importancia de escindir los apuntes biográficos de Kafka de las interpretaciones

³⁰ En diciembre de 2011 consultamos a la Embajada de Alemania, pero no se conservan registros anteriores a 1982 que permitan rastrear los nombres de los agregados culturales a cargo durante las décadas del cuarenta y el cincuenta. Desde allí fueron consultados los datos de la biblioteca general del Ministerio de Relaciones Exteriores en Alemania, pero sólo consta el listado de los embajadores. No es posible que Schnapp haya trabajado en el Goethe Institut de Montevideo, al menos a la fecha de publicación en *Número*, puesto que dicho Instituto fue inaugurado en 1963. No nos consta, según el relevamiento de nombres de la historiadora Sonja Wegner (2013: 369-375), que haya pertenecido a la comunidad de emigrantes judío-alemana radicados en Uruguay entre 1933 y 1945. Pudo haber trabajado en el Colegio Alemán de Montevideo, aunque éste estuvo clausurado desde 1946 a 1951.

de Max Brod. Una particularidad que retomaremos más adelante. En 1958 aparece el artículo que cierra este primer periodo. “Revisión de Kafka”, como se dijo primera y última nota de tema kafkiano escrita por Mercedes Rein (*Marcha*, N° 899: 21), sintetiza lo más importante de lo escrito sobre Kafka hasta esos años.³¹

3.1. Emir Rodríguez Monegal lector de Kafka

En aquella suerte de “misión” intelectual referida en páginas anteriores, el rol de Monegal fue clave. Desde sus comienzos como colaborador en el semanario, cuando “tuvo que resignarse a que intervinieran otros compatriotas afines al naturalismo [...], a una lírica clásica a lo hispánico [...], a las narraciones realistas suburbanas [...] o más humildemente campesinas [...]” (Rocca: 1991: 47), el crítico perseveró en la promoción de autores extranjeros –algunos de los cuales tradujo, sobre todo los ingleses– y afinó conceptualmente su proyecto a lo largo de los años.³² Los contenidos semanales de la página literaria dan cuenta de las fuentes y lecturas que inspiraron cada número.

Entrados los años cuarenta, la impronta de Borges había arraigado y se difundía precisamente en las páginas de *Marcha* (Rocca, 2002: 24). Su presencia en el semanario no es un episodio aislado, sino que responde a un proceso histórico de afinidad y acercamiento de larga data.³³ El punto de inflexión que encaminó su reconocimiento en Uruguay fue la salida de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1942) y la conferencia sobre literatura gauchesca dictada en Montevideo a propósito de una visita gestionada por la institución Arte y Cultura Popular en 1945 (2002: 20). En esa oportunidad y aun antes, Monegal se

³¹ En 1959 aparece un breve comentario de Mario Trajtenberg, “Buen teatro para actores”, sobre la puesta en escena del texto kafkiano “El guardián del sepulcro” y de una obra de Christopher Fry (*Marcha*, N° 970, 1959: 17). Consideramos sin embargo que el artículo de Mercedes Rein clausura lo que sería un primer ciclo de recepción. Lo analizamos al final de este capítulo.

³² Las traducciones de Rodríguez Monegal al inglés se encuentran consignadas parcialmente en el artículo de Julia Ortiz “Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot”, en Rocca (2012: 85-108).

³³ Sobre la presencia e impronta de Borges en Uruguay véase Rocca (2002: 11-42). Sobre la recepción en revistas literarias antes de la década del cuarenta, Volonté en Rocca (2002: 43-56).

encargaría de dar a conocer las ideas y ficciones borgianas. El análisis de sus artículos evidencia el enfoque formalista de lo fantástico preconizado por Borges y su posición estratégica dentro del juego interpretativo rioplatense en torno a la figura y obra de Kafka.

Atrás de las pistas críticas de Borges primero, y de la serie de traducciones de Emecé después, Monegal saludó y difundió con notorio interés las novedades bibliográficas provenientes de Argentina, sobre todo las referencias contenidas en la revista *Sur* y *La Nación*. En 1944 apareció, como ya se indicara, la primera nota panorámica sobre la obra kafkiana. Al año siguiente, cuando asumió la dirección de las páginas literarias, publicó “Fragmentos de Kafka” (*Marcha*, N° 300, 21/VII/1945: 14), un conjunto de textos breves y aforismos traducidos por Eduardo Mallea nueve años antes para *Sur* (N° 18, 1936). El segundo artículo propio fue una versión ampliada y corregida del primero, publicado incluso con el mismo nombre. “Inventario de Franz Kafka” incluye “Ante la ley” y “Biografía sintética” de Jorge Luis Borges (*Marcha*, N° 324, 29/III/1946: 14-15). En 1952 aparecen dos reseñas a propósito de la salida de dos nuevos títulos en español. Una reseña sobre *La condena*, traducida por Juan R. Wilcock (*Marcha*, N° 628, 27/VI/1952: 22); y otra de *La muralla china* por Alfredo Pippig y Alejandro Ruiz Giuñazú (*Marcha*, N° 671, 22/V/1953: 14).

Aprovechó “Asteriscos” –espacio misceláneo de noticias breves dentro de la página literaria– para dar aviso, comentar o recomendar informaciones variadas provenientes de Buenos Aires o de otras fuentes secundarias del inglés o del francés. Aunque sin firma, no es difícil suponer, por los temas que se comentan, que las notas de “Asteriscos” pertenecen –al menos en su mayoría– al director de la sección.³⁴ También por esa época pero en *Número*, de la que fuera uno de sus responsables, publicó la traducción de “En la colonia penal” referida antes. No será tan solo una coincidencia que Mario Benedetti ingrese a la revista

³⁴ “Un nuevo Kafka”, N° 587, agosto 1951; “El albacea de Kafka”, N° 607, enero 1952; “Kafka inventor”, N° 614, marzo 1952; “Kafka, Eliot y otros”, N° 616, marzo 1952; Sin título [breve recomendación sobre *La condena*], N° 620, mayo 1952; “Novedades de Emecé” [incluye un comentario sobre los *Diarios (1910-1923)*, publicado por Emecé en 1953], N° 685, agosto 1953; “Kafka a diario”, N° 763, mayo 1955.

precisamente en el momento que sale esa traducción. De hecho, en una de sus cartas enviadas a Idea Vilariño desde Cambridge, Monegal hizo referencia a la corrección “de las pruebas de Kafka”.³⁵ Ante la desconfianza por el rigor de la tarea a cargo de Manuel Claps, comenta: “Espero que la germánica eficiencia de Benedetti se encargue del exterminio de la errata en *Número*” (2012: 160). En otra de esas cartas el crítico manifestó las intenciones de reunir sus “[...] mejores ensayos (título pomposo) de *Marcha*, *Número* y otros alrededores en un tomo titulado *Crítica*”. La selección se ceñiría sobre un grupo de autores contemporáneos en los que se incluía a Kafka.

3.1.1. Los “inventarios”

Los dos primeros artículos de Monegal sobre Kafka tienen carácter fundacional en el proceso de canonización del escritor en el Río de la Plata. El “Inventario de Franz Kafka” y el artículo homónimo de 1946 fijan, de acuerdo a nuestra hipótesis, la primera lectura formalista en clave fantástica. A través de la divulgación de la narrativa kafkiana y la de otros escritores modernos el crítico uruguayo se posicionaba en la polémica en torno al cosmopolitismo y al arraigo del género de matriz borgiana, que poco después abordará en el ensayo “Jorge Luis Borges y la literatura fantástica” publicado en *Número* (Nº 5, 1949: 449-455). Muchos años más tarde afinará el análisis de la poética de la narración borgiana en el ensayo “Borges: Una teoría de la literatura fantástica” (1976: 177-189).

Del estudio comparado entre esos dos artículos emergen aspectos que revelan la red subyacente de fuentes que le habría proporcionado al joven crítico el arsenal teórico necesario para la comprensión cabal del controvertido caso Kafka. Por otro lado, en ambos artículos puede verse el trabajo crítico de Monegal aplicado a Kafka y su evolución hacia una mayor claridad conceptual, así como el riguroso empeño por “inventariar” todo cuanto se había escrito y traducido hasta ese momento; labor de relevamiento con escasos antecedentes en el medio local.

³⁵ Véase la correspondencia “De Emir Rodríguez Monegal y Zoraida Nebot a Idea Vilariño” reunida en Rocca, 2012: 153-195.

La figura de Kafka apareció así rodeada por un segundo campo referencial del que hasta ese momento no se había dado cuenta en Uruguay. Recién mucho más tarde Guillermo de Torre realizó un trabajo similar para el medio literario español en “Kafka y el absurdo verosímil” (1965) que habría representado un cambio de perspectiva en la crítica: “el escritor aparece ya acompañado de sus lecturas, que a su vez comienzan a configurar su propio canon” (Martínez Salazar y Yelin, 2013: 24).

De sus primeros artículos se desprende el gesto de quien intenta respaldar una obra recién llegada mediante la voz autorizada de un maestro. Las alusiones, la cita o incluso la glosa de fragmentos borgianos, así como la republicación de algunas de sus traducciones, evidencian el tamiz ideológico de su gesto. Monegal promovió la lectura de Kafka, mostró las vías de llegada y legitimó una forma recomendada de leerla. De ese modo, Kafka pudo liberarse del reduccionismo biografista para ser revalorado en tanto creador de una narrativa escurridiza, a medio camino entre el realismo y la literatura fantástica.

El primer “Inventario de Franz Kafka” (1944) se da a conocer cuando todavía no había asumido la dirección de las páginas literarias. La nota, de tipo panorámica “para mejor ilustración de lectores neófitos” (Rocca: 2006:132) fue acompañada por “Ante la Ley”, una de las narraciones más importantes de Kafka traducida por Borges, publicada por primera vez en *El Hogar* en 1938. El texto aludido es llamativo incluso desde el lugar central que ocupa en el diagrama gráfico de la página, una jerarquía que se ve reforzada en los contenidos del artículo, que comienza con un fragmento sobre la vida de Kafka extraído del “Prólogo” borgiano al volumen *La metamorfosis* (Losada, 1938).

En el segundo artículo (1946), una versión corregida y ampliada del primero, el autor reordena los datos y modula la presencia de su maestro. Por un lado, incluye un recuadro con lo que sería la “Biografía sintética” de Kafka firmada por Borges y suprime la referencia a la vida del checo contenida en el “Prólogo”. “Los hechos de la vida de este autor no proponen otro misterio que el de su no indagada relación con la obra extraordinaria”, sentenciaba Borges en la “Biografía sintética” de Kafka publicada originalmente en *El Hogar*, en 1937.

Impulsado seguramente por el proyecto teórico de las biografías sintéticas borgianas, Monegal quiso desplazar a un segundo plano la alusión a la vida de Kafka del primer artículo para adherirse al giro interpretativo que priorizaba el texto y los procedimientos narrativos. Tenía claro que, como señala Judith Podlube, las biografías sintéticas eran “[...] uno de los golpes más decididos (también uno de los más arbitrarios y excesivos) que Borges dirige contra la pretensión humanista de lo que debe ser un escritor” (2005: 123). Aunque se identificaba por entonces con las ideas críticas de su maestro, que asume “[...] como fuente de toda la teoría literaria moderna” (Rocca, 2006: 166), el crítico uruguayo retornará más tarde a la línea de investigación sobre las injerencias de la vida en la obra, postura teórica que redundará, según Rocca, en sus mejores trabajos (167). Un error de edición modificó el impacto del “golpe”. Allí donde Monegal pretendía divulgar el contenido de la “Biografía sintética”, publica por segunda vez el mismo fragmento del “Prólogo” del primer “Inventario”. El gesto de rebeldía contra la figura autoral se diluye así en un texto que abunda una vez más en los detalles biográficos de Kafka. Una paradoja visible, por cierto, desde el ventajoso escrutinio de hoy.

Otros movimientos, supresiones y agregados con respecto al primer “Inventario” merecen comentario. Se conserva “Ante la ley” y otra cita del famoso “Prólogo” en el apartado destinado a las “Interpretaciones”. Allí repite la referencia a los trabajos de David. J. Vogelmann para *La Nación* y su noticia preliminar a la traducción de *América* (aunque suprime el comentario valorativo sobre esta última).³⁶ Jerarquiza el ensayo de Claude-Edmonde Magny (*Sur*, N° 79, 1941) como “el más perspicaz y admirablemente documentado” y agrega una brevísima pero ácida crítica al libro de “[...] esa excelente católica que es la señora de Gándara”, refiriéndose al título mencionado en el Capítulo I de esta tesis.

³⁶ “La traducción de *América* parece correcta, aunque incurre en expresiones alambicadas (defecto que achaco al traductor a falta del texto de Kafka)”. Monegal no poseía, sin embargo, conocimientos del idioma alemán. El señalamiento a la labor del traductor argentino estaría relacionado con diferencias de tipo interpretativas, como se analizará más adelante.

Hacia el final de la lista de recomendados, aparece el par Borges-Mallea. Monegal elimina el comentario elogioso a la traducción de *La metamorfosis* y modera su entusiasmo inicial por el “Prólogo”. Si antes era referido como la mejor noticia sobre Kafka, en 1946 ese puesto lo ocuparía el artículo de Magny. Ahora el “Prólogo” puede ser leído con provecho y el artículo de Mallea, “Introducción al mundo de Franz Kafka” (*El sayal y la púrpura*, 1941), “algo distraídamente” (1946: 14).

En el cuadro “Biografía castellana de Kafka”, organiza cronológicamente las traducciones disponibles hasta ese momento. Hacia 1946 se habían traducido, además de los dos relatos fundacionales publicados en España,³⁷ las obras siguientes: la selección de textos breves vertidos al español por Eduardo Mallea aparecidos en el número 18 de *Sur*, en 1936; *La metamorfosis* (Losada, 1938 y reeditada en 1943); dos novelas (*El proceso*, Losada, 1939; y *América*, Emecé, 1943, traducida por David J. Vogelmann); “Ante la ley” y “Josefina la cantora” traducidos por Borges e incluidos en la *Antología de la literatura fantástica* compilada por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares (Sudamericana, 1940); y por último *Informe para una Academia* (Emecé, 1945) en la versión de María Rosa Oliver.

3.1.2. Eduardo Mallea. El traductor olvidado

De lo anterior se desprenden algunas informaciones que conviene pasar en limpio. Por un lado, que el primero en traducir a Kafka en el Río de la Plata no fue Borges, sino Eduardo Mallea. En 1936 aparece, nada menos que en *Sur*, ese conjunto de aforismos que nueve años más tarde el director de la página literaria dará a conocer a través de *Marcha*. Borges había escrito “Las pesadillas y Franz Kafka” en 1935, pero las traducciones pioneras de Mallea no fueron consignadas por la crítica coetánea ni tampoco por Rodríguez Monegal.

³⁷ Entre las referencias detectadas Por Monegal un olvido o desconocimiento. Entre “La metamorfosis” (*Revista de Occidente*, Nº 24 y 25, 1925) y “Un artista del trapecio” (*Revista de Occidente*, Nº 114, 1932) se publicó en 1927 la traducción de “Un artista del hambre”, en el número 47 de la misma revista.

Es llamativo el escaso reconocimiento de Mallea en lo relativo a Kafka. Hacia 1937 su prestigio como escritor se encontraba en auge, acababa de publicar *Historia de una pasión argentina* (Sur, 1937). Además de la dirección del suplemento cultural de *La Nación*, Mallea contribuía al armado de un canon de lecturas –dirigido sobre todo a la alta cultura– desde las colecciones editoriales referidas al comienzo de este capítulo por de Diego (2000). Sin embargo, el “Mallea kafkiano” no despertó en Monegal el mismo grado de aceptación que su obra narrativa ni la misma afinidad que el enfoque borgiano.

“El alejamiento de Franz Kafka” (1947), versión ampliada y modificada de un artículo publicado antes en *Sur* (Nº 39, 1937: 7-37), es un retrato ficcional de la vida de Kafka con fuerte acento en los rasgos psicológicos de su personalidad. Son tantas las alusiones al temperamento y tan insistente la voluntad de describirlo según el relato de su experiencia de vida, que la semblanza oscila, primero, entre la imagen de un niño-Kafka trastornado; una especie de niño-*medium* abrumado por comprender el espíritu de las cosas y el sufrimiento de la humanidad.

Sin duda sentía en cada instante de su errar solitario la persecución de innumerables llantos, risas, aromas, palabras, confabulaciones, tragedias y toda suerte de misteriosos acaecimientos. [...] Esta sensación de las fuerzas intrusas, desmesuradas invasiones en la vida cotidiana, inquietó la formación de su conciencia (Mallea: 1947: 74-75).

El artículo avanza hacia el desarrollo de su núcleo interpretativo: la elevación de la figura del escritor a la categoría de santo por vía de las lecturas filosóficas de Kierkegaard y el aspecto metafísico de su narrativa. Para ilustrar su postura incrusta traducciones de textos breves, algunos de los cuales ya habían sido publicados en 1936. De ese modo el escritor argentino arriba a la tesis central de su ensayo y filia a Kafka con otros dos escritores, Marcel Proust y James Joyce.

He aquí las tres formas de creación sintomáticas de nuestro siglo. Proust se establece al nivel de la tierra; Joyce, debajo de la tierra; Kafka, levantándolo todo [...] desde la tierra. Los dos primeros son la medida del paraíso y el infierno terrestres; el tercero trae, por fin, un sentido de la salvación (Mallea: 1947: 90).

En otros sectores del campo crítico uruguayo, Mallea despertó simpatías y resistencias. Carlos Real de Azúa fue uno de los intelectuales que siguieron con entusiasmo la trayectoria malleana, de fuerte perfil nacionalista. Tan es así que en 1955 publica un artículo en *Entregas de La Licorne*, en el que repasa la trayectoria del escritor argentino y revisa, entre otras cosas, las “malas lecturas” de la que fue objeto su proyecto narrativo.³⁸ O por decir mejor, reivindica por medio de la obra la figura de Mallea, cuyo lugar en el canon literario argentino había comenzado a derrumbarse hacia 1945 cuando los jóvenes escritores bonaerenses, fundamentalmente los del grupo *Contorno*, revisan la incidencia literaria de sus “maestros”.³⁹

Real de Azúa toma partido en esta discusión e intenta rescatar a Mallea como el intelectual grave y riguroso, distinguido y sensible, comprometido con el espíritu de los pueblos. “Los primeros libros de Mallea son una conciencia sin soborno de lo argentino, una conciencia crítica” (1955: 108). Hay espacio también para comparar el “bagaje cultural” y la impronta extranjera de Mallea y de Borges, que comparten “las zonas más inusuales” de las literaturas modernas y clásicas características de su generación, la de “la de más completa cultura (o lecturas) que la literatura americana haya tenido” (131). Pero tampoco hay en ese elogioso repaso alusiones a la relevancia del escritor argentino en el caso Kafka.

Sólo en 1964 Ángel Rama –de entre los críticos uruguayos, el único–, mencionará el lugar fundacional de Mallea, más que por hacerle justicia, como respuesta y nuevo embate al *borgismo* de Rodríguez Monegal. A pesar de su desacuerdo radical con la procedencia oligárquica, la estética y la ideología malleana, el crítico acierta a reconfigurar el orden de los pioneros de Kafka para la región. “Mallea descubre, lee y recomienda, el primero, a Kafka; también lo lee Borges, quien en 1938 traduce *La metamorfosis* (Losada)” (1964: 5).

En uno de los textos recogidos en *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos 1925-1974* (2002), datado en 1959, Rama reconoció su militancia

³⁸ Debo y agradezco la localización del artículo a Pablo Rocca.

³⁹ Sobre la postura estética e ideológica de Real de Azúa respecto a Mallea y Borges véase Rocca (2002: 32-35).

“[...] contra el borgismo y de pasada contra Borges, como contra Mallea [...]” (1959: 22), y recuerda que el núcleo de la disputa recayó, entre otras cosas, sobre la categoría de maestro que se intentaba adjudicarle al escritor argentino, principalmente por Rodríguez Monegal (2002: 173). En otra parte de esta tesis hemos mencionado, además, las críticas de Rama contra el grupo *Sur* y su adhesión a la postura crítica de los jóvenes *contornistas* bonaerenses. Reivindicar el lugar de Mallea en la historia de la recepción de Kafka rioplatense responde a la rigurosidad del crítico, pero remite sobre todo a un ajuste de cuentas dentro del semanario *Marcha* y la defensa monegaliana de Borges.

3.2. Diálogos y tensiones con la crítica bonaerense

3.2.1. El problema de la filiación: en torno a lo fantástico en Kafka

Hemos señalado antes la voluntad de alinear la obra de Kafka a un tipo de literatura fantástica. Una filiación solamente posible de forma lateral, en tanto ella misma no admite parentescos directos y absolutos, sino aproximaciones críticas parciales. El carácter dislocado de la ficción kafkiana respecto a las categorías convencionales de los sistemas literarios rioplatenses fue uno de los principales dilemas interpretativos de los críticos que, de acuerdo a su posición ideológica en los respectivos campos de intervención, ensayaron hipótesis y conjeturas tan variadas como contrapuestas. La tendencia teórica de Monegal debe encuadrarse, por tanto, en el panorama de tensiones y debates protagonizado por los involucrados con la producción del escritor checo en el país vecino. La admiración por Borges y la ininterrumpida pugna por la defensa del escritor en el mundo de las letras, será encarnada por la figura de Kafka en tanto pieza de combate cultural. Si la traducción de “La metamorfosis” por el Borges representó una conquista interpretativa, la tarea del crítico desde el lado uruguayo fue la de fortalecer esa lectura y defender su lugar entre los críticos contemporáneos antiborgistas.

Su arsenal narrativo fue construido en base a los elementos teóricos provenientes de diversas fuentes; referencias que emergen visiblemente en su

corpus crítico. Como insumo para el análisis nos detenemos en el segundo de los “Inventarios” (1946) y en la reseña sobre *La condena* (1952: 22). Monegal explica la irrupción de lo fantástico como un dispositivo que, ubicado en el plano de lo doméstico, se naturaliza como parte de lo real. Incluso el estilo, que califica de llano, puede ser explicado por el mismo mecanismo: “[...] se ciñe a la realidad cotidiana que expresa, y cuando da el mundo fantástico, lo hace como si se tratara de lo más obvio y conocido” (1946: 14). Pero no lo hará por medio de un estilo incoloro, señala Monegal en clara réplica a Adolfo Bioy Casares,⁴⁰ sino de forma severa, clásica (Ibídem: 14).

De sus argumentos se traslucen las huellas de lecturas paradigmáticas. La más evidente es, claro está, la de Borges, del que glosa casi textualmente parte del famoso “Prólogo” (1938). “[Kafka] Está obsesionado por dos ideas centrales: la subordinación, el infinito. En su obra las jerarquías son infinitas, los obstáculos también [...]” (Ibídem: 14). La alusión a la pesadilla y a la “potestad paterna ilimitada” remiten asimismo al enfoque borgiano.

También el “Prólogo” de Adolfo Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires, Sudamericana, 1940) compilada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo, es una referencia visible en sus artículos.⁴¹ Como señala Daniel Balderston, la mencionada antología funcionó como un manifiesto legitimador de “[...] una nueva moda y una nueva modalidad de la narrativa de la imaginación” (2002: 218). Los antólogos habrían privilegiado los cuentos metanarrativos a los “más simples de aparecidos o dobles o viajes en el tiempo” (225). Según Balderston, la intención subyacente fue la de demostrar didácticamente las cualidades de un “género menor” que intentaba abrirse paso en la literatura argentina.

Los textos traducidos por Borges incluidos en el citado volumen fueron “Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse” (“Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”) de *Un artista del hambre*, y “Vor dem Gesetz” (“Ante la ley”) de

⁴⁰ Véase el “Prólogo” de la *Antología de la literatura fantástica* (1965: 7-14).

⁴¹ Véase “Lo fantástico argentino en Uruguay y sus embates velados contra el poder (1946-1957)” de Claudio Paolini, en Rocca (2012: 57-84).

Ein Landarzt, 1919 (*Un médico rural*). El primero es un relato relativamente extenso en relación al resto de los compilados y fue uno de los últimos que escribió Kafka antes de morir. El segundo es un texto breve de tipo parabólico que tematiza uno de los argumentos predilectos de Borges, el de la infinita postergación. La parábola había sido traducida antes por el escritor argentino en *El Hogar* en 1938. La versión incluida en la antología de 1940 presenta variantes en al menos siete pasajes, de acuerdo al cotejo de Carlos García (2005). Curiosamente, las versiones que publicó Monegal en *Marcha* (1944 y 1946) se corresponden con las más antiguas de *El Hogar*. Además de Borges y Bioy, la otra referencia crítica es el ensayo “Kafka o la escritura de lo absurdo” de Claude-Edmonde Magny, publicado en *Sur* en 1941 (Nº 79: 15-38).

Los dos artículos de Monegal rezuman ideas extraídas de sus referentes literarios. Si la injerencia indirecta de Borges en prácticamente todas las reseñas es abrumadora, la tesis de Magny hilvana la estructura argumentativa de la reseña a *La condena*. La intromisión gradual del elemento fantástico; la irreductibilidad de los puntos de vista; la idea de la pesadilla y el absurdo como procedimientos de extrañamiento; la culpa como tema, entre otros aspectos aludidos por Magny, son apropiados y reformulados de acuerdo al contexto de recepción rioplatense. Para comprender la empatía por los postulados críticos de la autora francesa, debemos partir de la base que, según ella, la obra de Kafka

[...] se sitúa en las antípodas [...] tanto de las reivindicaciones románticas que satisfacen nuestra necesidad de evasión como del realismo ordinario que nos presenta del mundo la imagen a la cual estamos habituados. En ese sentido podría decirse que es «super-realista», y que sus cuentos son más reales que las novelas pretendidamente realistas (Magny, 1941: 20).

Monegal habría encontrado la fórmula más acertada para definir al fin el núcleo interpretativo de la narrativa kafkiana. Ni evasión ni reflejo; lo más característico de esas ficciones sería esa capacidad de ser “más realista que las novelas pretendidamente realistas” y, al mismo tiempo, presentarse como una suerte de “[...] aerolito, bloque negro, sorprendente y sin embargo familiar [...]” (Magny, 1941: 16). Uno de los mecanismos que disparan ese extrañamiento es,

como señaló antes Borges, la pesadilla y, como agrega Magny –antes que Camus–, el absurdo.

Para Camus (1953), la idea del absurdo en Kafka involucra la coexistencia paradójica de dos mundos que se revelan como el anverso y reverso de un mismo símbolo. “En Kafka esos dos mundos son el de la vida cotidiana por una parte y el de la inquietud sobrenatural por otra. [...] Quien quiera simbolizar esa absurdidad tendrá que darle vida mediante un juego de contrastes paralelos. Por eso Kafka expresa la tragedia mediante lo cotidiano y lo absurdo mediante lo lógico” (100). Aunque hay sin duda aspectos subyacentes de esta teoría en la interpretación de Monegal, creemos que la diferencia sustancial de su enfoque con la del francés recae en la presencia de esa “inquietud sobrenatural” en sentido metafísico, del “alma en busca de su gracia” que menciona Camus (101). En Monegal el componente fantástico es un “argumento inesperado”, una “pesadilla verdadera [...] o aparente” (1946: 14) que se entromete en un mundo real que Kafka plantea pero no explica. Si existe algo sobrenatural es ese elemento extraño que la narración y el estilo kafkianos fagocitan y naturalizan como parte de esa realidad.

Monegal se apropiará de estas ideas para presentar el universo ficcional de Kafka:

El lector se encuentra instalado en otro mundo. Llámelo pesadilla, ensueño o absurdo. Es otro mundo. Y no es el producto de una fantasía ingobernada. No es caprichosa –como en las desdichadas ficciones de Felisberto Hernández [...]. Porque Kafka no persigue una imposible (e innecesaria) evasión. El clima que crea con sus ficciones lo hunde y hunde al lector irremediabilmente en un mundo que es más real [...] que este que se llama Realidad [...] (Monegal, 1952: 22).

La cita contiene muchos elementos de discusión. Aunque la referencia a Felisberto Hernández nos llevaría lejos de los objetivos de este trabajo, mencionaremos algunos aspectos que vinculan las técnicas compositivas de Kafka con expresiones literarias locales de acuerdo al análisis de intelectuales clave del medio cultural uruguayo.

En el *Índice crítico de la literatura hispanoamericana* (1959) Alberto Zum Felde describe aquellos fenómenos literarios “divergentes” que determinan el pasaje del realismo a nuevas formas de representación denominadas

“suprarrealistas” o “ultrarrealistas”. Las distingue del realismo clásico por la preeminencia del subconsciente en la concepción del material narrativo, cuyo orden pasaría a ser regido por una lógica subjetiva, es decir, “de adentro hacia afuera” (416). Felisberto Hernández, “escritor de cuentos fantásticos”, se emparenta con la novela de Kafka por el tratamiento similar que realiza del absurdo en combinación con un humorismo estético y filosófico. Sostiene Zum Felde: “Esto le acerca a Kafka, cuya novela, si no es fantástica es onírica –en su clima–, lo que resulta parecido, pues nada hay que más se asemeje a una creación fantástica que un sueño” (458). El crítico pone en juego tres de los elementos centrales que, como vemos, definen la narrativa kafkiana: el sueño, el absurdo, y un humorismo de tipo filosófico inseparable de la idea de absurdidad. “Al emplear el mecanismo de los sueños en la técnica de su composición, K. anda entre lo real y lo fantástico, en equilibrio genial sobre el alambre tenso del absurdo” (458). En la lectura de Zum Felde los relatos de Hernández se aproximan a lo onírico sólo de forma lateral y más que a través de los sueños los ambientes son creados por “los estados mórbidos de la vigilia” (Ibídem: 458).

El pasaje citado antes reproduce y combina el concepto central de las teorías de Magny con las de Borges: el “super-realismo”, acuñado por la primera y, por otro lado, los términos con los que el argentino definió el género y que Monegal sistematizó en sus dos artículos sobre el tema. Por medio de la recopilación de fuentes y testimonios aislados, el crítico uruguayo recompuso en dicho ensayo la idea borgiana de lo fantástico; apuntaba entonces lo siguiente: “[Borges] no ignora [...] que la literatura fantástica se vale de ficciones para expresar una visión de la realidad. En suma: toda esa literatura está destinada a ofrecer metáforas de la realidad, por las que el escritor quiere trascenderla, no evadirse a un territorio impune” (1949: 452). El impacto de la literatura fantástica se jugaría en la precisa combinación de elementos referenciales con la eficacia del estilo y de las estrategias narrativas, según agrega en “Borges: una teoría de la literatura fantástica” (1976: 188). *El proceso* representaría uno de esos casos en los que la irrealidad de una “pesadilla expresionista” es narrada por medio de “detalles de la más penosa o trivial materialidad” (Ibídem: 452).

3.2.2. El enfoque biográfico-religioso

Como hemos esbozado al inicio de este capítulo, las dos principales líneas interpretativas con mayor arraigo en el Río de la Plata fueron, por un lado, la de Borges –que acabamos de describir– y la que halló fundamento en la vida y el pensamiento filosófico de Kafka, por el otro. En la crítica monegaliana predomina el enfoque textual en detrimento del abordaje filosófico fundado en Europa por Max Brod y seguido por un sector influyente de la intelectualidad rioplatense. El artículo de Mallea para *Sur* (1937) fue el inicio de una serie de colaboraciones que le dieron continuidad a su impronta al menos hasta 1955 (Martínez Salazar y Yelin, 2013: 14-15).

La opinión al respecto de Monegal, más notoria en el segundo “Inventario” (1946) que en la reseña a *La condena* nos remiten nuevamente a las dos fuentes que nos ocupan. Por un lado, a los argumentos esgrimidos por la autora francesa, minoritarios respecto de los discursos orgánicos producidos en torno a Kafka en *Sur* y *La Nación*, que Magny formula de la siguiente manera:

Ya no habría escándalo para el entendimiento en los cuentos de Kafka si éste fuera filósofo. Ir a buscar a Kierkegaard [...] para comentarlo ya es un medio de amortiguar el impacto del cuento de Kafka sobre nosotros, de escapar a la brutalidad de lo real tratando de explicarlo. [...] La filosofía [...] tiende a veces a ser un medio para soportar mejor el mundo y dulcificar lo que la realidad puede tener de intolerable y escandaloso. Porque no es un filósofo, Kafka nos arranca de esa sabiduría medrosa (1941: 20).

Por otro lado, resuena en Monegal el pasaje del “Prólogo” en el que Borges afirma la inutilidad de las interpretaciones teológicas de las ficciones kafkianas. “El pleno goce de la obra de Kafka –como el de tantas otras– puede anteceder a toda interpretación y no depende de ellas” (1938: 11). La sentencia funcionó como un lema para aquel sector de la crítica que prefirió ver la singularidad de Kafka en el terreno textual en lugar de ir tras las huellas de un mensaje trascendental o filosófico.

En Uruguay fue Monegal quien se hizo cargo de defender la premisa borgiana y de señalar los abordajes disidentes. “Entre los que vinculan a Kafka

con los pensadores citados [Pascal y Kierkegaard] se encuentra Max Brod. En la Argentina, Vogelmann ha emprendido una tarea similar [...]” (1946: 14). En las referidas notas de David J. Vogelmann para *La Nación* (1941a y 1941b), el traductor argentino intenta aportar como clave de lectura las referencias autobiográficas de sus diarios y cartas que por esas fechas no contaban todavía con traducción castellana.

En sintonía con la “hagiografía” brodiana sobre Kafka, el traductor y crítico argentino refuerza el perfil de Kafka que años antes había esbozado Mallea. Recurre a la cita directa del fragmento en el que Brod arrastra a Kafka a la categoría de santo y, extremando un poco más la interpretación, compara al escritor checo con el auténtico creador que conjuga, de forma excepcional, “[...] las tres vías platónicas que llevan a la verdad: la del pensamiento puro o de la filosofía, la de la expresión por la belleza, o sea el arte, y el logro de esa misma verdad mediante la fe o el sendero del misticismo” (1941a: 1).

Un abordaje de este tipo solo podía ubicarse en el margen opuesto a las declaraciones tempranas de Borges, incluyendo el “Prólogo” a *La metamorfosis*. Vogelmann eligió como estrategia compositiva enfrentar soterradamente los argumentos de sus “Claves” con las de su colega argentino. Apenas al comienzo de la primera de sus notas, escribe: “Hay lectores modernos que presumen desconfiar de la lectura que reclama un comentario, cuando no una clave [...]” (1), en clara alusión al desapego interpretativo de Borges, al que también le imputa, sin nombrarlo, percibir en Kafka nada más que la pesadilla.

Habría por otra parte un juicio negativo de la literatura fantástica a secas. Si la obra kafkiana poseía rasgos de ese género, se apartaba de ella por medio de un sutil y sofisticado viso metafísico inaccesible para el lector común: “[...] Kafka levanta, detrás de su apasionante relato fantástico, el esplendoroso edificio del conocimiento absoluto, o de su equivalente el no-conocimiento absoluto, invisible a los ojos de los no iniciados” (1941a: 1).

Vogelmann centra sus notas en las informaciones autobiográficas que él, como lector y traductor del alemán, conocía antes que muchos. Puede comprenderse, en este sentido, su actitud de revelación ante la obra de Kafka, que

se le aparecía como una doctrina hermética y que solo ahora, con los apuntes de los diarios, la correspondencia y la *Carta al padre* podía ser comprendida, a pesar de su carácter de ficción, como “una paráfrasis de vivencias inmediatas” (1943: 9).⁴²

Una década más tarde Emecé publicó en Buenos Aires las versiones al castellano de estos volúmenes. La respuesta de la crítica rioplatense fue positiva. Rodríguez Monegal en *Marcha* (Nº 685, agosto 1953: 15) y Mario A. Lancelotti en *Sur* (Nº 228, 1954: 105-106) saludaron con interés la salida de los *Diarios 1910-1923* (1953) traducidos por Juan R. Wilcock. En las noticias de “Asteriscos”, Monegal celebra esta publicación y demuestra conocer las traducciones inglesa y francesa disponibles antes, aunque la última, aclara, no sería más que una antología.⁴³ La mención al libro de Kafka acompaña la de otras novedades editoriales como la de *La invitada* de Simone de Beauvoir y una nueva edición de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, para el crítico uruguayo “el título más atractivo” es el de Kafka (1953: 14).

El lector de Kafka tiene en estas anotaciones, escritas sin afectación literaria, una penetrante perspectiva para ver y entender al genial novelista checo. Sería de desear que pronto la editorial los completara con un volumen de sus cartas, que incluyen (entre otros textos significativos) una reveladora *Carta al padre* (14).

La referencia es de casi mediados de los cincuenta y de sus primeros artículos sobre el autor checo transcurrieron diez años. Una vez recorrida la obra habría quedado en evidencia el peso del factor biográfico en la tarea interpretativa.

⁴² La cita corresponde a la “Noticia del traductor” de Vogelmann para su traducción de *América*, publicada en 1943 en la colección La Quimera (de Emecé) que por entonces dirigía Mallea. Por otra parte, hacemos una aclaración respecto a la traducción del título de la famosa carta de Kafka. En 1955 Emecé la publicó como *Carta a mi padre* en traducción de Carlos Félix Haeberle (luego compilada en *Franz Kafka. Obras Completas*, tomo II, 1960). Este título fue corregido en ediciones posteriores por *Carta al padre* (Galaxia Gutenberg, Madrid, 2000), paratexto que consideramos más adecuado. En el título en alemán, *Brief an den Vater*, no hay referencia al adjetivo posesivo “mi”. La carta fue editada y publicada póstumamente por Max Brod e incluida en Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, Fischer, Fráncfort, 1952.

⁴³ Recuérdese que Jorge Bruno tradujo los textos publicados en *Nombre* (Nº 1-2, 1954) de *Franz Kafka. Journal intime* (Lausanne, La Guilde du Livre, 1946), prologado y traducido por Pierre Klossowski.

De acuerdo a una demostrada inclinación por las indagaciones biográficas, notoria a partir de 1950 (Rocca, 2006: 167), no parece desatinado pensar en un viraje conceptual semejante en torno a Kafka.

La última nota del crítico en *Marcha* fue, que sepamos, sobre una nueva edición completa en francés de los diarios del escritor checo, traducidos por Marthe Robert (Nº 763, 1955: 16). Allí no hace más que transcribir el comentario (sorprendido, desilusionado) de un colega francés respecto a la vida de Kafka. Por otra parte, en 1955 se publicaron en Buenos Aires los dos últimos tomos de la serie de traducciones de Emecé, *Brief an den Vater (Carta a mi padre)* y *Briefe an Milena (Cartas a Milena)*; un proyecto que culminaría con las *Obras Completas* en 1960. Sin embargo, no hemos encontrado en el relevamiento de *Marcha* esos años reseña o comentario a propósito de la salida de estos o cualquier otro título en castellano de Kafka.

3.3. Final de un ciclo

El artículo de Mercedes Rein clausura este primer ciclo de recepción. En “Revisión de Kafka” (1958: 21) la escritora y traductora intenta destacar aspectos soslayados o poco abordados o por la crítica especializada.

Del repaso de la repercusión europea Rein enfatiza, entre otras cosas, lo que Marthe Robert, en un trabajo muy posterior, señaló para el caso Kafka en el contexto de aparición francés. Escribe Rein: “En los países democráticos, despertó un apasionado interés la situación del hombre sin arraigo, acosado por fuerzas incomprensibles, obsesionado por la idea de culpa, buscando, sin esperanzas, una tierra de promisión y se le aceptó sin reservas” (1958: 21). Por otra parte, concluye con el debate de la década anterior: “Casi toda la obra de Kafka es la expresión literaria de sueños, o mejor dicho, de pesadillas. A través de éstas se refleja la realidad, pero modificada por una carga simbólica y por la relación inusitadamente intensa que la une al hombre” (Ibídem: 21).

Como elemento interpretativo original, Rein sostiene que *América*, la novela “fácil” de Kafka, es la más lograda por su inusitado “humor chaplinesco, amargo pero desbordante de vitalidad”. En la “Noticia del traductor” referida

antes, David J. Vogelmann alcanzó a referir tan sólo a la peculiaridad de una obra que “[...] ha sido hecha para quitarle espanto a una viviente realidad” (1943: 13), pero en ningún momento menciona la presencia del humor. La crítica uruguaya rescata una faceta poco explorada y modula la imagen del Kafka torturado y sombrío de las otras dos novelas, que habría ganado la atención de los primeros lectores. Según Vogelmann: “[...] fascina Kafka, por regla general, merced a un poder meramente accesorio, extrínseco, tan sólo involucrado en su obra: el espanto. Al menos cuantitativamente, débese a este poder gran parte de su éxito y difusión” (1943: 12). Mucho más tarde, en el texto introductorio al volumen *La metamorfosis* (1975), el uruguayo Héctor Galmés destacará la presencia insoslayable de un humor –paradojal y “gris”– emergente de las situaciones absurdas que viven sus personajes y del lenguaje que las definen (2009: 12).

Desde 1958 y salvo alguna excepción, no se renueva el repertorio crítico de las décadas anteriores. Integrado a los programas de literatura de secundaria del sistema educativo uruguayo a partir de 1957, Kafka se institucionaliza dentro de la cultura uruguaya y se “enseña” de acuerdo a las traducciones e interpretaciones teóricas disponibles en castellano al momento. Mientras tanto, las corrientes teóricas europeas abordan la obra desde nuevas perspectivas y la figura de Kafka se revivifica en diferentes dimensiones. Sobre los desplazamientos interpretativos de esta nueva etapa nos concentraremos en el próximo capítulo.

4. Traducciones (1944-1959)

4.1. Introducción

Las traducciones aparecidas durante este primer periodo, sobre todo las de Mario Benedetti, cobran especial relevancia si se las articula con el discurso crítico que acabamos de presentar. Publicadas en *Marcha* y *Marginalia* durante el periodo de auge de las revistas literarias, estas traducciones deben leerse desde las mismas coordenadas estético-ideológicas que cercaron y motivaron el ejercicio crítico de aquel momento.

Conviene aclarar que han quedado fuera del análisis la traducción de Günther Schnapp en *Número* (1950) y la de Jorge Bruno en *Nombre* (1954) consignadas en la Parte 3 del presente capítulo. Para el primer caso, consideramos que la incidencia puntual del traductor, relevante por el título traducido y por su inclusión en la revista *Número*, no tuvo continuidad visible en el campo literario uruguayo, a tal punto que aún hoy se desconoce todo sobre su persona. Por otra parte, la extensión de “En la colonia penal” –hoy conocida como “En la colonia penitenciaria”– ameritaría un trabajo detallado y específico con ese único texto. Para el caso de Bruno, la principal causa recayó en que hayan sido traducciones del francés al español.

Sin embargo, hay al menos dos aspectos a destacar de las traducciones publicadas en *Nombre*. Por un lado, que aportan datos relativos al tránsito de materiales y bibliografía desde Francia, según lo hemos analizado en el Capítulo I. Los fragmentos traducidos por Bruno provienen de la primera edición francesa de los Diarios de Kafka,⁴⁴ que Monegal también conocía, según consta en la noticia de “Asteriscos” referida en páginas anteriores (1953: 14). La referencia demuestra la circulación de las ediciones francesas en el medio literario local. Por otro lado y como ya se dijo, los Diarios de Kafka en español habían sido traducidos al castellano por Emecé un año antes, en 1953. Atento a esto, Bruno justifica en una extensa nota al pie el objetivo principal de su tarea: ofrecer una imagen de Kafka librada de “las interpretaciones personales y tergiversaciones”, aludiendo explícitamente a la injerencia de Max Brod y “su fama parasitaria” (1954: 44). La prueba más contundente la expone al final, por medio del último de los aforismos traducidos. Para dar cuenta del esfuerzo de Brod por demostrar el optimismo kafkiano y para que “el lector compare ambos textos y observe posibles diferencias de sentido que se producen al fragmentarlo y adaptarlo” (81), Bruno transcribe un fragmento del libro *Kafka* de Brod en el que el biógrafo intercala comentarios propios entre las frases originales de Kafka. El gesto denunciatorio de Bruno contribuye al debilitamiento de la preeminencia de la lectura de Brod,

⁴⁴ Véanse las referencias a la fuente francesa consignadas en la nota al pie anterior.

tendencia visible en la crítica local al menos desde 1952, como lo demuestra el artículo de Lienhard Bergel en *Marcha* referido antes.

A diferencia de lo que vendrá después, la actividad traductora de la década del cuarenta representó una de “las estrategias para la formación de un lector [...]” (Rocca, 2012: 11) en un medio que luchaba por ampliar y complejizar las referencias literarias tradicionales. Se confiaba que la literatura traducida, no solo la de Kafka, aportara nuevos temas y procedimientos narrativos a una matriz literaria extenuada por la impronta regionalista, entre otras corrientes derivadas del realismo. Casi tres décadas después, cuando en 1975 Héctor Galmés tradujo “La metamorfosis”, el resultado de estos esfuerzos era un hecho incuestionable. Además de convertirse en autor canónico, la irradiación del proyecto narrativo de Kafka repercutió fuera del estricto campo de las letras, dando lugar a una idea precisa –e injusta, de acuerdo a Benedetti– de “lo kafkiano”. El adjetivo, que acertadamente destacó el universalismo alcanzado por la obra, la redujo simultáneamente a los usos divulgativos del término que hoy todos conocemos como sinónimo de laberíntico, tedioso y opresivo (Benedetti, 1983: 9-10).

Por todo lo expuesto, hemos optado por anexar en este capítulo el análisis de las características de las traducciones de Mario Benedetti en *Marcha* y *Marginalia* y su interacción con otros textos traducidos en la misma época. Compararemos la versión de “Das Schweigen der Sirenen” (“El silencio de las sirenas”) de Benedetti (*Marginalia*, N° 1, noviembre 1948: 6-8) con la de Borges (*Los Anales de Buenos Aires*, N° 6, junio de 1946: 15-16) de modo de esbozar las zonas comunes y disidentes entre ambos textos traducidos. Recurriremos al cotejo como una herramienta metodológica para señalar el conjunto de estrategias traductoras que rigen la composición textual y configuran una posición estética e ideológica respecto a la labor traductora.

Nuestro marco teórico se sustenta en algunas de las premisas del enfoque polisistémico (Even-Zohar, 1999) y de las teorías traductológicas que conciben a la traducción como un acto comunicativo (Hatim y Mason, 1995). Esto equivale a replantear lo que ya señalamos a propósito de la actividad crítica en torno a Kafka. Qué obras se leyeron y tradujeron; cómo y bajo qué paradigma de lectura fueron

interpretadas; cuáles fueron las mediaciones culturales que hicieron posible su circulación en la cultura uruguaya; cuál fue el lugar discursivo y qué motivó a los principales actores en la operación importadora, en tanto portavoces “[...] de un grupo social que se ha forjado un sistemas de representaciones” (Willson, 2004: 29).

4.2. Herramientas teóricas aplicadas a la traducción de Kafka

¿De dónde venía Kafka? ¿Cuál era proyecto de escritura? ¿Cómo adscribirlo a la cultura receptora? Rodríguez Monegal había ensayado un posible anclaje al terreno literario local a través del énfasis en los procedimientos narrativos de la literatura fantástica. ¿Cómo se resolvía este problema desde la práctica traductora?

Para el traductor, lector privilegiado de las fuentes, el dilema era todavía mayor. De su lectura interpretativa y de su competencia lingüística con el idioma original debía surgir, por un lado, el significado del universo narrativo pretendido por su autor (Hatim y Mason, 1995: 14) y, por otro, este debía ser comprensible para la comunidad lectora rioplatense, habituada a un determinado tipo de literatura. El significado en Kafka no era, por otra parte, una asunto que pudiera dirimirse fácilmente. Múltiples factores extraliterarios e informaciones paratextuales –provenientes casi todas de la primera etapa de recepción europea–, gravitaron en la labor traslaticia.

Sea como sea, el objetivo principal de Benedetti fue el de dar a conocer una muestra personal del mundo ficcional kafkiano a los lectores que, aunque podían conocerlo de los textos traducidos circulantes en el medio regional, ignoraban todavía al Kafka de las formas breves y filosóficas. Sin proyecto ni método traductor definidos, lo que sin embargo debe destacarse es la concepción de traducción como un “[...] proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social [...] que incluye una negociación de significado entre productores y receptores de textos” (Hatim y Mason, 1995: 13-14). Para Benedetti, como seguramente también para Mallea o cualquier otro contemporáneo, traducir a Kafka implicaba comunicar algo: un mensaje, un discurso, una obsesión. Por cualquier cosa que haya sido, el trabajo del escritor uruguayo con la narrativa

breve kafkiana no habría sido posible sin la necesaria empatía del escritor-traductor con alguna de aquellas dimensiones que constituían una novedad en la literatura vernácula.

Aunque no la desarrollaremos aquí, no podemos eludir una referencia teórica clave que abordó el fenómeno de la traducción desde otra perspectiva. En 1923 Walter Benjamin publicó su versión al alemán de los *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire acompañado del prólogo “Die Aufgabe des Übersetzers” (“La tarea del traductor”) (Heidelberg, 1923). El texto permitió observar el fenómeno desde un nuevo plano —el histórico— y cuestionó la instancia del lector: “[...] el concepto de destinatario «ideal» es nocivo para todas las explicaciones teóricas sobre el arte, porque éstas han de limitarse a suponer principalmente la existencia del ser humano” (Benjamin, 2010: 110); así como la de la finalidad comunicativa de la traducción, describiendo una “mala traducción” como “una transmisión inexacta de un contenido no esencial”. El núcleo de su ensayo es la reflexión en torno al hecho del lenguaje. La traducción debe mostrar las marcas del original, en una búsqueda por hacer emerger el “lenguaje puro” que encierran cada uno de los idiomas. “Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado [...] puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir el propósito de llegar al “lenguaje puro” (Benjamin, 2010: 115). Por ello, la función del traductor consistirá en “encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original” (118). Más adelante, cuando se analicen las estrategias traductorales de Héctor Galmés, volveremos sobre este último aspecto.

Las motivaciones del traductor están determinadas por el contexto sociocultural y por aquello que “no había” en las literaturas nacionales receptoras. En este sentido, las traducciones del uruguayo completaron esa “vacancia” y pasaron a ocupar un lugar fundacional en la cultura meta, que más tarde el propio escritor reconocía: “A mediados de los años 40 traduje algunas Parábolas de Kafka en *Marcha* y *Marginalia* cuando nadie las conocía en Montevideo. En ese caso mi predilección por la línea germana superaba los afanes de Emir que no sabía alemán” (Benedetti en Rocca, 2004: 125).

La importancia de la figura del receptor, así como la noción de “vacancia” dentro de un sistema literario determinado, son dos de los elementos clave de la teoría de la traducción literaria denominada “Translation Studies” o Teoría del polisistema. Estos enfoques, configurados durante los años ochenta, han sido revisados por la traductología en su esfuerzo por deslindarse del abordaje meramente lingüístico y vincularse a otras disciplinas de la cultura (Hurtado Albir, 2007: 558-569). Siguiendo a Patricia Willson (2004) diremos que lo más importante de esa escisión fue que la traducción se convirtiera

[...] en un mecanismo que hace posible la migración de temas, de variantes genéricas, de rasgos escriturarios. Estos elementos de innovación literaria pueden ser percibidos teniendo como horizonte la literatura receptora; es en ella donde la literatura traducida funciona como ampliación o modificación de un repertorio de formas literarias (21).

Willson refiere aquí al enfoque polisistémico desarrollado por Itamar Even-Zohar. El teórico israelí concibe a la literatura de un país como un polisistema, compuesto por diferentes subsistemas ordenados jerárquicamente, en el que la denominada “literatura traducida” operaría como uno de los más activos en su seno (Even-Zohar, 1999: 224). Esta idea –una de las más productivas para nuestro abordaje– nos permite articular el proyecto de los “intraductores” involucrados con Kafka en las décadas del treinta y el cuarenta.

En el momento en que emergen nuevos modelos literarios, la traducción suele convertirse en uno de los instrumentos de elaboración del nuevo repertorio. A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local ciertos rasgos [...] antes inexistentes. [...] los propios criterios de selección de las obras que son traducidas vienen determinados por la situación reinante en el polisistema local: los textos son elegidos según su compatibilidad con las nuevas tendencias y con el papel supuestamente innovador que pueden asumir dentro de la literatura receptora (Even-Zohar, 1999: 225).

Defensor de Borges pero también de un género que comenzaba a legitimarse en la literatura uruguaya, el cerco crítico de Monegal en torno a la narrativa kafkiana debe comprenderse a la luz de los elementos que expone la cita.⁴⁵ Para un subsistema o género menor como el fantástico, que pugnaba por el reconocimiento de un sistema literario mayor, la introducción de proyectos y

⁴⁵ Véanse los artículos de Claudio Paolini en Rocca (2009: 33-57; 2012: 57-84).

estrategias de escritura que oficiaran como modelo o unidad de medida tenía un efecto promisorio.

De acuerdo a la hipótesis que indicamos antes, Benedetti habría apuntado a la recreación de un texto meta que fuera capaz de comunicar la complejidad del pensamiento metafísico y que pudiera demostrar, desde el punto de vista formal, la destreza del checo en el relato de tipo parabólico, poco difundido hasta entonces. El estilo y la riqueza léxica propios de Kafka –constitutivos del significado global de la obra– habrían sido desplazados por un registro en el que se trasluce la interferencia léxica entre los dos idiomas.

Lo anterior, que involucra la intención comunicativa del traductor, fue problematizado por Idea Vilariño en una encuesta realizada por Jorge Ruffinelli para *Marcha* (1973: 30-31). El motivo de la nota fue el de visibilizar la trayectoria “secreta” (por lo desconocida) de cuatro traductores uruguayos, Mercedes Rein, Idea Vilariño, Ida Vitale y Pedro Scaron. En esa oportunidad Vilariño manifestó una posición estética frente a la tarea como acto creador que creemos precursora para el medio local. El valor de las declaraciones de Vilariño, y su pertinencia para lo que veremos de Benedetti –e incluso de Galmés–, justifican la cita in extenso. ¿Hasta dónde se puede traducir?

Hasta cualquier punto y hasta ninguno. Lo particular y lo peculiar de la sintaxis, de los modos y hábitos de la lengua y del pensamiento son traicionados siempre. Pero siempre, al mismo tiempo, se puede ir más lejos en la fidelidad, en el respeto por el material sonoro, conceptual, por las intenciones del autor, por el espíritu de la época. Por otro lado [...] está de por medio la intención con la que se traduce la obra, para qué se traduce o por qué. [...] si la intención es poner una obra al día, universalizarla, se puede dejar caer, si es posible sin falsear nada, lo envejecido, evitar giros, tiempos de verbo, términos obsoletos [...]. (1973: 31).

Vilariño plantea de forma elocuente que hay formas indirectas (o creativas) de permanecer fiel a la fuente; “ir más lejos en la fidelidad”, es decir, permitir que el texto foráneo se abra paso en la cultura meta mediante ciertos permisos literarios se justifica mediante la argumentada intencionalidad del traductor. Recrear el original de forma legible en un nuevo contexto de producción, instrumentado exclusivamente las modificaciones necesarias, cuestiona el alcance del hoy perimido concepto de fidelidad. La teoría de Hatim y

Mason es concluyente al respecto: “Para traducir hay que elegir, pero toda elección está motivada; todo puede justificarse: omisiones, adiciones y alteraciones, pero sólo en relación con la intención significativa” (1995: 23).

Una de las cuestiones medulares a las que el traductor se enfrenta antes de emprender su tarea involucra una interrogante central: ¿Cómo traducir lo foráneo? ¿Adaptando el texto a las convenciones literarias de la cultura receptora o, por el contrario, conservando el extrañamiento de la lengua fuente en la de llegada?

La crítica al concepto de traducción etnocéntrica desarrollada por el francés Antoine Berman en la década de los ochenta respondió a estas cuestiones. De acuerdo a un enfoque que integra la dimensión ética al acto traductor, Berman describe el gesto etnocéntrico como aquel “[...] que lleva todo a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera lo que está situado fuera de ella –lo Extranjero– como negativo o sólo válido para ser anexado, adaptado, para acrecentar la riqueza de esa cultura” (2014: 29). El principio básico de este tipo de traducción postula, por tanto, que se debe “[...] traducir el sentido extranjero de modo que pueda aclimatarse, que la obra extranjera aparezca como un «fruto» de la lengua propia” (35-36). Esto redundante en priorizar la hegemonía de la lengua de traducción que encierra y homogeniza la presencia de “lo extraño” de acuerdo a las prescripciones culturales e idiomáticas de la comunidad receptora.

Este concepto entra en conflicto con algunas conceptualizaciones de la teoría polisistémica, a la que se le reprocha precisamente la defensa de “[...] la serie de condicionantes que obligan a adaptar el criterio de traducción a las expectativas del contexto sociocultural en que se inscribe el nuevo texto” (Rodríguez Monroy, 1999: 172). Sin embargo, articulados en el caso que nos ocupa, la tensión producida entre la “adecuación al texto fuente y la aceptabilidad en la cultura receptora” (Willson, 2004: 30) resulta sumamente productiva. Por un lado, entendemos que ambas nociones comparten zonas comunes: visibilizan el lugar de la traducción –como práctica, proceso y resultado– en la cultura meta; problematizan los procedimientos por medio de los cuales la literatura traducida modula lo foráneo y el modo con que el nuevo texto modifica, renueva o estabiliza los modelos literarios en vigencia, así como los hábitos lectores de la

comunidad cultural receptora. Siguiendo nuevamente a Willson, entendemos que “[...] la domesticación –si bien existe– nunca es total, como tampoco lo es la aceptabilidad: la traducción genera diferencia, y no sólo en el horizonte de la literatura meta o receptora” (2004: 16). El caso uruguayo que mejor visibiliza la doble presión que recae sobre el traductor es el de Héctor Galmés (Capítulo III).

Con respecto a la fidelidad, la traductología la ha ido desplazando hacia la de equivalencia traductora, generando un complejo e intrincado “debate de términos”: equivalencia (formal, funcional, dinámica), adecuación, aproximación, correspondencia (Hurtado Albir, 2007: 208). Para simplificar y de acuerdo a nuestras opciones teóricas entendemos la equivalencia traductora como “[...] un concepto relacional entre la traducción y el texto original que define la existencia de un vínculo entre ambos; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa [...] y del contexto sociohistórico en que se desarrolla el acto traductor [...]” (209).

4.3. Mario Benedetti traductor de Kafka

Desde sus inicios como crítico, colaborador y responsable (por breve lapso) de las páginas literarias del semanario *Marcha*, de la revista *Número* (a partir del N° 9, en 1950) y durante toda la colección de *Marginalia*, Mario Benedetti apostó a la renovación estética y al diálogo intercultural entre las tradiciones literarias latinoamericanas y las de otras partes del mundo. Era además, en lo específicamente relacionado con la literatura alemana, una de las pocas figuras del medio intelectual uruguayo que debido a su formación en el Colegio Alemán conocía esa lengua. Además de las obras y los autores traducidos en las revistas literarias, en los años ochenta Benedetti vertió al español el libro de relatos *Drei Frauen* de Robert Musil (Rowohlt, 1924) publicado por Seix Barral como *Tres mujeres* (Barcelona, 1982).

Aprendió francés e inglés para poder leer directamente de los originales, según le contara a Pablo Rocca (2004: 126). Pero también tradujo. Del inglés se destaca la traducción del poema “Gerontion” de T. S. Eliot y del francés, que hayamos podido constatar, la de “Discurso de honor a Goethe” de Paul Valéry,

traducido conjuntamente con Manuel Antonio Abella (*Marginalia*, N° 5, julio/setiembre, 1949).⁴⁶

Como expusimos más arriba, Benedetti fue uno de los personajes más activos del proyecto intraductor instrumentado desde las revistas culturales uruguayas. Además de su participación directa en *Marginalia* y *Número*, también escribió reseñas sobre los autores contemporáneos más influyentes en lengua alemana como Günter Grass, Hermann Hesse y Thomas Mann, entre otros.

4.3.1. Parábolas, aforismos y otros textos breves

La impronta de Benedetti en el caso Kafka irrumpe por diversos cauces en 1948. De ese año proviene la mayoría de su producción crítica y traductora. En el libro *Peripezia y novela* (Montevideo, Prometeo, 1948), analiza parte de la novelística kafkiana, junto a la de otros escritores modernos como Marcel Proust y William Faulkner. Sin embargo, lo más significativo de su lectura de Kafka quedará plasmada en la traducción de un conjunto de aforismos y otros relatos breves, publicados en *Marcha* en tres entregas (dos en 1948 y una en 1949), y en otra selección similar preparada para el primer número de *Marginalia*.

Las dos primeras series aparecieron entre mayo y junio de 1948 bajo el título de “Parábolas de Franz Kafka” (N° 430, 28/VI/1948: 15 y N° 434, 25/VI/1948: 22). Luego, para el número inaugural de *Marginalia*, Benedetti publicó “Parábolas” (N° 1, noviembre de 1948: 6-8). Por último, “Parábolas y meditaciones de Franz Kafka” aparecieron en *Marcha* casi un año después (N° 495, 16/IX/1949: 15).⁴⁷

⁴⁶ Sobre la traducción del inglés del poema de Eliot véase el artículo de Julia Ortiz citado antes en Rocca (2012: 85-108).

⁴⁷ La primera (*Marcha*, N° 430) contiene: “Robinson Crusoe”, “Las sirenas”, “La torre de Babel”, “La venida del Mesías”, “La invención del diablo”, “La partida”. La siguiente (*Marcha*, N° 434) incluye: “El puente”, “La próxima aldea”, “Regreso al hogar”, “Mirada distraída”, “Los árboles”, “De noche”. En *Marginalia*: “El silencio de las sirenas”, “Alejandro el Grande”, “El paraíso”. En la última entrega de *Marcha* (N° 495) tradujo los relatos: “Abraham”, “Correos”, “Renuncia”, “Meditaciones”.

Sin paratextos ni informaciones adicionales significativos,⁴⁸ los fragmentos vertidos al español provienen de una miscelánea de diferentes fuentes. Incluso para la segunda entrega de *Marcha* (Nº 434, 1948), Benedetti quiso intercalar dos cuentos breves (“Mirada distraída” y “Los árboles”) del libro *Contemplación* (1913), y “La próxima aldea” del volumen *Un médico rural* (1919), que son, hasta donde sabemos, primeras traducciones para el Río de la Plata.⁴⁹

Publicadas durante el periodo de mayor presencia crítica, sus traducciones aportaron nuevos elementos al repertorio kafkiano importado hasta entonces. De los más de cien aforismos compuestos por Kafka entre 1918 y 1920, el escritor uruguayo escogió aquellos que más ahondan en la reflexión religiosa y la búsqueda de la fe. Compuestos poco después de que se le diagnosticara tuberculosis, la escritura aforística de Kafka está rodeada por la inminencia de la enfermedad y la muerte. “Si el autor pudo decir en otro contexto que «escribir es como una forma de oración», parece claro que estos pensamientos [...] presentan una faceta del autor dominada por el signo de las más grande escritura profética, moral y sapiencial” (Llovet, 2003: 1.140). Benedetti habría querido reforzar el efecto de su lectura por medio de los títulos que creó para algunos de aquellos aforismos que no lo tenían (al estilo de Max Brod), como “La torre de Babel”, “La venida del Mesías” o “El paraíso”.⁵⁰

En este último caso, Benedetti seleccionó y agrupó, de acuerdo al tema, una serie de siete fragmentos del libro de los aforismos y de los borradores, que presentados como un texto corrido bajo el título de “El paraíso”, saturan la

⁴⁸ En las cuatro entregas se consigna el nombre del traductor. En cuanto a las referencias a la fuente hay una sola en *Marcha*, Nº 430, 1948. Allí se indica que las traducciones fueron realizadas de las ediciones preparadas por Brod (*Gesammelte Schriften, Band V, Beschreibung eines Kampfes*, Schocken Books Inc., New York, 1946 y *Parables in German and English*, Schocken Books Inc., New York, 1947. Datos que pudimos constatar en el índice de libros de su biblioteca aportado por la Fundación Mario Benedetti.

⁴⁹ *Contemplación*, junto a la mayoría de los libros publicados en vida de Kafka, apareció recién en el volumen *La condena*, Buenos Aires, Emecé, 1953 (Trad. J. R. Wilcock).

⁵⁰ Los dos primeros publicados en *Marcha*, Nº 430: 1948; y “El paraíso” en *Marginalia*, Nº 1, 1948.

significación religiosa pretendida en los originales.⁵¹ Junto a los aforismos traducidos por Mallea (1945), las traducciones de Benedetti admiten ser interpretadas –como las del argentino y casi toda la crítica del país vecino– en la línea teológico-metafísica promovida por Max Brod.

Conviene detenerse en otro dato. Las cuatro entregas de Benedetti fueron tituladas, con alguna variante, como “Parábolas de Franz Kafka”. Si por un lado el paratexto ofrece una clave interpretativa en dirección a la dimensión filosófica, señala, por otro lado, la relevancia y el uso reiterado de esa figura retórica por el escritor. Benedetti, que conocía bien las tres grandes novelas incluso desde antes de ser traducidas, eligió en cambio la intensidad de la forma breve y alegórica como muestra representativa de la escritura kafkiana. Una elección que también pudo haber sido motivada por el formato y el alcance divulgativo del soporte revista. Como señalamos para los pasajes de la novela de Hesse publicados en *Asir*, una obra extensa presentada en fragmentos podía atentar contra la recepción cabal del lector menos avezado.

Desde un enfoque formalista, Borges ya había dado señas sobre las particularidades de lo breve en Kafka, como también lo hiciera mucho después Rodríguez Monegal. En “Las pesadillas y Franz Kafka” (1935) el escritor argentino expresaba su preferencia por la brevedad de los cuentos más que por las novelas, haciendo referencia específica a *El proceso* “[...] menos extraordinario que los cuentos recopilados bajo el nombre general *Ein Landarzt* [...] no traducido aún” (2011: 100). Esa preferencia recorrerá los textos críticos borgianos posteriores, como la “Biografía sintética” de Kafka (1937) y el “Prólogo” a *La metamorfosis* (1938). Por su parte, Monegal hará una referencia similar en su reseña sobre *La condena*; un volumen al que calificaba como “[...] la mejor muestra de la maestría de Kafka en el relato y la parábola”. Para el caso, la prosa breve resultaría ser una cualidad clave en la obra: “Kafka no necesitaba las proporciones (quizá excesivas) de una novela-río para inventar un mundo. Le bastaban unas palabras (generalmente pocas) [...]” (1952: 22). Hacia 1948 Max

⁵¹ Los aforismos que integran “El paraíso” son los siguientes. Por orden de aparición: 64, 82, 83, 84, 35, 66, y 86 (Kafka, 2003).

Brod diferenciaba de igual modo al Kafka de los aforismos y con el de las novelas. Según Werner Hoffmann, Brod defiende al escritor de “la interpretación nihilista hecha por los existencialistas (...) y llega a destacar demasiado el carácter positivo de los aforismos” (1985: 9).

A la luz de lo expuesto podemos inferir que Benedetti prefirió rescatar a Kafka del argumento pesadillesco de sus novelas y presentar, por medio del énfasis en el recurso alegórico y la economía léxica, la complejidad del pensamiento “filosófico” kafkiano. En “Vicisitudes de lo kafkiano” (1983) Benedetti recorre temporalmente de adelante hacia atrás los efectos de Kafka en la cultura occidental y viceversa. Es decir, la apropiación y el uso que se hizo de lo kafkiano para describir situaciones típicas de las sociedades modernas: “[...] en su acepción más vulgarizada, lo kafkiano tiene ingredientes de absurdidad, de postergación imprevisible e inexplicables desvíos” (10). Como esta idea le resulta insuficiente, el uruguayo expondrá sintéticamente la imagen del Kafka de sus traducciones. “El hombre de Kafka [...] busca en corroída soledad a un dios que es aplazamiento, postergación sin término [...]”. Destaca el lazo entre la vida y obra para manifestar de qué modo fue el propio Kafka –no Dios ni su padre– la causa de su incomunicación y angustia. A cien años del nacimiento de Kafka y a más de tres décadas de sus traducciones, Benedetti lo reivindicó como un escritor filosófico: “Que vuelva a ser un escritor sustantivo. Y, en todo caso, arrimarle un adjetivo que no le haga mella. Afirmar, por ejemplo, que Kafka es decididamente kierkegaardiano” (Ibídem: 10).

4.4. Poéticas de traducción

En el marco de su proyecto de escritura, Borges enfrentó la tarea traductora de acuerdo al modelo resultante de la práctica concreta con los idiomas y sus ensayos sobre traducción literaria como “Las dos maneras de traducir”

(1926), “Las versiones homéricas” (1932), “Los traductores de las 1001 noches” (1935) y “El oficio de traducir” (1976), entre los más importantes.

Su labor como traductor de los grandes escritores modernos de lengua inglesa (James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner) ha sido profusamente abordada por la crítica. Patricia Willson le dedicó un importante capítulo en *La constelación del Sur* (2004) y Sergio Waisman, por su parte, publicó un libro monográfico sobre Borges y la traducción (2005).

Waisman explica la postura del escritor argentino frente a la práctica traslaticia extrapolando los elementos contenidos en los ensayos y destaca, entre otras cosas, el estrecho vínculo entre el desarrollo teórico borgiano y su proyecto ficcional (2005: 45-51). Borges teoriza mientras traduce, y viceversa. Lo mismo ocurría por las mismas décadas con el ejercicio de la escritura fantástica y sus ensayos sobre el género. Así lograba Borges autorreferir su mundo ficcional al terreno teórico fundado por él mismo. “Las teorías que Borges elabora sobre la traducción se entretajan a tal punto con el desarrollo de sus ficciones que traducción, lectura y escritura se vuelven en él prácticamente intercambiables” (49).

La idea medular de la teoría borgiana es, según Waisman, que la traducción no es necesariamente un texto secundario o inferior al original, sino que comparte el mismo estatus que cualquier otro del sistema literario receptor. Para Borges, la existencia de múltiples versiones representa la infinitud de lecturas posibles de una obra igualmente legítimas que la fuente. La pieza traducida se recontextualiza en la cultura meta y es en ella donde genera inevitablemente nuevos sentidos e interpretaciones. “Borges sugiere que la literatura es una serie de versiones que se reflejan múltiplemente, una sala textual de espejos en donde es difícil diferenciar a un original” (Waisman, 2005: 58). Según lo expuesto, no resulta difícil comprender el rechazo borgiano por la literalidad, de la que se mantuvo lo más lejos posible (2005: 54). En “El oficio de traducir” respondía sin rodeos: “¿Qué recomendaciones se le pueden hacer a los traductores de prosa? Desde luego que no deben ser literales” (1999: 136).

Las traducciones de Benedetti operaron de otra forma. De lo poco que se conoce sobre su concepción del acto traductor, rescatamos el testimonio recogido por Rocca (2004: 120-128). “Siempre traté de tener presente la mayor fidelidad al original, esto que parece obvio lo digo porque, por ejemplo, las «transcreaciones» de Octavio Paz logran textos muy interesantes, a veces excelentes, pero son textos de Paz y no del escritor traducido” (125). El valor otorgado al texto fuente, propio de la cultura moderna, es parte de la norma que prescribe su tarea y modela los textos traducidos como el resultado de un complejo proceso de decisiones en torno a problemas de traducción entendidos como aquellos “[...] que tienen su origen en la interpretación misma del texto, o en la falta de correspondencias próximas en la lengua de llegada” (Rodríguez Monroy, 1999: 128). El análisis textual que sigue deja en evidencia la presencia de problemas o errores del segundo tipo.

4.5. “El silencio de las sirenas”

“El silencio de las sirenas” –título que le otorgó Max Brod– fue compuesto por Kafka entre 1917 y 1918, cuando se encontraba en Zürau, en casa de su hermana Ottla. El texto fue escrito en el cuaderno en octavo G, en el que Kafka ensayaba la serie de aforismos que luego ordenó y numeró, pensando posiblemente en su eventual edición (Llovet, 2003: 1.126).

“El silencio de las sirenas”, “Die Wahrheit über Sancho Pansa” (“La verdad según Sancho Panza”) y “Prometheus” (“Prometeo”), relatos que reescriben temas de origen mítico, no fueron incluidos en la versión final de los aforismos, a pesar de haber sido compuestos por la misma época e incluso en el mismo cuaderno que aquellos. Los tres textos aludidos, más relacionados en su factura a la parábola, se relacionan con los aforismos por el libre tratamiento de contenidos y elementos formales provenientes de otros textos de partida (Engel, 2010: 354).

Como lo indica el título de Brod, el apólogo de Kafka es una reescritura –con algunas desviaciones que no corresponde analizar aquí– del episodio de Odiseo y las sirenas del canto XII de la *Odisea* de Homero. Kafka cuenta dos

posibles variantes del mito, ambas justificadas por la conducta del héroe. En la primera, Kafka invierte el motivo central del pretexto: Odiseo, reconocido por su astucia, vence a las sirenas gracias a una ingenua confianza en las medidas que toma para eso. En la segunda versión, que según Kafka habría sido referida a modo de apéndice o epílogo, se retorna a la imagen original de Odiseo-el astuto, confiriéndole al pasaje su carácter de parábola. El hombre ingenuo, que pretendía vencer a las sirenas por medio de recursos pueriles como la cera y las cadenas, sería confrontado al Odiseo “zorro” (de acuerdo a Borges y Benedetti), quien habría simulado no escuchar el silencio de las sirenas. El antagonismo “ingenuidad vs. ingenuidad simulada” conduciría a una de las interpretaciones en clave alegórica más desarrollada por la crítica (Ibídem: 356-357).

Benedetti tradujo “El silencio de las sirenas”, junto a “Alejandro el grande” y “El paraíso” para el número uno de *Marginalia*. Era la tercera muestra kafkiana que confirmaba su preferencia por la parábola. La traducción de Borges apareció junto a “La verdad sobre Sancho Panza” dos años antes. No hemos encontrado ninguna nota paratextual que nos permita establecer las razones por las cuales el escritor argentino eligió estos dos títulos. Sabemos que prefería la forma breve a la extensiva de las novelas, pero el título no figura en la serie de “recomendados” de la “Biografía sintética” (1937) o en cualquier otro ensayo sobre Kafka de esa época. Podemos establecer, sin embargo, una hipótesis de lectura según la cual Borges, más afín a los juegos formales que al contenido, decidió traducir un texto que desdibujaba las normas convencionales del relato corto e incluso las de la parábola. Tanto “La verdad sobre Sancho Panza” como “El silencio de las sirenas” presentan, independientemente de su mensaje ejemplarizante, una versión lateral sobre un texto canónico, concebida desde el dislocamiento de las grandes narraciones fundacionales de la literatura clásica occidental. Esto redundaría, por un lado, en la demostración de la destreza compositiva de Kafka como escritor y, a favor de Borges, la posibilidad de ejecutar con su estilo una obra ajena.

Por otro lado, no nos consta que Benedetti haya conocido el texto traducido por Borges. No hay en la versión del uruguayo huellas evidentes –al menos que hayamos podido detectar– que revelen la incidencia de esa lectura.

4.5.1. Cotejo de textos⁵²

Aspectos generales:

El primer elemento llamativo, incluso antes de la lectura detenida, es el que afecta a la cohesión y longitud de las traducciones. Mientras que el texto fuente posee una estructura visualmente maciza, escindida en ocho párrafos, la de Benedetti se encuentra fragmentada en once partes; la de Borges, en siete.

Por las particularidades del alemán, el uso de la paráfrasis en traducciones al castellano suele ser habitual. La cualidad de las palabras compuestas alemanas, concentradas y extremadamente precisas, suele requerir dos o más términos en castellano. Debido a esto, y a una tendencia al “alargamiento” –de acuerdo a las “tendencias deformantes” descritas por Berman (1985)– las traducciones del uruguayo resultan en casi todos los casos más extensas. Borges, sin embargo, evitará la “locuacidad” e intentará evitar la traducción “palabrera, explicativa, porque le quita al original toda eficacia” (Caeiro, 2003: 306). Cabe señalar, que la estructura presentada en bloque fue una de las características más importantes de la prosa de Kafka, quien habría manifestado el deseo de presentarla “como una formidable densidad de escritura” (Llovet, 1999: 30). Borges apuesta a la simplificación sintáctica, propia de su registro poético, mientras que Benedetti extiende las frases por medio de calcos sintácticos y formulaciones léxicas en ocasiones imprecisas, generando pasajes que permanecen fieles a la letra original, pero empobrecen el estilo.

Existe acuerdo entre la crítica especializada con respecto a las dificultades de traslación del registro estilístico kafkiano a otras lenguas. La puntuación, la compleja construcción sintáctica, las repeticiones léxicas y las metáforas, entre

⁵² Las citas de el texto en alemán provienen de Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, Fráncfort, Fischer, 2002: 168-170. Los términos o frases subrayados en cualquiera de los pasajes y versiones es mío.

otros aspectos, han sido señaladas como los elementos típicos de la escritura kafkiana que más resistencia le han opuesto al traductor (Llovet, 1999: 31). Es preciso considerar, además, que al momento de traducir estos textos, la obra se encontraba en pleno proceso de traslación al castellano por distintos traductores, por lo que las constantes estilísticas recurrentes no habrían sido aún detectados y formulados como un sistema referencial y simbólico coherente. Con todo, consideramos que los efectos de estilo “[...] se remontan a las intenciones del productor del texto, y son estas las que el traductor trata de recuperar [y] ha de ser capaz de determinar el valor semiótico que se trasmite cuando se seleccionan determinadas opciones estilísticas” (Hatim y Mason, 1995: 21).

[...] su estilo se perfila en la misma rigurosa ley que rige sus vivencias y concepciones. [...] sólo admite el término indispensable, en cuanto a éste no tiene inconveniente en repetirlo cuantas veces sea necesario, surge cierta manera un tanto monótona, una trama de interminables repeticiones y modulaciones y derivaciones [...]. Gracias a su intransigencia, adquiere este lenguaje una pulcritud única, una gran belleza austera [...] (Vogelmann, 1943: 16-17).

Para David J. Vogelmann el estilo era –a propósito de *América*– una de las características compositivas principales que debían conservarse “con todo rigor y hasta el último límite de lo aceptable”, si se quería juzgar de forma cabal el legado de Kafka (1943: 17). Y agrega: “[...] a tal subordinación se ha sacrificado cualquier exigencia casticista, y a la vez toda eventual posibilidad de realizar una traducción «brillante». Brillo suficiente sería haber logrado [...] captar el relato también en su línea verbal” (Ibídem: 17).

El traductor privilegia las particularidades estilísticas de Kafka y enfrenta al receptor a una obra con estatus de traducción y no a una del repertorio literario nacional conocido. Es decir, un texto en el que la lengua meta no oculta la presencia de lo extranjero. No en vano cita Vogelmann un pasaje del ensayo “Miseria y esplendor de la traducción” de José Ortega y Gasset (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940), en el que el español afirma que es sacando al lector de sus hábitos lingüísticos e imponiéndole el mundo ficcional del autor, cuando hay propiamente traducción (Vogelmann, 1943: 17). Puede entenderse que en el contexto de salida de *América* fuese más pertinente presentar fielmente los

procedimientos estilísticos, que modularlos por medio aquellos registros y modelos que se pretendían renovar, aunque fuesen más conocidos por los lectores de la comunidad rioplatense. El traductor argentino demostró que el estilo resultaba inseparable del sentido global del proyecto narrativo kafkiano. Como señala Jordi Llovet a propósito de las *Obras Completas* publicadas por Galaxia Gutenberg:

Es cierto que la traducción del texto kafkiano no gana claridad al respetar estos procedimientos estilísticos del autor, pero resulta más cierto todavía que conserva uno de los rasgos más inconfundibles y conscientes del estilo kafkiano, rasgos que colaboran, precisamente, a la atmósfera enrarecida que poseen muchos de sus pasajes y toda su obra considerada globalmente (1999: 31).

No podemos dejar de señalar un último apunte con respecto a este tema y es el del vínculo de Kafka con la lengua alemana. Como ha sido señalado por los biógrafos, Kafka pertenecía a la minoría judía germano hablante de Bohemia. En su familia, los padres reservaban el alemán para la vida familiar y el checo para los clientes que frecuentaban el negocio del padre. El alemán, que en los hechos era la lengua oficial, estaba reservado para el ámbito formal de los negocios, la burocracia y poco más (Wagenbach, 1999). No era por tanto un idioma enriquecido por el uso diario de los hablantes, sino todo lo contrario. Esa fue la lengua heredada y desarraigada en la que Kafka escribió. De acuerdo a Marthe Robert, este malestar lo condujo “[...] a crear el singular estilo de sus relatos, un estilo impersonal que imita irónicamente el único lenguaje que reconoce como suyo: el de los documentos de identidad y el de los papeles que poseía en tanto súbdito legal de la doble monarquía” (1970: 22). A esto debe agregarse la pátina de la jerga legal y técnica que recorre su prosa, resultado del ejercicio profesional en el Instituto de seguros de accidentes de trabajo. De lo anterior provienen algunos de los problemas de traducción del estilo que, como hemos visto, se encuentra estrechamente ligado con el mundo del escritor y con la idea de obra.

Otra de las particularidades a destacar de las traducciones es la preferencia del nombre Ulises por “Odysseus”. Nada le impedía a Borges trasladarlo a su correspondiente más directo en español, Odiseo, como lo hizo Benedetti. El argentino eligió la otra variante posible de acuerdo a su declarada erudición

latinista. En una de las conversaciones que mantuvo con Fernando Sorrentino, Borges alcanzó a decir que: “El hecho de desconocer el griego y el árabe me permitía leer, digamos, la *Odisea* y *Las mil y una noches* en muchas versiones distintas, de suerte que esa pobreza me llevaba también a una suerte de riqueza” (2007: 140). Además de apartarse del griego, su postura con respecto a la traducción es explícita. La coexistencia de diversas versiones enriquece el original y el horizonte de lecturas del receptor.

Análisis textual:

Pasaje 1

Kafka:

Daran nun dachte Odysseus nicht obwohl er davon *vielleicht* gehört hatte, er vertraute vollständig der *Handvoll Wachs* und dem *Gebinde Ketten* und in unschuldiger Freude über seine *Mittelchen* fuhr er den Sirenen entgegen. (168)

Benedetti:

Pero Odiseo no pensó en esto, aunque *presumiblemente* algo de lo mismo había llegado a sus oídos. Confiaba *plenamente* en las cadenas y en los *taponés* de cera, e *inocentemente satisfecho* acerca de sus *limitados* recursos, dirigióse al encuentro de las sirenas. (6)

Borges:

Ulises, aunque *acaso* enterado, no pensó en eso. Confió plenamente en su puñado de cera, en su manojito de cadenas, y con inocente alegría, contentísimo con sus pequeñas astucias, navegó al encuentro de las sirenas. (15)

La escena hace referencia al canto de las sirenas y su enorme capacidad para destruir cualquier obstáculo.

Lo que en alemán pudo expresarse sintácticamente en una sola frase, en castellano requirió una división en dos enunciados. En Benedetti se da además, lo que Berman llamaría un “empobrecimiento cualitativo”. Utiliza tres adverbios que bien podrían haberse evitado: “presumiblemente”, “plenamente” e “inocentemente”. El término “vielleicht”, que significa literalmente “tal vez” o “quizá”, habría solucionado la repetición sin necesidad de recurrir al adverbio (“presumiblemente”) ni alejarse del significado del término fuente. Borges lo resuelve, en cambio, de forma más precisa. Traducir “vielleicht” por “acaso” expresa un sutil matiz temporal que connota el carácter remoto de que algo suceda

o haya sucedido; es decir, que Odiseo conociera el extremo poder del canto de las sirenas.

Aquí las soluciones de uno y otro en detalle:

Kafka: “Daran nun dachte Odysseus nicht obwohl er davon *vielleicht* gehört hatte [...]”

Benedetti: “Pero Odiseo no pensó en esto, aunque *presumiblemente* algo de lo mismo había llegado a sus oídos.”

Borges: “Ulises, aunque *acaso* enterado, no pensó en eso.”

La tendencia de Benedetti al alargamiento mediante el uso de la perífrasis es evidente al golpe de vista. Antoine Berman describe esta opción como una de las tendencias deformantes que se hace presente cuando “lo agregado no agrega nada, no hace más que acrecentar la masa bruta del texto, sin aumentar en absoluto su elocuencia o su significación” (1985: 5).

Ese resultado también se explica por la mimesis con la letra del original. Benedetti traduce palabra por palabra y por eso incurre en algunas redundancias (“no pensó en esto”/algo de lo mismo”). Incluso cuando intenta “embellecer” el texto meta, lo resuelve agregando formulaciones innecesarias o ampliando las existentes con circunloquios que debilitan la prosa. Traduce “davon er gehört hatte” como “había llegado a sus oídos”, cuando simplemente Odiseo “había oído algo de eso”. Borges, que trabaja de forma notoriamente más libre y omite reiteradamente la traslación de términos, condensa la idea por medio de la economía léxica. Traduce en dos palabras (“acaso enterado”) lo que Benedetti resolvió en cinco.

Kafka: “er vertraute vollständig der *Handvoll Wachs* und dem *Gebinde Ketten* [...]”

Benedetti: “Confiaba *plenamente* en las cadenas y en los *taponés* de cera [...]”

Borges: “Confió plenamente en su puñado de cera, en su manojó de cadenas [...]”

En este caso Benedetti prefiere traducir “puñado de cera” (“*Handvoll Wachs*”) por “taponés de cera”, impulsado quizá por “clarificar” (Berman) que el puñado de cera era usado para taparse los oídos y evitar oír a las sirenas. Traduce “*Ketten*” por “cadenas” pero omite la referencia al “manojó”; invierte incluso, sin una lógica que lo justifique, el orden de los elementos de la frase. Aquí Borges no

suprime términos; traduce el tiempo verbal al correspondiente pretérito perfecto del español, confiriéndole a la acción su carácter puntual. Entrecorta el enunciado colocando comas donde Kafka reitera la conjunción copulativa “y”; entre otras soluciones que en conjunto arriban a un texto convincente en castellano y con un estilo particular.

Kafka: “und in *unschuldiger Freude* über seine *Mittelchen* fuhr er den Sirenen entgegen.”

Benedetti: “e *inocentemente satisfecho* acerca de sus *limitados recursos*, dirigióse al encuentro de las sirenas.”

Borges: “y con inocente alegría, contentísimo con sus pequeñas astucias, navegó al encuentro de las sirenas.”

El final de este pasaje es el más elocuente en lo que respecta a los efectos de lectura. Aunque las estrategias traductoras repiten su forma de operar en los textos meta de uno y otro, hay algunos aspectos de este pasaje que nos interesa comentar.

La palabra “Mittelchen” nuclea el sentido de la frase e incluso el de todo el relato que, como se ha señalado, alude a la confrontación de una ingenuidad verdadera con la de una simulada. “Mittelchen” es un diminutivo que no posee correspondencia directa en castellano y refiere a “los pequeños medios” con los que Odiseo enfrentó a las sirenas. El uso del diminutivo para referir a lo que debió haber sido una proeza, marca el empleo irónico del término por parte de Kafka, que refuerza el golpe de sentido mediante la “inocente alegría” (“*unschuldiger Freude*”) de Odiseo.

Borges va más allá y hace estallar el sentido irónico del texto con la adición (ausente en el original) del superlativo “contentísimo” y la traslación de “Mittelchen” por “pequeñas astucias”. La imagen de un Odiseo seguro de sí mismo contrasta con la ingenuidad de los recursos que le provocan esa confianza.

Benedetti encamina su traducción de una forma menos extrema y aunque conserva el efecto irónico, las imprecisiones léxicas le quitan fuerza expresiva al pasaje. “Limitados recursos” para “Mittelchen” es correcto, pero resulta ineficaz en el alcance connotado de la frase.

Pasaje 2

Kafka:

[...] flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das Tiefatmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten *Mund*, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien die *ungehört* um ihn erklangen. [...] *die Sirenen verschwanden ihm förmlich* und gerade als er ihnen am nächsten war, wusste er nicht mehr von ihnen. (169)

Benedetti:

Fugazmente advirtió *los giros de sus cuellos*, el hondo respirar, los ojos llenos de lágrimas, los labios entreabiertos; pero pensó que todo eso formaba parte de las arias que, inoídas, se extinguían a su alrededor. [...] *En rigor, desvaneciéronse las sirenas ante su resolución* y justamente cuando más cerca se encontraba, no supo de ellas nada más. (6)

Borges:

Vio primero, fugazmente, *las torsiones* de su cuello, la honda respiración, los ojos arrasados en lágrimas, la boca entreabierta, y creyó que todo esto formaba parte de las arias que, sin ser escuchadas, resonaban y se perdían a su alrededor. [...] *era como si las sirenas desaparecieran ante su resolución*, y justamente cuando más cerca estuvo de ellas, ya nada sabía de su presencia. (16)

El contraste del repertorio léxico entre los pasajes es llamativo. Por ejemplo, “die Wendungen ihrer Hälse” es traducido por Benedetti como “los giros de sus cuellos”, una imagen poco verosímil incluso para el cuerpo de una sirena (Borges: “las torsiones de sus cuellos”). “Las arias [...] inoídas” responde a la translación calcada, inexistente en castellano, de “ungehört”. Los calcos del alemán, las elecciones inadecuadas y el uso de partículas enclíticas pospuestas al verbo, diluyen la posibilidad de crear un texto eficaz en la lengua de llegada.

4.6. Final provisorio

Del cotejo surgen algunas de las estrategias y técnicas que guiaron la tarea de Benedetti. Por un lado, el contenido moralizante, religioso o metafísico de los textos traducidos determinó la finalidad de la traducción. El privilegio por la forma breve, en la que se destaca generalmente la economía léxica, jugó su parte en esa elección. Sin embargo, el apego a la forma y las normas lingüísticas del idioma alemán oficiaron como cepo en la reescritura del texto en la lengua meta. La traducción literal de términos, el calco estructural y la escasa pericia en la selección léxica, interfirieron en un texto meta minado de zonas textuales

problemáticas, entendidas como aquellas en las que “[...] afloran las carencias, los defectos, donde pierde garra el discurso y el lector encuentra inesperados tropiezos [...]” (Rodríguez Monroy, 1999: 175). Por otra parte, en aquellos pasajes en que Benedetti consideró oportuno desmarcarse de la autoridad del original, las soluciones estilísticas encontradas diluyeron el efecto de lectura en formulaciones menos elegantes y repetitivas, producto del alargamiento, la clarificación y el ennoblecimiento (Berman, 1985).

Debe recordarse, sin embargo, que las traducciones de Benedetti importaron al sistema literario meta el repertorio aforístico de Kafka como hasta entonces nadie lo había hecho en Uruguay. Independientemente del método de la traducción y del resultado alcanzado, algunas de sus traslaciones fueron, hasta donde sabemos, las primeras para el Río de la Plata. En este sentido, las parábolas traducidas por Benedetti configuraron el único contrapunto fuerte al enfoque formalista-fantástico promovido por Emir Rodríguez Monegal y reforzaron, al mismo tiempo, el linaje interpretativo acuñado en Europa por Max Brod y continuado en el Río de la Plata por la revista *Sur*, especialmente por Eduardo Mallea. Lo que el cotejo aporta como recurso analítico son datos tangibles sobre el proceso y la postura del traductor en la polémica en torno a la adecuación del texto meta a las normas del sistema literario de partida y la aceptabilidad en la cultura receptora. Si lo enfrentamos a Borges fue por la perspectiva que ofrece comparar dos traducciones de un mismo texto, realizadas en una misma época por dos escritores rioplatenses contemporáneos. Como se lo comentara a Rocca, Benedetti intentó permanecer fiel a la fuente (2004: 125). No es de extrañar, por tanto, que ese criterio acabara conformando textos traducidos casi literalmente, con los riesgos que eso puede suponer para el efecto de lectura del texto en español. Los tropiezos, las inadecuaciones y las debilidades que hemos detectado pueden explicarse por la poca experiencia traductora y justificarse por lo que esas traducciones breves significan en el contexto de recepción de Kafka en Uruguay.

Borges, sin embargo, aprovechó la forma breve y la reescritura mítica kafkiana, para “afinar” el texto en las dimensiones que le resultaron más atractivas. El escritor argentino recreó los pasajes centrales que anudan el sentido

pretendido en el original y permitió que su impronta escrituraria se apropiara de algunas formulaciones del texto fuente. La presencia del doble sentido, de las figuras antagónicas y de los dos finales posibles que caracterizan el relato kafkiano debieron haber sido determinantes para traducirlo. La elisión de términos y expresiones, la libre puntuación del texto y de algunas palabras, reexpresan el tema de la parábola por medio de un texto eficaz en la lengua de llegada. Un texto que se asemeja mucho, según el propio Borges, a las condiciones ideales de un cuento corto –en traducción o escritura directa, agregamos– en tanto “[...] puede contener todo lo que contiene una novela, con menos fatiga para el lector (Borges en Sorrentino, 2007: 219).

III. Kafka en el Río de la Plata. Segundo periodo (1959-1975)

Si el primer periodo fue el de los textos fundacionales, en el segundo (de 1959 a 1975) Kafka es un escritor canónico y salvo casos puntuales no se renueva el repertorio crítico de las décadas anteriores. La declinación de las revistas y el cambio de rumbo de los intelectuales hacia la literatura latinoamericana relegaron a las letras europeas y anglosajonas a un lugar secundario.

Por otra parte, sobre el final de la primera etapa, la obra de Kafka se institucionaliza. En 1957 pasa a integrar los programas curriculares de literatura de secundaria del sistema educativo uruguayo, según lo consigna Carlos Real de Azúa (1958).⁵³ Se publican, que tengamos noticia, al menos tres trabajos monográficos orientados fundamentalmente al dictado de clases. *Aproximación a Kafka* (Editorial Letras, Montevideo, 1969), de Raúl Blengio Brito, que propone un análisis literario de “La metamorfosis” y *El proceso*. Un ensayo de Juan Carlos Mondragón, *Kafka* (Editorial Técnica, volumen 17 de la colección Manuales de literatura, Montevideo, 1975), que formó parte de un proyecto editorial expresamente dirigido a docentes. También en 1975 Mabel Moraña publicó *Kafka: procesamiento de la metamorfosis* (Volumen 32 de Cuadernos de literatura, Fundación de Cultura Universitaria, 1975) con similares propósitos. No nos consta que ninguno de los tres autores haya conocido la lengua alemana, lo que evidencia la demanda pedagógica de esos años en torno a Kafka. Las dificultades del ejercicio de la crítica en la dictadura, por otra parte, pudo haber impulsado a estos autores –por entonces profesores jóvenes– a realizar este tipo de trabajos o a aceptar estas propuestas editoriales. No es casualidad que precisamente Kafka, sobre todo los ensayos de Moraña y Mondragón, haya logrado emerger en medio del clima opresivo de la dictadura uruguaya.

Un hecho sobresale especialmente de este panorama. A casi treinta años de las traducciones inaugurales en Uruguay, Héctor Galmés reinstala la presencia de Kafka con su traducción de “La metamorfosis”, publicada en Montevideo por

⁵³ Agradezco a Pablo Rocca el conocimiento de este artículo.

Ediciones de la Banda Oriental en 1975. Galmés propone revisar el estatus de prestigio de una de las traducciones canónicas más arraigadas en la región, la atribuida a Jorge Luis Borges –al menos hasta las declaraciones de 1974–, y ofrecer una versión del relato que problematiza la tarea traductora en un nuevo contexto cultural. En el campo de la crítica, una nota de Benedetti de mediados de los años sesenta convoca a la relectura de Kafka desde el cauce interpretativo abierto por el realismo crítico. En el desarrollo que sigue nos concentraremos en estos dos fenómenos, haciendo especial hincapié en las particularidades del proyecto traductor de Héctor Galmés, hasta ahora poco abordado.

1. La crítica. Desplazamientos y relecturas

Mientras que la tarea crítica uruguaya en torno a Kafka se limita a los estudios con propósitos didácticos, en Argentina decanta el proyecto de algunas de las figuras que habían seguido de cerca al escritor checo durante las primeras décadas de recepción. El relevamiento bibliográfico de María Luisa Punte (1983) da cuenta de las fuentes secundarias y las traducciones disponibles en castellano hacia 1980. De la producción crítica regional se destaca la de Mario A. Lancelotti –uno de los principales colaboradores de *Sur*– quien entre 1950 y 1969 publicó dos libros monográficos y un ensayo sobre las características del cuento fantástico, en el que Kafka ocupa un lugar central.⁵⁴

En el resto del mundo, fundamentalmente en Europa, las perspectivas interpretativas se multiplicaron por diferentes cauces. Sin prescindencia de los datos ineludibles de la vida de Kafka, la crítica especializada nutrió sus enfoques en los estudios teóricos que priorizaron el análisis textual y compositivo de las obras literarias. Hans Mayer denominó este fenómeno como el “Fin de la psicología”:⁵⁵ “Hoy ya no nos preguntamos [...] si la obra de Kafka ha de ser

⁵⁴ Las obras referidas son: *El universo de Kafka* (Buenos Aires, Argos, 1950); *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento* (Buenos Aires, Eudeba, 1965) y *Cómo leer a Kafka* (Buenos Aires-Barcelona, Emecé, 1969).

⁵⁵ El autor hace referencia al aforismo número 93: “¡Por última vez psicología!” (Kafka, 2003: 674).

entendida exclusivamente desde los conceptos teológicos fundamentales de Ley y Gracia. [...] el investigador procura limitarse ahora al texto y obtener una interpretación coherente observando con mayor exactitud la palabra escrita” (1970: 27-28).

Como síntoma de este viraje interpretativo Roland Barthes celebró los abordajes que, como el de Marthe Robert –se refiere a *Kafka*, París, Gallimard, 1960–, destacan la técnica de Kafka y liberan a la literatura del eterno pendular entre “el realismo político y el arte por el arte” (2003: 188). De acuerdo a la lectura de Barthes, la especialista francesa plantea con acierto la necesidad de reformular la interrogante principal en torno a los estudios del escritor checo, esto es, no más por qué se escribe sino cómo se escribe. La respuesta de Kafka –según Barthes– es contundente “[...] el ser de la literatura no es nada más que su técnica” (189).

Por esa misma época el realismo socialista encabezado por Georg Lukács juzgó la obra de acuerdo a una perspectiva opuesta a la de los teóricos franceses y, en general, a la de la producción intelectual proveniente de los países capitalistas. En “¿Franz Kafka o Thomas Mann?” del libro *Significación actual del realismo crítico* (1963) –publicado originalmente en 1958–, el teórico húngaro analizó la controversia entre los contenidos ideológicos de las representaciones realistas con la de las formas literarias de la vanguardia. Entre esos polos, la literatura de Kafka aparecía como uno de esos casos difíciles de catalogar de acuerdo a esquemas rígidos. Señala Lukács:

Basta recordar a Kafka, en el cual lo inverosímil, lo más irreal, parece real a causa de la fuerte y sugestiva verosimilitud de los detalles. [...] El viraje absurdo de la paradoja en la totalidad de la obra de Kafka presupone pues una base realista en la plasmación literaria del detalle. No se trata de ningún modo de un proceso unilineal que habría de conducir al antirrealismo, sino [...] de un viraje desde el realismo en los detalles hacia la negación de la realidad de este mundo; a eso va dirigido el conjunto de la creación kafkiana, su coherencia y su estructura (Lukács, 1963: 60).

Aunque los procedimientos de la prosa kafkiana oscilen entre uno y otro, el vanguardismo “no crítico” de Kafka representa para Lukács un tipo de literatura que niega la existencia inmediata de la realidad, “[...] que toma los fenómenos inmediatos de la vida económica y social sin crítica, tal como se dan simplemente

a primera vista, a la primera experiencia” (99). Kafka tematiza las mezquindades propias del mundo capitalista, pero la angustia “acrítica” con que los personajes de sus novelas enfrentan esa realidad acaba justificándola. De ese modo el escritor checo se convierte en el artista que encarna “[...] esta actitud inerte de miedo pánico y ciego ante la realidad” (99-100).

Este punto es recogido por Mario Benedetti en una nota escrita en 1965 para la página “Al pie de las letras” que dirigía junto con José Carlos Álvarez en el diario *La Mañana*.⁵⁶ Nos interesa enfatizar especialmente el gesto de un Benedetti que, consagrado ya como escritor y plenamente volcado a la militancia intelectual de izquierda, logró deslindar los valores literarios de Kafka de los enjuiciamientos ideológicos del realismo socialista. Aunque el compromiso con la realidad política latinoamericana marcó de forma definitiva el rumbo de su proyecto literario, el escritor conservó la lucidez crítica necesaria para observar el proceso histórico de los fenómenos culturales sin recurrir a paradigmas ortodoxos (Alfaro, 1986: 71-72).

1.1. La reivindicación de Kafka por Mario Benedetti

A fines de la década del cincuenta la crítica literaria de los países socialistas clasificó a la literatura de Kafka como a una de las representantes de la angustia (el “miedo pánico”) de la cultura burguesa decadente. La obra fue prohibida en su país a partir de 1948 y se tradujo por primera vez recién en 1957, descontando el fragmento de “Der Heizer” (Kurt Wolff, 1913) (“El fogonero”) traducido en los años veinte por Milena Jesenká (Wagenbach, 1999: 51). El realismo crítico de Lukács colaboró en la politización del proyecto kafkiano aunque este último logrará instalarse finalmente en la agenda cultural de aquellos países. Fue la denominada conferencia de Liblice (Checoslovaquia, 1963) la que marcó ese viraje interpretativo y la que intentó resolver las oscilaciones ideológicas en torno a “la causa Kafka” desde la perspectiva del marxismo-

⁵⁶ Agradezco a Pablo Rocca la localización del artículo, que analizaremos en el apartado que sigue.

leninismo, según lo documentó Josef Cermák (2009), historiador y comparatista checo participante de aquel encuentro.

La conferencia constituyó uno de los tantos esfuerzos por hacer retornar a Kafka a su campo cultural de origen. Vinculado con este fenómeno, en 1965 una exposición fotográfica –auspiciada por la Embajada de Checoslovaquia– trajo hasta la Biblioteca Nacional de Montevideo el itinerario iconográfico de la vida Kafka. La muestra completa había sido inaugurada poco tiempo antes por Max Brod en Checoslovaquia como parte del reclamo que los más involucrados con Kafka –todavía vivos– exigían para la obra (Cermák, 2009: 9).

En “Kafka visto por dos checos” (1965: 10), Mario Benedetti acude a un fragmento del ensayo de Lukács (1963) para ilustrar el cerco interpretativo sufrido por Kafka en los países socialistas. Aunque sin ánimo declarado de “reproches con efecto retroactivo”, el uruguayo no se priva de denunciar la “miopía” del realismo crítico:

Durante largos años, los teóricos y acólitos del realismo socialista fueron suficientemente miopes como para sólo ver la *actitud inerte* que menciona Lukács; a felizmente, en este período de destalinización [sic] y de deshielo, las nuevas promociones de intelectuales marxistas abren sus asombrados ojos ante la *auténtica originalidad* de Kafka (Benedetti, 1965: 10).

La intervención de los dos hispanistas checos se concentró en las características compartidas de Kafka con otros escritores contemporáneos como Robert Musil, Hermann Broch y Karl Kraus. El mensaje era directo: la agonía de Kafka era la de toda una generación de creadores que sobrevivieron a la caída del imperio Austro-Húngaro y que debieron reconfigurar su sentido de pertenencia a una nueva realidad histórica. La lengua heredada de Kafka, de la que mencionamos algo antes, habría sido una de esas fisuras identitarias –condicionadas por las circunstancias históricas– problematizadas en la obra.

Por otra parte, para quienes lo seguían de cerca las fotografías debieron ser reveladoras. Luego de décadas de especulación crítica en torno a su vida finalmente sería posible dar con la medida del fenómeno Kafka. “Allí está Kafka niño, adolescente, joven, hombre maduro; allí está el rostro imponente del padre hostigador; las casas en que vivió el escritor; los sitios en que estudió; [...] algún

pantallazo en plena diversión, y casi siempre la mirada inquieta, de «hombre asustado por la vida», que Milena registrara [...]” (Benedetti, 1965: 10). Para el escritor uruguayo –como seguramente también para Ángel Rama, quien presentó a los especialistas extranjeros– la oportunidad debió representar un hecho cultural de fuertes connotaciones simbólicas. La obra de Kafka se desmarcaba también de las lecturas críticas hegemónicas forjadas en décadas anteriores en el campo literario rioplatense e incluso de los más recientes cuestionamientos prescritos por el realismo socialista.

Cabe mencionar que durante la década del sesenta las lecturas de Theodor Adorno y de Walter Benjamin sobre Kafka comenzaban a difundirse en el Río de la Plata.⁵⁷ Aunque no podremos desarrollar el tema aquí, dejamos planteada la relevancia de estimar la incidencia de estos enfoques en los escritores e intelectuales uruguayos involucrados con la obra kafkiana. Sería motivo de una nueva investigación acometer el rastreo de estas lecturas en escritores como Galmés, quien muy probablemente las conoció, aunque no haya recurrido a ellas en la “Introducción” sobre Kafka que antecede su versión de “La metamorfosis”, según las referencias bibliográficas que allí figuran. Mercedes Rein, por otra parte, tradujo en esos años el ensayo *Brecht. Ensayos y conversaciones* de Walter Benjamin (Montevideo, Arca, 1966);⁵⁸ un indicio que permite calibrar la recepción de este autor, su relevancia en la carrera crítica y teatral de Rein, y en un sector de la intelectualidad uruguaya de izquierda.

Por otro lado, las señas biográficas del checo constituían un enigma difícil de rastrear incluso en su propio país. El nazismo primero y el comunismo después censuraron la obra y le negaron a Kafka el derecho al origen. En “Vicisitudes de lo kafkiano”, Benedetti cuenta que en 1962 quiso visitar la casa de Kafka pero su introductor cultural “[...] hizo un gesto de extrañeza, dijo ignorarlo todo sobre el tema y en compensación me llevó a la casa natal de Jan Neruda (un excelente

⁵⁷ Nos referimos fundamentalmente al texto de Adorno “Apuntes sobre Kafka” incluido en *Prismas* (Barcelona, Ediciones Ariel, 1962. Trad. Manuel Sacristán) y el volumen *Ensayos escogidos* de Benjamin, traducido por H. A. Murena y publicado por Sur, en 1967.

⁵⁸ Debo el dato a Pablo Rocca.

escritor realista cuyos personajes no se convierten en insectos)” (1983: 10). Veinte años después, en una larga entrevista con Hugo Alfaro (1986), Benedetti volvió a hablar sobre la dimensión ideológica de la obra kafkiana.

Y aunque sostengo que Kafka fue revolucionario en su literatura y reaccionario en su ideología, no voy a cometer la barbaridad de que quemar –simbólicamente– [...] semejante obra. El que Kafka fuera revolucionario en el plano estético y muy conservador en el personal, forma parte no sólo de su propio drama sino también de su literatura [...]. [...] Y en todo caso: conducta personal y conservatismo ideológico están destinados al olvido, frente a una obra de significación tan honda. Sin embargo, es cierto: la crítica marxista ha sido dura con el escritor checo (94-95).

El pasaje citado proviene de una larga respuesta en torno a la pregunta sobre la “libertad del escritor”. Benedetti, que cuestiona el vaciamiento en el uso de la palabra libertad, reubica el término en el ámbito latinoamericano y lo sustituye por el de “liberación” (93-94). En su argumento se enfatizan las dimensiones políticas de la obra y de su autor por medio de referentes polarizados: Kafka es el escritor reaccionario de una obra revolucionaria. Sin embargo, un poco más adelante postulará la inutilidad de ese antagonismo conceptual. Rescata la obra y, más como lector que crítico, se compecece de los rasgos sumisos de la personalidad kafkiana.

2. Traducciones

2.1. Introducción

De acuerdo al relevamiento de Punte (1983), las traducciones se multiplicaron en Argentina y España recién a mediados de los años setenta. La editorial porteña Goncourt publicó *Un informe para una academia* y *Josefina la cantora* (1976), *Contemplación* (1977) y *Conversación con el que reza*. *Conversación con el borracho* (1977), las tres traducidas y prologadas por el germanista argentino Oscar Caeiro. En cuanto a “La metamorfosis”, Punte consigna cuatro ediciones posteriores a la de Losada, que en 1981 llevaba ya trece reimpressiones (1983: 217). La siguiente y más temprana es la de Margarita E. de la Sota publicada en 1958 por la editorial Dintel de Buenos Aires, poco conocida en el medio local. En 1977 Goncourt publica la traducción de Andrea Pagni

precedida de un prólogo de Rodolfo Modern. En 1982 aparecen la de Nélica Mendilaharsu de Machain, acompañada de “Jorge Luis Borges habla del mundo de Kafka” (Buenos Aires, Ediciones Orión) y la de Inés y Raúl Gustavo Aguirre por El Ateneo.⁵⁹ En España, Alianza lo publica en 1965, sin firma del traductor. Curiosamente en 1987 la editorial Edhasa, también española, publicará en la serie Fantásticas la traducción de Losada tal como se dio a conocer en 1938.

Este panorama nos permite ubicar la traducción del uruguayo Héctor Galmés que, hacia 1975 y a pesar de la publicada por Dintel (1958), contaba con un solo antecedente de peso. Por otro lado, el caudal interminable de versiones en torno a “La metamorfosis” da cuenta –hasta la actualidad– de la potencial injerencia interpretativa de las prácticas traductorales con respecto a determinadas obras canónicas y, por otra parte, de un mercado del libro que intentaba cubrir la demanda producida, entre otros factores, por la asimilación del autor al sistema educativo.

2.2. Héctor Galmés y la cultura alemana

De forma simultánea a su proyecto narrativo y al ejercicio docente, Héctor Galmés dedicó su tiempo y energía a la traducción literaria del alemán al español. Animado principalmente por fines didácticos, tradujo la primera parte de *Fausto* (1972) y la totalidad del *Werther* (1977) para la colección Horas de estudio de Ediciones de la Banda Oriental. Intercalada con las de Goethe, “La metamorfosis” de Kafka fue impulsada por otros motivos además de los estrictamente pedagógicos. Gran conocedor de la historia de la literatura en lengua alemana, el escritor uruguayo documentó sus traducciones con bibliografía accesoria y con un aparato de notas que, junto a las advertencias del traductor, componen un invaluable testimonio sobre los desafíos de la traducción literaria con fines educativos en el contexto cultural uruguayo de los años setenta.

Empezó a estudiar alemán en 1964, cuando el Goethe Institut hacía apenas un año que se había instalado en Montevideo, y a los dos años aprobó el examen

⁵⁹ Véanse las referencias bibliográficas completas en Punte (1983), consignado en la bibliografía final.

básico de lengua que otorgaba ese centro de estudio. De su época como alumno y su vínculo con el idioma se conserva este testimonio extraído del manuscrito de una de sus conferencias en el mencionado centro de estudios:

Estas paredes son testigos [...] de mis esfuerzos y tribulaciones como estudiante de lengua alemana y sigo siendo estudiante más que estudioso. La erudición me es ajena y mis conocimientos parciales, por lo tanto escuchan ahora a un lector de libros alemanes y no, como supongo desearían, a un profesor de literatura alemana. Y como a veces me asalta el peregrino antojo de escribir, pues nuestra humana naturaleza nos inclina a cometer algún pecado, me asalta la curiosidad de saber cómo escriben otros (“Introducción a las letras actuales en Alemania”. Manuscrito inédito, s/f).⁶⁰

En 1968 viajó a Alemania con una beca de siete semanas para perfeccionar el idioma. Por entonces trabajaba en el Colegio Alemán de Montevideo como profesor de Literatura Hispanoamericana. Con interrupciones breves se desempeñó allí hasta un año antes de su fallecimiento en 1986. El contacto directo con profesores nativos debió facilitar las instancias de práctica del idioma y el conocimiento más profundo de la cultura alemana, como lo atestigua la correspondencia que se conserva en su archivo. Allí están, entre otras, las cartas recibidas por las amistades de esa época, algunas de las cuales lo acompañaron hasta el final. De su intercambio epistolar también se destaca el que mantuvo con profesores alemanes y austríacos, a quienes facilitaba información y materiales sobre literatura uruguaya y a los que también enviaba ejemplares de sus libros de narrativa y traducciones.

Si los sesenta fueron años de formación y los setenta prolíficos en cuanto a traducciones, para principios de los ochenta Galmés se había convertido en una referencia para el medio cultural uruguayo en materia de literatura alemana. En 1972 había publicado ya el ensayo “En torno a Musil” en la revista *Maldoror* (Montevideo, N° 7, 1972: 69-76), de la que fuera uno de sus redactores desde principios de los años setenta. Compuso otro ensayo inédito, sin fecha, sobre *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*) del escritor austríaco, seguramente como parte de algunas de sus exposiciones orales. En 1979 participó de un ciclo de conferencias organizado por el Goethe Institut de Montevideo con

⁶⁰ Original en SADIL, FHCE, UdelaR.

una disertación sobre G. E. Lessing, a propósito de los 250 años del nacimiento del autor alemán. Una breve nota en el diario *El Día* (6/V/1979: 26) anuncia la conferencia con el título “G. E. Lessing, el precursor”, seguramente el mismo texto que se conserva sin título ni fecha en SADIL. Ya en los ochenta dictó dos charlas, “Introducción a las letras actuales en Alemania” y “La dramaturgia contemporánea” en el marco de un cursillo organizado por el mismo instituto en el que además participaron Paul Baccino y Alejandro Paternain (*El País*, 16/IV/1980: 10).⁶¹ En “Imagen de América en la literatura alemana”, otro ensayo de una conferencia, Galmés trabajó de forma comparada con la obra de una serie de escritores clave en la cultura literaria alemana como Goethe, von Kleist, Max Frisch, Uwe Johnson, Alfred Döblin, Peter Handke y, por supuesto, Franz Kafka. Por último, en 1982 fue invitado a coordinar la mesa “Vigencia de la obra de Goethe” junto con José Pedro Díaz, Paul Baccino y Gregor Sauerwald, realizada el 17 de agosto también en el Goethe Institut, de acuerdo a los datos que figuran en la invitación que se conserva en SADIL.

2.3. Las traducciones de Goethe

La traducción de obras pertenecientes a la literatura clásica suelen acometerse en los casos que el traductor está convencido que al hacerlo podrá comunicar algo nuevo (Hatim y Mason, 1995: 24). Las traducciones anotadas de Goethe responden principalmente a esa causa. De su trabajo docente con traducciones canónicas envejecidas surgen las razones fundamentales de este proyecto. Tanto en la “Advertencia” que antecede a *Fausto* como en la de *Werther*, Galmés explicitó claramente estos objetivos:

Esta traducción ha nacido en las aulas, al procurarse la mayor aproximación posible de los alumnos al texto original y merced al frecuente cotejo de éste con las traducciones que manejan los estudiantes. [...] se ha querido ofrecer un texto lo más claro posible, sin la sintaxis innecesariamente engorrosa ni las frecuentes omisiones e inexactitudes en que incurren ciertas traducciones [...]. (1972: 14)

⁶¹ El cursillo se llevó a cabo entre el 23 de abril y el 2 de junio de 1980. Los datos fueron extraídos de la nota en *El País* y de un programa mecanografiado con los contenidos y las fechas de las conferencias. Originales en SADIL.

Se mencionan aquí elementos referidos al proceso de traducción que veremos detenidamente en el análisis de “La metamorfosis”. El reemplazo de formulaciones castellanas “engorrosas” por otras más claras o simples, la búsqueda de correspondencias léxicas adecuadas para los casos posibles y la actualización del registro léxico, conforman algunos de los procedimientos instrumentados también en el relato traducido de Kafka. En la “Advertencia” de *Werther* leemos algo similar:

Al presentar una nueva versión castellana de «Los sufrimientos del joven Werther», lo hacemos con la esperanza de contribuir al estudio de esta novela que tiene el indiscutible privilegio de ser la primera obra de las letras alemanas que alcanzó repercusión universal. Las traducciones corrientes suelen suscitar el desconcierto entre los estudiantes por las notables diferencias de extensión [...]. (Galmés, 1977: 13)

Como vimos en las traducciones de Benedetti y de Borges, las motivaciones del traductor revelan factores subyacentes del proceso traductor y nos permiten evaluar de qué modo las técnicas empleadas en el texto traducido cumplen con los objetivos planteados a priori. Los motivos, obstáculos y procedimientos contenidos en los paratextos facilitan esa tarea. Importa por lo tanto dejar en claro que estas traducciones fueron pensadas para “estudiantes no especializados” (1977: 13), a quienes Galmés –en su papel de profesor de literatura además de traductor– intentaba facilitarles el acceso a la obra. Guiado por esto, el uruguayo debió decidir cuál sería el método más adecuado y cuáles las prioridades compositivas a destacar en el texto meta. En lo que respecta al *Werther*, por ejemplo, explicitó algunas dificultades y los rasgos que otras traducciones soslayaron o le hicieron perder al texto fuente:

De más está señalar que la riqueza de estilo de esta obra solo se puede apreciar en su lengua original. Si bien es frecuente el tono exclamativo, exaltado [...] hallamos también un lenguaje coloquial de hermosa simplicidad que muchas veces los traductores han dado en ocultar tras el ornamento de innecesarias figuras retóricas (1977: 13).

Otro insumo de extrema relevancia en la reconstrucción del proceso traductor es el aparato de notas que explica y contextualiza distintos asuntos vinculados a los desafíos de la tarea y el texto de origen. Aunque la recurrencia

excesiva a las aclaraciones en nota al pie suelen representar un obstáculo para el lector, en estos casos están enteramente justificadas por los objetivos de la traducción. Un crítico contemporáneo a estas publicaciones emitió un juicio análogo. En la nota “Para estudiantes. Dos caballos de batalla” publicada en el diario *El País* (17/XI/1972: 10), Arturo Sergio Visca celebraba la salida de dos nuevos títulos de la serie Horas de Estudio. Por un lado, el volumen sobre Cervantes preparado por Jorge Albistur –se refiere al volumen número siete de Horas de Estudio– y, por otro, el *Fausto* traducido y anotado por Héctor Galmés, número ocho de la colección. En esa breve noticia Visca recalcó la pertinencia de las notas al pie: “Noventa notas al texto completan el trabajo. Estas notas, que evidencian amplio dominio del tema, resultan utilísimas (más aún, imprescindibles) no sólo para los estudiantes sino también para cualquier lector no especializado. Esclarecen el texto y permiten su plena intelección” (10).

Por otra parte, el marco editorial ofrecido por el proyecto Horas de estudio de Ediciones de la Banda Oriental facilitó que los textos traducidos circularan en el mercado del libro local, tensionado por las necesidades y demandas de materiales de estudio para los cursos de literatura de la enseñanza media. El propio Galmés nos provee de un ejemplo representativo de este fenómeno.

Además de las referidas antes, el escritor uruguayo trabajó parcialmente en la traducción de *Hermann y Dorothea* (1798) de Goethe pensando en su eventual salida al mercado. Según el manuscrito conservado en su archivo (SADIL), Galmés alcanzó a traducir las tres primeras partes de la obra, en la que incluyó materiales adicionales destinados a orientar al lector no especializado. El trabajo en los borradores hace posible calibrar la solvencia de su enfoque y el impecable manejo de la bibliografía crítica sobre el marco histórico y las características específicas de la obra. A pesar de esto, el volumen nunca fue editado. Las razones las reveló Heber Raviolo (1931-2013), fundador y director de Banda Oriental, quien consultado al respecto por Pablo Rocca explicó que fue inviable publicarlo “porque no se daba en el liceo”.⁶²

⁶² Agradezco a Pablo Rocca el acceso a estas informaciones y su publicación en esta tesis.

Como ha quedado expuesto, la articulación del esfuerzo entre las estrategias editoriales y el proyecto del traductor es una de las formas de promover una repercusión satisfactoria de la obra en el contexto cultural de salida. Para las editoriales nacionales pequeñas o independientes afrontar los costos de un proyecto de escasa rentabilidad, constituye un riesgo económico considerable que en contadas ocasiones se justifica. Si la obra de Goethe que traducía Galmés no estaba incluida en los programas de literatura de secundaria, la reticencia expuesta por el editor parece razonable. Sin el soporte económico o el aval cultural de los editores el proyecto pedagógico en torno a las otras traducciones anotadas de Goethe difícilmente hubiese prosperado. El empeño de ambas partes es destacable, si se considera además que el sistema represivo de la dictadura uruguaya vigilaba y prohibía las actividades culturales y académicas de cualquier tipo.

2.4. La traducción de “La metamorfosis”

2.4.1. Contexto de aparición y propósito

Luego de su primera salida como texto unitario, la traducción de Galmés fue editada posteriormente en varias oportunidades. En 1988 apareció como parte de la colección Horas de Estudio y mucho tiempo después, en 2009, Banda Oriental lo reeditó en Lectores de la Banda Oriental junto con otros dos, “La condena” y “Un artista del hambre”, ambos relatos sin la firma del traductor. Revisadas las ediciones anteriores comprobamos que el primero pertenece a la traducción de Juan R. Wilcock publicada por Emecé en 1952, mientras que “Un artista del hambre” reproduce la del volumen de Losada (1938), que es igual a la aparecida en *Revista de Occidente* en 1927 (Nº 47, 1927: 204-219).

“La metamorfosis” se dio a conocer acompañada de un prefacio –además de un breve texto introductorio y un cuadro cronológico– que en “Lectores” fue reubicado al final del libro como posfacio, según se explica en nota aclaratoria: “Cuando en 1975 Héctor Galmés incluyó como *Prefacio* a su traducción de *La metamorfosis* este texto que por su interés hoy mantenemos como *Posfacio*, era

generalmente aceptado que la traducción publicada desde 1938 [...] por editorial Losada pertenecía a Jorge Luis Borges” (Sin firma, 2009: 113).

A pesar de los otros materiales incluidos en el volumen, que le confieren un encuadre pedagógico, el texto fue dirigido a un público más amplio que el de los estudiantes. Una breve noticia periodística ponderó la salida y el alcance del volumen:

El profesor Héctor Galmés ha traducido para las ediciones de Banda Oriental “La Metamorfosis” de Kafka. La sola mención del hecho merece atención; y, por supuesto, el haberla llevado a buen término, el aplauso general. Realizada en nuestro ambiente, colma un ineludible vacío y abre para el lector (y para el estudiante) otra posibilidad de acceso a esta obra, distinta de la que brinda Borges (Sin Firma, 1975).

El periodista anónimo acude a los datos que el propio escritor-traductor desarrolló en el prefacio. Allí se mencionan algunos de los elementos que justifican los objetivos de su proyecto traductor que, como analizaremos enseguida, trascienden las necesidades surgidas del campo educativo.

2.4.2. El “Posfacio”

Al menos dos insumos facilitan hoy la interpretación de sus motivaciones. Además del texto que nos ocupa, Galmés habló sobre las traducciones del escritor checo –la suya y la de algunos otros– en la conferencia “Kafka entre nosotros”, dictada en el Goethe Institut de Montevideo, en 1983.⁶³ El contenido de la mencionada conferencia aporta datos significativos sobre las estrategias y técnicas implementadas en torno al caso Kafka, incluso respecto a las de otras traducciones de los años cincuenta. Abordaremos lo más relevante de ese discurso en el análisis del método traductor.

Galmés organizó la estructura argumentativa del posfacio en contrapunto con su lectura crítica de “La metamorfosis” traducida por Borges. Por entonces el problema de la autoría de dicha traducción no era conocido por Galmés, por lo que expondremos su proyecto traductor en ese contexto. Sin embargo, la

⁶³ Héctor Galmés, “Kafka entre nosotros”. Conferencia (Goethe Institut, Montevideo, 17 de junio de 1983). Original en SADIL. [Audio]

relevancia del debate suscitado a partir de 1974 y la vigencia de ese “enigma” –a pesar de los ensayos críticos en torno al tema que ya hemos referido– nos obliga a señalarla como la de Borges/anónimo (o variantes por medio de comillas), especialmente en el apartado dedicado al cotejo de textos, en el que asumimos una distancia temporal respecto del contexto de producción.

Al igual que en las traducciones de Goethe, el texto preliminar expone los objetivos principales de su trabajo, esboza algunas pautas del método traductor y destaca las soluciones encontradas para los problemas del texto borgiano que más lo alertaron.

Como otros de su género, el prólogo de Galmés está estructurado por la disculpa. Según lo explica Patricia Willson, esos paratextos expresan una idea central, la de que “[...] la traducción que se presenta a la consideración del lector es una copia imperfecta del original, pero se afirma haber hecho todo lo posible por conservar una serie de rasgos [...] que el traductor considera relevantes” (2004: 120). Además de las notas liminares a las traducciones de Goethe, también reparamos sobre esto a propósito de *América* traducida por David J. Vogelmann. En uno como en otro, intentamos rescatar el carácter documental de estos textos y su relevancia en el estudio de las prácticas traductoras de los sistemas literarios importadores.

El párrafo que encabeza el posfacio condensa aquello que queremos subrayar.

El lector exigente, apelando a su natural derecho a desconfiar de las traducciones, tal vez se pregunte si no habrá sido ocioso nuestro propósito de emprender una nueva versión castellana de la *Metamorfosis* en la que advertirá diferencias con las de J. L. Borges, si se toma el trabajo de cotejarlas. (Galmés, 2009: 113)

La referencia al receptor nos ubica en el paradigma teórico que concibe la tarea traductora como un proceso comunicativo (Hatim y Mason, 1995: 13). El escritor uruguayo apela a un lector que no es solo el “estudiante no especializado”, sino aquel que conoce y ha leído el relato de Kafka traducido por Borges. Un lector capaz de advertir incluso la injerencia de los responsables de la actividad traslaticia. Galmés alerta al destinatario sobre la multiplicidad de huellas que las diversas lecturas pueden dejar en el texto de llegada y le concede al lector

el derecho a la duda: ¿qué puede aportar una nueva versión de un relato que hace más de treinta años circula en la cultura rioplatense legitimada por su traductor, nada menos que Borges, el descubridor de Kafka para el Río de la Plata? El “ocioso propósito” de su traducción se enfrentaba al peso del aura canónica del antecedente referido.

Sin deslegitimar el valor fundacional de aquella traducción ni la incidencia de Borges en la cultura rioplatense, “[...] con quien tenemos una gran deuda, pues le debemos el conocimiento de Kafka, hace más de dos décadas” (2009: 113), Galmés pretendió advertir al “lector exigente” de algunas “diferencias” con el original, sin aspirar, aclaró, a la crítica pormenorizada. No incurrió, por tanto, en el listado normativo de errores, ni siquiera utilizó ese término. Apuntó discretamente lo que en algunos casos y desde nuestra perspectiva podemos clasificar como dos problemas o tipos de error (Hurtado Albir, 2007: 304-308). Por un lado, los que a causa de una comprensión errónea de la fuente producen falsos sentidos o contrasentidos en el de llegada y, por otro lado, los que se perciben en los términos de la lengua meta, tales como una “mala selección léxica o morfosintáctica, deficiencias en los mecanismos de coherencia y cohesión [...]” (2007: 307).

En el posfacio Galmés se refirió especialmente a tres casos. Uno, en el que Borges “[...] pasa por alto la impresión momentánea de Gregorio de ser perseguido por múltiples padres” (114). En el pasaje original Kafka quiso explicitar el sentimiento de Gregor mientras era perseguido por su padre, que emitía unos sonidos que no parecían provenir de “un único [o simple] padre” (“eines einzigen Vaters”) (Kafka, 1951: 26).⁶⁴ El efecto de lectura de este segmento afecta uno de los temas centrales de la obra: el conflicto con la figura paterna. Si Gregor sentía que más de un padre iba tras de sí, era por el enorme temor que le infundía su figura.

⁶⁴ Utilizamos para el cotejo además de la traducción de Galmés (2009), la atribuida a Borges (Losada, Buenos Aires, sexta edición de 1967) y *Die Verwandlung. Erzählung*, Fráncfort, Insel Verlag, 1958. (Volumen utilizado por Galmés, según se consigna en la página cuatro de la primera edición de 1975).

El correlato autobiográfico es en este caso ineludible. Tal como lo señala Juan José del Solar, traductor de la edición española publicada por Galaxia Gutenberg, Kafka “[...] realiza una suerte de «multiplicación» retórica de la figura del padre o lo hiperboliza, de idéntica manera como lo hará en la *Carta al padre*” (2003: 999). El texto meta del uruguayo restituye el falso sentido, en tanto “falta [...] que resulta de una mala apreciación del sentido de una palabra o de un enunciado” (Deslile en Hurtado Albir, 2007: 291) y coloca en primer plano la relevancia del problema vincular representado en la obra.

El segundo caso involucra la traslación errónea de un término en el primer párrafo del capítulo dos. Borges traduce “Der Schein der elektrischen Strassenlampen” (1951: 27) como “El reflejo del tranvía eléctrico” (1967: 34). Señalemos que, para empezar, se trata de un error que parecería afectar la competencia del traductor en el plano denotativo de la lengua meta. “Strassenlampen” (“Strasse”: calle; “lampen”: faroles) es una palabra compuesta que no justifica el error de traducción de Borges/anónimo, tal como lo señala Juan Fló (1996; 2013). De acuerdo a la lectura “subjetiva” del profesor –como el mismo la reconoce–, el “aparente error” sólo podría explicarse por la voluntad expresa del traductor de alterar el original. La presencia de una imagen en el texto de llegada inexistente en la fuente –“los reflejos del tranvía eléctrico” en lugar de “la luz de los faroles eléctricos”– provendría del recuerdo de una “experiencia de la infancia” del traductor (Fló, 2013: 286). Esta sería, según el autor del artículo, la única huella de Borges en la traducción de 1938.

Aunque la hipótesis de Fló pueda funcionar en el plano de las conjeturas en torno a la autoría, para nosotros el error demuestra una debilidad en la competencia lingüística del traductor en la lengua meta. Hemos detectado otros dos casos que difícilmente pueden explicarse por medio de hipótesis interpretativas. Tanto la traducción borgiana/anónima como la de Galmés incurren en un mismo y curioso error. En el capítulo dos, la hermana quiere quitar los muebles del dormitorio de Gregor para facilitar su desplazamiento. Como no logra hacerlo sola, piensa que la sirvienta bien podría ayudarla si no fuera porque había solicitado encerrarse en la cocina. Según el narrador, la sirvienta tiene algo así

como dieciséis años (“dieses etwa sechszehnjährige Mädchen”) (1951: 41). Sin embargo, en las dos traducciones castellanas la sirvienta resultó ser una señora de sesenta años. Borges traduce: “pues esta mujer, de unos sesenta años” (1967: 46) y Galmés: “pues esta, que frisaba los sesenta años” (2009: 50). Aunque las dos cifras compartan rasgos morfológicos comunes (“sechszehn”: dieciséis; “sechszig”: sesenta) el error es atribuible a una lectura equivocada del término alemán, como habría sucedido con “Strassenlampen”. La palabra “Mädchen” del ejemplo anterior, por otra parte, se corresponde a la de “muchacha”, por lo que resulta aún más difícil comprender por qué Galmés reprodujo la edad mal traducida de la sirvienta.

El último ejemplo señalado en el posfacio es un error de lectura, al final del capítulo dos, que lleva a Borges/anónimo a confundir el sujeto del enunciado, haciendo trazar una curva al padre en lugar de a la gorra. Aunque relevante en tanto error de comprensión del texto fuente, lo encontramos jerárquicamente secundario comparado con otros que analizaremos luego.

Los tres casos expuestos componen sólo una muestra de las múltiples intervenciones presentes en su versión del relato. Es de notar, por otra parte, la existencia de fragmentos, por lo general breves, que coinciden literalmente con la traducción de Borges/anónimo, al punto que se repiten inadecuaciones como la señalada antes. Más que por una simple distracción –difícil de concebir en una tarea ejecutada con evidente minucia– nos arriesgamos a inferir que este tipo de errores recaen en la velada confianza por la tarea traductora borgiana.

En cuanto a los objetivos del posfacio, no fue la voluntad de Galmés “fatigar al lector con observaciones menos importantes” (2009: 115), por lo que jerarquizó las que a su juicio eran las más relevantes. El respeto por el oficio de traducir lo animó a reconocer con humildad que: “En materia de traducciones es más fácil descubrir infidelidades ajenas que advertir las propias, que sin duda han de existir, porque traducir es aproximarse sin llegar jamás, luchar con dos idiomas y arriesgarse a ser doblemente vencido” (2009: 113).

2.4.3. Método traductor

Héctor Galmés fue sobre todo escritor y profesor de literatura. Sus traducciones del alemán combinan aspectos de estas dos ocupaciones y surgen, sobre todo, de su profunda afinidad por la literatura en lengua alemana. La experiencia práctica y su rigurosidad como lector lo llevó a reconocer los límites difusos de la actividad traslaticia como “[...] una forma de lectura que propone un mundo de significaciones que siempre están sujetas a revisión y pertenecen al mundo de lo inestable” (“Kafka entre nosotros”, 1983). Oscilaciones del significado que dependerán, entre otros factores, del pacto entre el lector y el paradigma de traducción vigente. El peso de ese equilibrio recaerá sobre las espaldas del traductor, puesto que “[...] todos los participantes en la interacción traslaticia esperan ciertas cualidades de una traducción según el concepto general [...] válido en la comunidad cultural a la que pertenecen [...]” (Hurtado Albir, 2007: 535).

El método de trabajo de Galmés consistió principalmente en buscar las formas expresivas que le restituyeran al original lo que a su juicio no lograba representarse acertadamente en la versión “borgiana”. Esta fue una de las principales motivaciones que alentaron su labor: ofrecerle al lector rioplatense la oportunidad de acercarse a lo que denominó “el mundo del escritor”; y para el caso, el estilo de Kafka era parte fundamental de ese mundo.

Trabajó motivado además por la necesidad de adaptar el texto meta al contexto idiomático rioplatense de los años setenta, esfuerzo notoriamente visible en los cambios operados en el léxico y en su propio testimonio: “el traductor tiene que tener presente para quién traduce y naturalmente un traductor español va a traducir de una manera diferente el texto extranjero que un traductor rioplatense” (“Kafka entre nosotros”, 1983). La voluntad de reproducir la singularidad de la escritura kafkiana y, por otro lado, la de actualizar el vocabulario, coloca la labor traslaticia del uruguayo en un terreno teórico versátil.

“Por mejor que sea un traductor el lector va a exigir la transparencia suficiente en la traducción para aproximarse en lo posible al texto”, dijo en la conferencia sobre Kafka. Pretender que el texto traducido “transparente” al

original nos remite a “La tarea del traductor” de Benjamin, en la que postula que una “verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra [...]” (2010: 121). Esto es, los procedimientos lingüísticos operados por medio de la lengua meta no deberán “cubrir” los de la fuente, sino que deberán conservar de ella lo que permita “liberar el lenguaje preso [puro] en la obra al nacer la adaptación” (123). Independientemente de la reflexión filosófica en torno al lenguaje, encontramos además otra zona de contacto entre la función del traductor propuesta por el crítico alemán –la de encontrar “una actitud” que pueda representar los “ecos del original” (2010: 118)– con el deseo del uruguayo de recrear “el mundo del escritor” y su estilo.

Se actualiza así un dilema teórico similar al que pudieron enfrentarse los primeros traductores locales. Esto es, decidir qué tipo de traducción se acometería: ¿adecuada a las convenciones literarias del sistema literario de partida o, por el contrario, adaptada a la cultura receptora? Con el resultado a la vista, el proyecto de Galmés podría evaluarse como una fórmula intermedia. Por un lado, adaptó su texto a las nuevas coordenadas de tiempo y lugar y, por el otro, recreó las particularidades más significativas de la prosa kafkiana ausentes en el texto meta de Borges/anónimo, caracterizado por Fló como una traducción con “[...] una marcada neutralidad idiomática y con una andadura que no exhibe ningún virtuosismo” (2013: 234).

No obstante, Galmés sabía que hacer visible la prosa original kafkiana en otro idioma no era reductible a la búsqueda infructuosa de equivalencias, concepto que reconoció como problemático y para el que buscó soluciones creativas de acuerdo a cada caso. “Las equivalencias de una lengua a otra no pueden mantenerse”, señaló en la citada conferencia, y lo ejemplificó por medio de “las grandes diferencias semánticas” de términos como “el castillo”, “das Schloss”, que en alemán también significa “cerradura” (“Kafka entre nosotros”, 1983). Estos rasgos diferenciales entre los idiomas, entre otros que ya hemos señalado, constituyeron una de las principales dificultades de traducir a Kafka. A pesar de estos problemas y de forma consecuente con los objetivos de su proyecto, Galmés reivindicó el lugar y la relevancia de las traducciones en la comunidad lectora que

las recibe. A modo de balance, hacia el final de la conferencia sobre Kafka, concluyó:

Nos encontramos frente a estos desajustes que no nos deben desalentar. No por eso vamos a dejar de leer a Kafka traducido y además podemos tener el consuelo de que luego de leída la obra, lo que recordamos no es la traducción sino lo que la traducción nos trasmite o lo que nos trasmite el traductor de su experiencia de la lectura de Kafka (Galmés, “Kafka entre nosotros”, 1983).

En la última frase de la cita se condensa otra de las premisas de lo que bien podría entenderse como una poética de la traducción. Según Galmés, el traductor trasmite una experiencia de lectura singular que podrá ser similar o divergente, cercana o distante, del efecto de lectura pretendido en el original. El lector, por su parte, podrá advertir, o no, la injerencia del traductor en el texto traducido. Para el caso de “La metamorfosis”, el uruguayo implementó una serie de estrategias que hicieron visible esa presencia. El posfacio es la prueba más clara de esa postura. Por otro lado, el uruguayo buscó acercarse lo más posible –con las salvedades que hemos expuesto– a los sentidos pretendidos por el autor.

No quiere decir que no haya que transformar el texto para hacerlo accesible. Cuanto menos se varíe al respecto, más claro se hace el sentido de la traducción. Porque a veces el traductor [...] introduce ciertos términos que no expresan [...] alguna idea [o] concepto contenido en el texto original. (Galmés, “Kafka entre nosotros”, 1983).

Uno de los medios con los que cuenta el traductor para alcanzar ese difícil propósito es familiarizándose con el universo narrativo y el capital léxico propio del escritor, de modo de enfrentar con mejores herramientas los desafíos en torno al significado –fundamentalmente el connotativo– de las lenguas en juego. Sin embargo, “la desconfianza de Kafka por la literatura” dificultó ese ejercicio básico, por lo que el traductor al igual que Kafka vacila “en ese mundo de incertidumbre que debe trasladar a su propia lengua” (“Kafka entre nosotros”, 1983). Así es como Galmés trazó, en esa conferencia que hoy nos resulta clave en el proceso de recomposición de los desafíos, las dificultades y los medios con los cuales se enfrentó el traductor de Kafka en el contexto cultural de los años setenta.

2.5. Cotejo de textos

2.5.1. Objetivos

En el presente apartado analizaremos aquellos pasajes que más claramente ilustran las estrategias y técnicas de Galmés en su contrapunto con las de Borges/anónimo. Debemos aclarar que estos ejemplos surgen de un trabajo comparado realizado en la totalidad de los dos textos y que, dada la enorme cantidad de modificaciones detectadas, debimos seleccionar las que mejor ilustran el proceso de trabajo del escritor uruguayo.

Por un lado, se señalan las diferencias estilísticas de las dos versiones en su correlato con el original para evidenciar de ese modo el esfuerzo de Galmés por acercar “el mundo del escritor” al lector rioplatense. Los mismos ejemplos serán útiles para dar una idea de los rasgos escriturarios que Borges/anónimo presentó a esta misma comunidad más de tres décadas atrás como típicamente kafkianos.

Por otro lado, ejemplificaremos por medio del análisis de las notas al pie la otra tendencia del método de Galmés, esto es, la de adaptar determinados elementos de la cultura de partida para crear un texto inteligible en la de llegada. Como señala Patricia Willson: “La práctica de la nota al pie también puede ser explicada en función del tipo de lectura que el traductor hace del texto fuente y del tipo de lector que espera para su traducción” (2004: 257). De las tres notas introducidas por Galmés, dos de ellas explicitan dificultades o decisiones inherentes al acto traductor. De acuerdo a estas, la voluntad del uruguayo estaría más cerca de aquella que quiere dejar ver las huellas de la lengua de traducción en el texto meta, como hemos referido a propósito de la conferencia. En la restante el uruguayo proporciona datos sobre una referencia cultural omitida en un intento por facilitar la lectura, puesto que como señala Willson, la presencia de notas “instaura una remisión al texto” que visibiliza el “tránsito interlingüístico” (257-258) y que reclama a un lector consciente dispuesto a concretar el acto interpretativo.

Por último, además de algunos casos que involucran problemas en la comprensión del texto fuente, hay un grupo de ellos que afectan la lectura del vínculo conflictivo entre padre e hijo. Aunque no hayan sido destacados en la nota

introdutoria, los cambios instrumentados por el uruguayo en torno a este tema evidencian las intervenciones léxicas con las que Borges/anónimo dramatizó las escenas violentas entre los dos personajes. En casi todas ellas, Galmés reguló el efecto connotativo de los términos “borgianos”, quitándole la carga adicional de agresividad, ausente en el texto original.

No fue preciso esperar a la *Carta al padre* para dar con la medida del sentimiento del hijo frente a la figura tiránica paterna. Desde *La condena*, editada en vida de Kafka, hasta la famosa carta y los Diarios publicados póstumamente, casi toda la obra estuvo intervenida por la experiencia negativa de esa relación. Conviene recordar que originalmente “La metamorfosis” fue leída en el mismo contexto literario que *El fogonero* (1913) y *La condena* (Arkadia, 1913; Kurt Wolff, 1916), que Kafka compuso por el mismo tiempo y que intentó publicar junto con “La metamorfosis” como un libro unitario titulado *Die Söhne* (*Los hijos*). El proyecto no prosperó y finalmente se editaron los tres por separado como bien se conoce. Sin embargo, la crítica contemporánea supo encontrar en el vínculo padre-hijo la causa no revelada por la que Kafka habría peleado por una edición conjunta de los tres relatos (Poppe, 2010: 168).

Walter Benjamin formuló claramente esta tendencia en el texto publicado originalmente en el diario berlinés *Jüdische Rundschau* (en dos entregas en diciembre de 1934), que en los años sesenta fue difundido en el Río de la Plata a través de la traducción de H. A. Murena en el volumen *Ensayos escogidos* (Buenos Aires, Sur, 1967). En un extenso artículo destinado a homenajear a Kafka en el décimo aniversario de su muerte, el crítico alemán describe de qué modo el escritor checo actualizó “la antiquísima relación padre-hijo” (2010: 76). Alude “al padre” –genérico– de Kafka como “aquel que castiga” y comparte con el mundo de los funcionarios la misma “chatura, la degradación y la suciedad”. Y agrega: “Así incluso el padre, en las extrañas familias de Kafka, vive del hijo y pesa sobre él como un enorme parásito. No consume sólo las fuerzas del hijo, sino su derecho a existir” (Ibídem: 76). Benjamin alude aquí al padre de *La condena*, pero resuena también en la palabra “Parasit” (“parásito”) el de “La metamorfosis”, un padre que vive de los ingresos del hijo hasta el momento en que los papeles se invierten,

el hijo se transforma en insecto y el padre deberá retomar sus obligaciones laborales si quiere salvar a la familia de la ruina económica. De acuerdo a todo lo anterior, podría inferirse que estas tempranas interpretaciones críticas, sumado al fuerte énfasis otorgado a las fuentes biográficas, incidieran en la lectura del traductor anónimo de “La metamorfosis”.

2.5.2. Aspectos generales

La diferencia más notoria entre ambas versiones castellanas y la fuente es la que atañe a la cohesión textual. Galmés lo anunciaba en el posfacio: “[...] hemos mantenido la división en tres partes y, en lo posible, los largos párrafos de la edición alemana, pues consideramos que esto último está más en consonancia con el *tempo* del relato que el párrafo, por lo general breve, que prefiere Borges” (2009: 114). La estructura original en tres capítulos es clave para el sentido global de la obra. Como ha sido expuesto por la crítica especializada, hay un ordenamiento narrativo acorde al estado cada vez más extremo de Gregor. La escalada de violencia que sufre el protagonista en el seno de la familia y la pérdida de la conciencia humana aumenta hasta el final, en el que la muerte del insecto libera a la familia del sufrimiento y la desgracia (Poppe, 2010: 166-167). Por otro lado, cada una de las partes presenta una estructura temporal unitaria que se diluye si se amalgaman en un texto continuo, como lo hace Borges/anónimo. Las dos escenas violentas protagonizadas por el padre que cierran los primeros capítulos tampoco consiguen el mismo efecto de lectura si no se las distingue con marcas textuales adecuadas. Galmés acierta a restablecer la estructura narrativa y la densidad de los segmentos que la constituyen. Si se compara con la traducción borgiana de “El silencio de las sirenas” analizado en el capítulo anterior, podrá verificarse que el criterio traductor de “La metamorfosis” no parece coincidir con el de Borges.

En el plano del léxico Galmés sustituyó, como ya lo han apuntado Sorrentino (1998) y Fló (1996; 2013) en sus ensayos sobre Borges, hispanismos y giros léxicos peninsulares por expresiones pertenecientes a una variedad del castellano más cercana al Río de la Plata. Por ejemplo, “el médico del Montepío”

por “el médico del seguro de enfermedad” (“Krankenkassenarzt”). En este caso el uruguayo le ahorra al lector local la referencia al “Montepío”, perteneciente a otro contexto cultural y ausente en la fuente. También reemplazó palabras que pudieran generar algún grado de extrañamiento, ya sea por desuso o por resultar forzadas, como “rebullicio de las piernas” por “agitación de las patas” (“zappelnden Beine”), “sí que me redondeo” por “me saldré con la mía” (“mache ich die Sache unbedingt”), “aposentos de las fondas” por “cuartuchos de los hoteles” (“in den kleinen Hotelzimmern”) o “el dictamen del galeno” por “la opinión del médico” (“Auf den Hinweis den Krankenkassenarzt”).

Por último, notamos una importante diferencia en la traducción del verbo alemán “sich verwandeln” que refiere directamente al sustantivo del título “Verwandlung”. La pertinencia de ese término por el castellano “metamorfosis” ha sido profusamente discutida por críticos y traductores, quienes acuerdan que:

[...] aun aceptando que la palabra *metamorfosis* es una de las posibles traducciones de la palabra *Verwandlung*, tomar esa opción no deja de atribuir a la narración de Kafka, automáticamente, un valor hermenéutico muy particular y sesgado, vinculado a las grandes, fantásticas e inexplicables «transformaciones» de la literatura de la Antigüedad (del Solar, 2003: 986).

El propio Borges se refirió al tema cuando Fernando Sorrentino lo inquirió sobre las diferencias de estilo entre la traducción y su proyecto de escritura. Borges adujo no haber sido el responsable y como para alejarse de la autoría se refirió al desacuerdo con el título castellano: “[...] sé que la obra se titula *Die Verwandlung* y no *Die Metamorphose*, y sé que hubiera debido traducirse como *La transformación*” (Borges en Sorrentino, 2007: 137).

Aunque Galmés no modificó el título –seguramente por no alterar la referencia directa de una de las obras más difundidas de Kafka y porque así se había impuesto en el sistema educativo– demostró conocer las diferencias etimológicas y connotativas de los términos en juego. Por eso sustituyó el controvertido “metamorfosis” por “transformación” en al menos tres pasajes detectados. A modo de ejemplo, ya en la primera frase del libro leemos: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, después de un sueño agitado, se encontró en su cama *transformado* en monstruoso insecto” (en alemán: “fand er *sich* in

seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer *verwandelt*").⁶⁵ Lo anterior nos lleva a conjeturar, por otro lado, que si Borges/traductor conocía tan bien las acepciones de la palabra alemana “Verwandlung” –al punto de reprobar “La metamorfosis” como título– cuanto más llamativo resulta que la haya traducido de un modo impropio también en el cuerpo del texto. Salvo que, efectivamente, no haya traducido el relato.

2.5.3. Análisis textual

Abundan los casos en los que el traductor uruguayo intentó reformular las particularidades estilísticas propias de la escritura del checo, como la economía y sobriedad léxicas, ausentes en numerosos pasajes –más extensos y alambicados– de la versión “borgiana”. El siguiente ejemplo condensa tres problemas de los mencionados al comienzo: de estilo, de comprensión y de adaptación. Hemos marcado en *itálicas* aquellas frases o términos que queremos destacar, aunque no las comentaremos todas. Reproducimos el subrayado de Galmés en su ejemplar de Losada (5ª edición, 1965), utilizado por él para el cotejo con la fuente.⁶⁶ En el texto publicado, el uruguayo indicó con una nota –una de las tres de todo el texto– el significado de esa marca.

Pasaje 1

Kafka:

Die Nächte und Tage verbrachte Gregor fast ganz ohne Schlaf. [...] in seinen Gedanken erschienen wieder nach langer Zeit der Chef und der Prokurist, die Kommis und die Lehrjungen, der so begriffsstützige Hausknecht, zwei, drei Freunde aus anderen Geschäften, ein Stubenmädchen aus einem Hotel in der Provinz, eine liebe, flüchtige Erinnerung, eine Kassiererin aus einem Hutgeschäft, um die er sich ernsthaft, aber zu langsam beworben hatte [...]. (54)

⁶⁵ Véanse los otros dos casos en las páginas 48 y 54 de la versión de Galmés (2009) y en Borges en las páginas 44 y 51 (1967).

⁶⁶ El mencionado ejemplar se conserva en SADIL.

Borges/anónimo:

Las noches y los días de Gregorio deslizábanse sin que el sueño tuviese apenas parte en ellos. [...] Por su mente volvieron a cruzar, tras largo tiempo, el jefe y el gerente, el dependiente y el aprendiz, aquel ordenanza tan cerril, dos o tres amigos que tenía en otros comercios, una camarera de una fonda provinciana, y un recuerdo amado y pasajero: el de una cajera de una sombrerería, a quien había formalmente pretendido, pero sin bastante apremio [...]. (58-59)

Galmés:

Gregorio pasaba las noches y los días sin dormir casi nada. [...] Después de mucho tiempo, volvieron a surcar su mente el jefe y el encargado, el dependiente y el aprendiz, el rústico del peón, dos, tres amigos que trabajaban en otros negocios, una camarera de un hotel provinciano, un recuerdo querido y pasajero, una cajera de una sombrerería a quien él había pretendido con intenciones serias, pero sin bastante apremio [...]. (62)

Si aislamos la primera frase de los dos textos traducidos podrá observarse la diferencia compositiva entre ambos. Borges/anónimo calca la estructura sintáctica del alemán y agrega términos innecesarios. El resultado es una frase más extensa (diecisiete palabras contra diez de la original) y rebuscada: “Las noches y los días de Gregorio deslizábanse sin que el sueño tuviese apenas parte en ellos” (58). El uruguayo acierta a trasladar la aparente sencillez de la formulación alemana a las normas del español: “Gregorio pasaba las noches y los días sin dormir casi nada” (62). Por otra parte, así como señalamos en Benedetti el uso desafortunado de las partículas enclíticas pospuestas al verbo, que por consagrarla le confieren a la prosa un tono arcaizante, observamos que las expresiones de Galmés le ahorran al lector común y al estudiante el lastre de una fórmula en desuso. En la tercera frase de las dos versiones hemos señalado en itálicas “el dependiente y el aprendiz” puesto que traducen, de forma idéntica, en singular lo que en alemán está formulado en plural. El error no afecta mayormente el significado del fragmento, pero visibiliza cierto grado de dependencia respecto de la traducción de 1938. En el inciso siguiente, Galmés actualiza por medio de términos más cercanos y coloquiales, “el rústico del peón”, lo que Borges/anónimo tradujo como “aquel ordenanza tan cerril” (en alemán “der so begriffsstützige Hausknecht”).

Sin embargo, lo más relevante es el subrayado y la correspondiente nota al pie. En el original el narrador enumera los pensamientos que le vienen a la cabeza a Gregor. Entre ellos, señalado entre comas, aparece “eine liebe, flüchtige Erinnerung”. Borges/anónimo lo traduce como: “y un recuerdo amado y pasajero: el de una cajera de una sombrerería, a quien había formalmente pretendido, pero sin bastante apremio.” Queda claro que Galmés no estuvo de acuerdo con la adición de los dos puntos que, además de no estar en original, crean un recuerdo que el narrador no menciona. La cajera de la sombrerería es una más de las imágenes evocadas y no alguien recordado con un cariño particular. Borges/anónimo entendió que la cercanía del segundo inciso bien podría interpretarse como la especificación del primero. Es posible que su voluntad haya sido la de clarificar –de acuerdo a la tipología de Berman– un elemento presentado de forma ambigua. Galmés, que lo traduce tal como se formula en el texto fuente, creyó pertinente agregar una nota con el comentario siguiente: “Respetamos la vaguedad del original, donde no queda claro cuál es el recuerdo querido y pasajero” (62). El uruguayo no le facilita la tarea interpretativa al lector y le advierte sobre una particularidad inherente a la escritura del relato –y al texto “borgiano” – y no a una falta en la traducción.

Pasaje 2

Kafka:

Freilich waren es nicht mehr die lebhaften Unterhaltungen der früheren Zeiten, an die Gregor in *den kleinen Hotelzimmern* stets mit einigen Verlangen gedacht hatte, wenn er sich müde in das feuchte Bettzeug hatte werfen müssen. Es ging jetzt *meist sehr still* zu. (51)

Borges/anónimo:

Claro está que las tales conversaciones no eran, [*ni con mucho*], aquellas charlas animadas de otros tiempos, que Gregorio añoraba en los reducidos *aposentos de las fondas*, [y en las que pensaba *con ardiente afán*] al arrojarse fatigado sobre la húmeda ropa de la cama [extraña]. Ahora, la mayor parte de las veces *la velada* transcurría *monótona y triste*. (56)

Galmés:

En verdad ya no eran las animadas conversaciones de antes, que Gregorio añoraba a menudo en los *cuartuchos de los hoteles* cuando, fatigado, se metía entre las sábanas húmedas. Ahora, las más de las veces se hacía un *gran silencio*. (59)

Hemos señalado entre paréntesis rectos las adiciones de Borges/anónimo y en itálicas las formulaciones que presentan particularidades de estilo. La tendencia a la clarificación y al alargamiento se repite en este pasaje también, más extenso que el original e incluso que el de Galmés. El final del párrafo “borgiano” resume de forma elocuente lo que intentamos exponer. Por algún motivo el traductor anónimo consideró necesario aclarar con un sustantivo (“velada”) –ausente en el texto de origen– lo que Kafka quiso expresar de forma imprecisa con el adjetivo “meist”, traducido correctamente como “la mayor parte de las veces”. Los adjetivos “monótona y triste” que describen la “velada” tampoco aparecen en el original, en donde hay solo una referencia a un gran silencio (“sehr still”). De acuerdo a un criterio que va a regir las soluciones de un número significativo de problemas, las adiciones apuntan casi siempre a extremar los rasgos más dramáticos de las escenas narradas. Para el traductor, que no pudo haberse equivocado con un término alemán tan sencillo, el silencio expresado por Kafka no habría sido lo suficientemente ilustrativo del drama familiar ocasionado por la transformación de Gregor. Así pueden leerse también las adiciones contenidas entre paréntesis rectos (“ni con mucho”, “con ardiente afán”, “cama extraña”); es decir, el traductor agrega y clarifica como si la austeridad de las palabras alemanas de Kafka requirieran mayor precisión y elocuencia. Galmés, sin embargo, siguió la sencillez léxica y sin agregar prácticamente nada consiguió un texto que trasmite el contenido y la forma pretendidos por el autor. Por otra parte, apreciado en el contexto, la pertinencia de “cuartuchos de los hoteles” en lugar de “aposentos de las fondas” se redobla.

En el próximo ejemplo visualizamos un problema de traducción que compromete el significado.

Pasaje 3

Kafka:

[...] sich ans Fenster zu lehnen, *offenbar nur in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen.* (37)

Borges/anónimo:

[...] y apoyado en la ventana, *sumido sin duda en sus recuerdos, pues antaño interesábale siempre mirar por aquella ventana.* (43)

Galmés:

[...] se apoyaba contra los cristales entregado sin duda a *la evasión de los recuerdos*, pues antes era eso lo que significaba para él mirar por la ventana. (47)

Alcanza con leer las formulaciones en itálicas de las dos versiones para calibrar la dimensión del desafío al que se enfrentaron los traductores. Mientras que para Borges/anónimo Gregor se sumerge en los recuerdos, para Galmés el protagonista se evade de ellos. También hay un matiz interpretativo en mirar por la ventana por mero interés, que hacerlo para evadirse de los recuerdos. Por otro lado, ninguno de los dos tradujo el núcleo significativo de la frase: “*irgendeiner Erinnerung an das Befreiende*”, que literalmente se corresponde a “algún recuerdo de lo liberador” o, según Juan José del Solar, “para recordar vagamente la sensación liberadora que antes solía procurarle mirar por la ventana” (2003: 112).

Galmés acudió a una nota al pie para justificar su medida: “Entregado a la evasión de los recuerdos: la traducción literal de *irgendeiner Erinnerung an das Befreiende* sería: «algún recuerdo de lo liberador»” (47). El escritor uruguayo interpretó el sentido connotado de la frase y la tradujo de forma libre. Sin embargo, tampoco parece haber estado muy seguro de eso. En la nota referida dejó ver la duda entre traducir literal o libremente y, no muy satisfecho con el resultado, consideró necesario ofrecerle al lector el acceso a la frase original y su posible lectura literal.

En lo referente a la adaptación de elementos de la cultura fuente a la receptora, el ejercicio más destacable está presentado en otra de las notas al pie. Al igual que Borges/anónimo, el uruguayo eliminó la referencia a la calle donde vivía Gregor, “Charlottenstrasse”. Sin embargo, incluyó a pie de página el comentario que sigue: “En el texto se nombra la calle donde vivía Gregorio [...]. Suponemos, (no nos hemos tomado el trabajo de confirmarlo) que *Charlottenstrasse* (calle de Carlota) es la misma calle Karlova que figura en los planos modernos de la ciudad de Praga” (47). Por el contenido de la nota, consideramos que no era su intención omitir el dato, sino actualizarlo de acuerdo al ordenamiento urbano moderno. Sin decidirse por la segunda alternativa y

posiblemente por considerarla secundaria, prefirió suprimirla del cuerpo central del relato pero darle un lugar como paratexto.

Hay otras dos menciones menores en el original alusivas al contexto histórico y cultural de partida. Ambas aparecen en el capítulo dos a propósito de la situación económica de la familia Samsa: “Wertheimkassa” (34) y “ein paar Gulden” (36). El primero fue traducido por Borges como “caja de caudales” (40) y por Galmés como “cofre” (44). Ambos evitaron nombrar la marca de esa caja o cofre, típica de la zona de Bohemia y que solía utilizarse en los negocios como los del Hermann Kafka (del Solar, 2003: 1000). En cuanto a “Gulden”, Galmés integra el nombre castellano de la moneda extranjera, “florines”, sin aclaraciones adicionales; y Borges/anónimo la sustituye por “cantidad”. De lo anterior se desprende que éste último borró prácticamente todas las huellas culturales, de tiempo y de lugar provenientes del contexto de partida. Complementó incluso con datos de la cultura receptora los que eran presentados en el original de forma genérica, como el caso de “Krankenkassenarzt” (“médico del seguro de enfermedad”) traducido como “el médico del Montepío”.

Reservamos el final para ilustrar el problema de la representación del vínculo entre el padre y el hijo. Partimos de la hipótesis de que este tema constituyó uno de los ejes de lectura centrales para Borges/anónimo que, de acuerdo a ese interés y a los criterios traductores que ya hemos estudiado, instrumentó operaciones léxicas dirigidas a dramatizarlo. El efecto pretendido es notorio en escenas como la que cierra el primer capítulo y que Oscar Caeiro ya ha estudiado a propósito del debate en torno a la autoría de la traducción.

La hipótesis de Caeiro, según la cual Borges habría sido el traductor de “La metamorfosis”, se sustenta en el análisis de los efectos dramáticos expresados en el texto de llegada. En “Meta y métodos del traductor, Borges y sus versiones de Kafka” (2003), Caeiro explica y justifica la injerencia borgiana por medio de las operaciones lexicales que tienden a aumentar, de forma voluntaria, los trazos dramáticos del original. Identifica dos “gradaciones” que se configuran de forma contrapuesta a medida que avanza el relato: todo lo cómico o irónico del comienzo permite que “[...] aparezcan y crezcan los de sentido inverso, que

afirman la desgracia, el pavor, el sufrimiento, lo terrible [...]” (307). Según Caeiro, el énfasis en estos aspectos responde a la idea que Borges tenía de Kafka, quien era sinónimo “de horror y desdicha”, de acuerdo al “Prólogo” de Losada (1938) (Ibídem: 307).

Los ejemplos que brinda el especialista argentino son lo suficientemente convincentes como para afirmar que los gestos dramáticos del texto, especialmente los que atañen a la agresividad del padre, fueron manipulados de acuerdo a la voluntad del traductor (no necesariamente Borges) y a su lectura interpretativa. Aunque no pretendemos discutir aquí la presunta autoría borgiana, encontramos que el discurso de Caeiro pierde fuerza en uno de sus argumentos. A partir del repaso de los ensayos sobre traducciones y el acto de traducir de Borges, Caeiro concluye: “Se diría que desecha la traducción palabrera, explicativa, porque le quita al original toda eficacia. Él, como traductor, ha de buscar lo contrario, es decir, una traducción que respete en lo posible la longitud del original y le dé una fuerza expresiva equivalente” (2003: 306). Por las características que hemos esbozado y por lo que veremos en seguida, disentimos de este aspecto. Aunque Caeiro dirá luego que no será siempre fácil para Borges mantener lo conciso de la frase, si algo caracteriza el texto publicado por Losada es su tendencia extrema al alargamiento y a la adición, factores no siempre justificados por efectos relativos al acto interpretativo.

El fragmento que sigue fue estudiado antes por el germanista argentino, quien notó la hipérbole de las formulaciones dramáticas. Su enfoque no apunta tanto a la crítica de los procedimientos traductores, sino a fundamentar su hipótesis de lectura. Aunque no alcanza el tono apologético, se trasluce en su análisis una dosis admirativa por el trabajo traductor de Borges.

Luego de su primera salida, el padre quiere hacer regresar a Gregor a su dormitorio. En la versión borgiana/anónima, que Caeiro juzga “adecuada al procedimiento pero numerosa en palabras” (307) la violencia de la maniobra es mayor que en el original.

Pasaje 4

Kafka:

Leider schien nun auch diese Flucht des Prokuristen den Vater [...] völlig zu verwirren, [...] *packte* er mit der rechten den Stock des Prokuristen, [...] *holte mit der Linken* eine große Zeitung vom Tisch und machte sich unter *Füssestampfen* daran, Gregor durch *Schwenken* des Stockes und der Zeitung in sein Zimmer zurückzutreiben. (24-25)

Borges/anónimo:

Para colmo de desdicha, esta fuga del principal pareció trastornar también por completo al padre, [...] *empuñó* con la diestra el bastón del principal [...] y, *armándose con la otra mano* de un gran periódico, que estaba sobre la mesa, preparóse, dando *fuertes patadas* en el suelo, *esgrimiendo* papel y bastón, a hacer retroceder a Gregorio hasta el interior de su cuarto. (32)

Galmés:

Por desgracia, esta fuga pareció trastornar por completo también al padre, [...] *agarró* con la diestra el bastón del encargado [...], *tomó con la izquierda* un periódico voluminoso de encima de la mesa y, *golpeando el suelo* con los pies y *blandiendo* bastón y periódico, se dispuso a hacer retroceder a Gregorio hasta el interior de su cuarto. (36)

El efecto de lectura de una y otra es notoriamente diferente. Si bien el matiz es en algunos casos sutil, lo que interesa es visualizar los elementos léxicos en su conjunto y su estela de connotaciones en la lectura global de los textos traducidos. El dramatismo del texto adjudicado a Borges se hace aún más evidente si se lo compara con las opciones léxicas elegidas por Galmés. Las presentamos en el siguiente cuadro para facilitar la comparación.

Kafka	Borges/anónimo	Galmés
Leider	Para colmo de desdicha	Por desgracia
packte	empuñó	agarró
holte	armándose	tomó
Schwenken	esgrimiendo	blandiendo

Hay en la versión “borgiana” una obstinación por intensificar el gesto agresivo del padre. Caeiro justifica esta tendencia:

Lo ha impulsado a esto el propósito de trazar nítidamente la agresividad del gesto: interpretó “holte” como “armándose de”, en habitual giro castellano, y transformó “mit der Linken” en “con la otra mano”, como si no importara tanto la distinción respecto a la diestra sino la imagen concreta de lo que se eleva amenazante; agregó palabras de refuerzo, como “fuertes” y “esgrimiendo” (307).

Creemos, sin embargo, que las palabras de refuerzo adicionadas no apuntan a una “nitidez” o a un vertido literal de los términos kafkianos que describen la acción del padre, como tampoco consideramos preciso traducir “holte” por “armándose de”, según lo demuestra el texto de Galmés.

La escena continúa y Gregor, que intenta escapar pero no logra controlar los movimientos de su cuerpo, teme la represalia del padre:

Kafka:

[...] den Vater durch die zeitraubende Umdrehung ungeduldig zu machen, und jeden Augenblick drohte ihm doch von dem Stock in des Vaters Hand der *tödliche Schlag auf den Rücken oder auf den Kopf*. (25-26)

Borges recarga ese “golpe mortal” (“tödliche Schlag”) con una violencia tangible, de tipo visual, con el adjetivo “erguido” como agregado:

Pero temía, con su lentitud en dar la vuelta, impacientar al padre cuyo bastón [erguido] amenazaba *deslomarle o abrirle la cabeza*. (33)

Con más mesura, Galmés ofrece otra solución:

[...] pero temía impacientar a su padre si se demoraba en la maniobra, pues el bastón no dejaba de amenazarlo con un *golpe mortal en el lomo o en la cabeza*. (37)

El énfasis dramático en la conducta del padre es flagrante en la escena final del capítulo dos. El padre bombardea a Gregor con las manzanas del frutero. En la traducción “borgiana” el gesto paterno es más agresivo. Traduce “[irgend etwas] leichte geschleudert” (49) como “algo diestramente lanzado” (54), mientras que lo correcto hubiese sido casi lo opuesto, “algo lanzado sin fuerza”.⁶⁷ (Curiosamente Galmés no introduce cambios). Más adelante, en el mismo pasaje,

⁶⁷ De acuerdo a la traducción española publicada en *Franz Kafka, Narraciones y otros escritos, Obras completas* vol. III, Jordi Llovet (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003 (Trad. Juan José del Solar).

el padre insiste, según Borges/anónimo, en dar en el blanco. “Ein schwach geworfener Apfel” (50) es traducido como “lanzada con mayor habilidad” (55). En esta oportunidad el traductor uruguayo decide aligerar la carga violenta del lanzamiento: “Una de ellas, arrojada débilmente” (58). Kafka no parece haber querido describir la aversión del padre en términos extremos, quizá por eso en el relato original no apunta tan decididamente en el blanco, como sí lo hace –y más de una vez– el de la traducción “borgiana”.

Todo lo anterior nos lleva a concluir que Borges/anónimo adaptó el relato a la cultura y el sistema literario de partida en varias dimensiones. Intentó asegurar la importación exitosa de los temas kafkianos en el sistema literario de llegada por medio del “ajuste” (adaptación) de todas aquellas cuestiones que pudieran generar extrañamiento en el lector local. Si el laconismo del estilo kafkiano provocaba reticencias en el traductor, el vínculo padre-hijo, presente en otras obras y en la ya difundida vida del autor, presentaba una oportunidad para florear la prosa y reforzar una línea de lectura que vinculaba la obra con lo más sobresaliente –dramático– de su biografía. Los resultados en términos de acogida están a la vista. El relato de Kafka traducido por “Borges”, colmado de hispanismos y giros léxicos propios del contexto idiomático español, se convirtió a pesar de todo en un hito fundante de la cultura y la educación rioplatenses que prácticamente nadie cuestionó.

Héctor Galmés intentó restituirle al texto fuente la impronta particular de Kafka, tanto en el estilo como en los temas tratados en el relato. Las coordenadas histórico-culturales que enmarcaron y determinaron su trabajo se lo permitieron. Sin intentar sustituir un texto por otro, logró contraponer a los problemas de traslaticios borgianos un conjunto de soluciones acordes a las nuevas condiciones de producción y a una lectura interpretativa coherente con los conceptos –en términos de poética– por medio de los cuales describió el acto de traducir.

Las reflexiones de Galmés sobre la actividad traductora en tanto práctica discursiva fueron inusuales para la época. Hizo visible el difícil lugar del traductor y se arriesgó a cuestionar el estatus de prestigio del texto traducido más difundido

hasta entonces, cuando las declaraciones de Borges que negaron su autoría aún no habían alcanzado gran difusión.

Conclusiones

El panorama histórico de recepción de la literatura en lengua alemana en nuestro país está por escribirse. Como señalamos en el texto introductorio, la relevancia de la labor de los intelectuales, escritores y traductores uruguayos en esta materia no ha sido aún dimensionada de forma cabal. Por la vastedad del campo y la dispersión del corpus, hemos debido clasificar las informaciones y acotar nuestro objeto de estudio a los efectos de recepción de Franz Kafka en un conjunto de reseñas críticas y traducciones relevado en revistas y publicaciones periódicas rioplatenses.

El caso Kafka es, posiblemente, uno de los que más desafíos opuso a la crítica. Basta constatar las más de cuatro mil entradas bibliográficas catalogadas en el Archivo de Literatura Alemana de Marbach (DLA) para dar con la medida de un autor que aún hoy sigue siendo revisado desde diferentes perspectivas disciplinares en todo el mundo. Como cualquier otra obra canónica, su periplo consagratorio se conforma de hitos fundantes que la legitiman en las tradiciones literarias receptoras. Para el caso de la lengua española, la traducción anónima de “La metamorfosis”, publicada en Madrid en *Revista de Occidente*, constituyó la piedra de toque que marcó el inicio de la historia de la recepción de Kafka en Hispanoamérica. A partir del antecedente español y de los gestos de apropiación de ciertos movimientos vanguardistas europeos intentamos describir su tránsito hacia el Río de la Plata.

La coyuntura cultural uruguaya y las conexiones con Buenos Aires hacia finales de los cuarenta determinaron el ingreso de Kafka por dos cauces principales. Uno, a través de la perspectiva formalista de Emir Rodríguez Monegal, difundida principalmente través del semanario *Marcha*. De las lecturas de la revista porteña *Sur* y las informaciones bibliográficas de otras publicaciones culturales provinieron la mayoría de los elementos y herramientas teóricas con las que el crítico uruguayo introdujo y difundió la narrativa kafkiana en el campo literario local. Sin embargo, la figura que mayor peso ejerció en su propósito fue la de Jorge Luis Borges. Si la traducción de “La metamorfosis” por el escritor

argentino representó una conquista interpretativa –cuestionada recién a mediados de la década del setenta–, la tarea del crítico desde el lado uruguayo fue la de fortalecer y modular la impronta de una lectura que, en rasgos generales, liberaba a la obra de la injerencia biográfica del autor y volcaba todo su arsenal crítico al análisis de los componentes compositivos propios del género fantástico. Monegal mostró las vías de acceso a Kafka, promovió su lectura y legitimó una forma “recomendada” de hacerlo. Del análisis detenido de sus primeros artículos rescatamos una información poco estimada por la crítica: el primero en traducir a Kafka en el Río de la Plata fue Eduardo Mallea.

Por otro lado, las traducciones de Benedetti configuraron el único contrapunto fuerte al enfoque formalista-fantástico promovido por su contemporáneo y reforzaron, al mismo tiempo, el linaje interpretativo acuñado en Europa por Max Brod y seguido en el Río de la Plata por la revista *Sur*, especialmente por Mallea. A pesar de sus lecturas divergentes, el proyecto de los dos intelectuales uruguayos apuntó, desde la plataforma ofrecida por las revistas culturales, a formar a un lector culto y a democratizar el acceso a la literatura extranjera.

A partir de mediados de los años cuarenta la narrativa kafkiana se tradujo progresivamente en Argentina y no cesó hasta que en 1960 la editorial Emecé –una de las más activas en la difusión de Kafka junto al sello Losada– publicó la obra completa. La crítica vernácula no le perdió la pista a las novedades bibliográficas hasta aproximadamente 1959, cuando la declinación de las revistas y el cambio de rumbo de los intelectuales hacia la literatura latinoamericana relegaron a las letras extranjeras a un lugar secundario.

Los desplazamientos teóricos de los años sesenta en el Río de la Plata y en Europa fueron decisivos para el legado de Kafka. Luego de los enjuiciamientos ideológicos del realismo crítico, la obra del checo comenzó a abrirse paso en los países europeos en los que había sido censurada. Mario Benedetti no desatendió estos virajes interpretativos.

Cuando en 1975 Héctor Galmés tradujo “La metamorfosis”, el resultado de las operaciones importadoras de finales de los cuarenta era un hecho

incuestionable. Con Kafka integrado a los programas de literatura, los objetivos de su traducción respondieron a variables muy distintas que las que determinaron las primeras traducciones de Benedetti. Galmés debió decidir qué tipo de traducción se le ofrecería al público lector rioplatense, si una adecuada a las convenciones literarias del sistema literario de partida o, por el contrario, adaptada a la cultura receptora.

Con el resultado a la vista, definimos el proyecto de Galmés como una fórmula intermedia. De acuerdo al cotejo y al análisis de las estrategias traductoras predominantes del texto vertido al español por el uruguayo, observamos una traducción adaptada a las nuevas coordenadas de tiempo y lugar en las que se restituye, por otro lado, las particularidades estilísticas más significativas de la prosa kafkiana. Si el objetivo principal de las traducciones de Benedetti fue el de dar a conocer una muestra del pensamiento metafísico kafkiano, dando más relevancia al mensaje que al estilo, la de Galmés introdujo aquellos procedimientos formales y estilísticos que incluso el texto traducido por “Borges” no ofrecía. Detectó en esa traducción, además de un número importante de problemas de comprensión del texto y del léxico, un núcleo narrativo notoriamente mediado por la lectura interpretativa del traductor anónimo/Borges. Con los ejemplos expuestos se ha intentado corroborar la hipótesis en torno a la representación dramática del vínculo entre el padre y el hijo de la versión de Borges/anónimo.

De este modo se completa una línea de más de treinta años de la que se ha intentado destacar las inflexiones y modulaciones más significativas de la crítica y las traducciones de Kafka. Hemos querido consignar la tarea de los escritores y críticos que difundieron la obra desde diferentes perspectivas estéticas e ideológicas, ampliando de forma irreversible el campo de lecturas de la cultura uruguaya.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Archivos públicos

Colección Héctor Galmés. Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. [Correspondencia, recortes de prensa, conferencias, traducciones, documentos, libros].

Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras, Ministerio de Educación y Cultura. [Manuscritos inéditos, documentos, correspondencia].

Deutsches Literatur Archiv Marbach (Archivo de Literatura Alemana, Marbach, Alemania). [Manuscritos originales de Kafka. Bibliografía secundaria sobre la primera recepción de Kafka].

Archivos privados

Fundación Mario Benedetti. [Consulta de índice de libros en alemán de la biblioteca de Mario Benedetti, proporcionado por la Fundación].

Publicaciones periódicas relevadas (entradas por orden alfabético)

Los Anales de Buenos Aires, Buenos Aires, 1946-1947. Números 1-6; 8-9; 11, 13-14. [Hemeroteca de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelAR].

Asir, Mercedes-Montevideo, 1948-1959.

Entregas de La Licorne, Montevideo, IIª época, 1952-1959.

Marcha, Montevideo, 1944-1973. [Revisión parcial en los años mencionados].

Marginalia, Montevideo, 1948-1949.

Número, Montevideo, Iª época, 1949-1955; IIª época, 1963-1964.

Realidad. Revista de ideas, Buenos Aires, 1947-1949. Números 1-18. [Hemeroteca de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelAR].

Sur, Buenos Aires, 1937-1959. [Revisión parcial].

Bibliografías e índices

Caeiro, Óscar. “Hispania”, en Hartmut Binder (comp.). *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2: Das Werk und seine Wirkung* [Manual de Kafka en dos volúmenes. Volumen II: La obra y su impacto]. Stuttgart, Alfred Kröner, 1979: 704-721.

Der Agopian, Nicolás; Nicolás Gropp y Claudio Paolini (Pablo Rocca, dir.). “Revistas culturales uruguayas (1942-1964). Base de datos”, en Cd-rom que acompaña a Rocca, Pablo (ed.). *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica-Universidad de la República, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

Lyonnet, Gabriel. “Índice de revistas culturales uruguayas (1949-1979)”, en el marco del proyecto sobre revistas culturales de PRODLUL (actual SADIL). Se toman los datos del disco compacto adjunto al libro *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*, Pablo Rocca (ed.), 2009.

Punte, María Luisa. “Franz Kafka. Bibliografía en castellano”, en *Franz Kafka. Homenaje en su centenario. 1883-1924*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Centro de Estudios Germánicos, 1983: 215-232.

Corpus (crítica y traducciones)

Benedetti, Mario. “Kafka visto por dos checos”, en *La Mañana*, Montevideo, 15 de enero de 1965: 10. [Recogido en *Notas perdidas*. Montevideo, Universidad de la República, en prensa]. (Edición, investigación, prólogo y notas de Pablo Rocca. Relevamiento y transcripción de María José Bon, Valentina Lorenzelli y Ana Inés Rodríguez).

Borges, Jorge Luis. “Las pesadillas y Franz Kafka”, en *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011: 98-101. (Edición y prólogo de Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí) [1935]

_____. “Prólogo”, en Franz Kafka. *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, 1967. [1938]

“*La condena de Franz Kafka*”, en *Marcha*, Montevideo, N° 628, 27 de junio 1952: 22. [Reseña de Emir Rodríguez Monegal sobre edición de Emecé, Buenos Aires, 1952 (Trad. J.R. Wilcock)].

“*Diarios 1910-1923 de Franz Kafka*”, en *Sur*, Buenos Aires, N° 228, mayo/junio 1954: 105-106. [Reseña de Mario A. Lancelotti sobre edición de Emecé, Buenos Aires, 1953 (Trad. J.R. Wilcock)].

Galmés, Héctor. “Posfacio a la traducción de *La Metamorfosis*”, en Franz Kafka. *La Metamorfosis y otros relatos*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009: 113-115. [Publicado como Prefacio en la primera edición de 1975].

_____. “Introducción”, en Franz Kafka. *La Metamorfosis y otros relatos*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009: 5-12.

_____. “Advertencia”, en J. W. Goethe. *Fausto*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1983: 14. (Traducción, introducción y notas de Héctor Galmés) [1972].

_____. “Advertencia”, en J. W. Goethe. *Werther*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1977: 13-14. (Traducción, introducción y notas de Héctor Galmés).

_____. “Kafka entre nosotros”. Conferencia (Goethe Institut, Montevideo, 17 de junio de 1983). [Original en SADIL, Audio].

_____. Manuscrito inédito del ensayo “Introducción a las letras actuales en Alemania”, s/f. Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelAR, Caja V, Carpetín VIII.

Kafka, Franz. *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, 1967. (Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges). [1938]

_____. “El silencio de las sirenas”, en *Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, N° 6, junio de 1946: 15-16. (Trad. Jorge Luis Borges).

_____. “Parábolas de Franz Kafka” [Incluye: “Robinson Crusoe”, “Las sirenas”, “La torre de Babel”, “La venida del Mesías”, “La invención del diablo”, “La partida”], en *Marcha*, Montevideo, N° 430, 28 de mayo de 1948: 15. (Trad. Mario Benedetti).

_____. “Parábolas de Franz Kafka” [Incluye: “El puente”, “La próxima aldea”, “Regreso al hogar”, “Mirada distraída”, “Los árboles”, “De noche”], en *Marcha*, Montevideo, N° 434, 25 de junio de 1948: 22. (Trad. Mario Benedetti).

_____. “Parábolas” [Incluye: “El silencio de las sirenas”, “Alejandro el Grande”, “El paraíso”], en *Marginalia*, Montevideo, N° 1, noviembre de 1948: 6-8. (Trad. Mario Benedetti).

- _____. “Parábolas y Meditaciones de Franz Kafka” [Incluye: “Abraham”, “Correos”, “Renuncia”, “Meditaciones”], en *Marcha*, Montevideo, N° 495, 16 de setiembre de 1949: 15. (Trad. Mario Benedetti).
- _____. *Die Verwandlung. Erzählung.* Fráncfort, Insel, 1958. [Fuente utilizada por Héctor Galmés para su traducción y en este trabajo para el cotejo del capítulo III].
- _____. *La metamorfosis.* Buenos Aires, 5ª ed., Losada, 1965. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. [Ejemplar perteneciente a Héctor Galmés, con marcas, anotaciones y subrayados del autor. De la colección del autor conservada en SADIL, FHCE, UdelaR].
- _____. *La metamorfosis.* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975. [Traducción, introducción y prefacio de Héctor Galmés].
- _____. *La metamorfosis y otros relatos.* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009. [Traducción, introducción, cuadro cronológico y posfacio de Héctor Galmés].
- _____. *Beim Baum der chinesischen Mauer*, en Franz Kafka. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Tomo 6, Fráncfort, Fischer, 2002.
- “Kafka a diario”, en *Marcha*, Montevideo, N° 763, 13 de mayo de 1955: 16. [Breve noticia sin firma publicada en la sección “Rosa de los vientos” sobre la traducción al francés de los diarios de Kafka por Marthe Robert].
- Mallea, Eduardo. “El alejamiento de Franz Kafka”, en *El sayal y la púrpura*, Buenos Aires, Losada, 1947: 73-109. [Primera edición Colección Cristal del Tiempo, 1941].
- “*La muralla china* de Franz Kafka”, en *Marcha*, Montevideo, N° 671, 22 de mayo de 1953: 14. [Reseña de Emir Rodríguez Monegal sobre edición de Emecé, Buenos Aires, 1953. (Trad. Alfredo Pipping y Alejandro Ruiz Guiñazú)].
- “Novedades de Emecé”, en *Marcha*, Montevideo, N° 685, 1953: 15. [Breve noticia sin firma publicada en la sección “Asteriscos” sobre la salida de los *Diarios (1910-1923)* de Franz Kafka].
- “*El proceso* de Franz Kafka”, en *Asir*, Montevideo, N° 2, abril/mayo de 1948: 71-72. [Reseña de Washington Lockhart sobre *El proceso*, s/d].
- Rein, Mercedes. “Revisión de Kafka”, en *Marcha*, Montevideo, N° 899, 7 de febrero de 1958: 21.

_____. “Curriculum Vitae”. Documento inédito. Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras, s/d. [Circa 1987]

_____. Manuscrito autobiográfico inédito. Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras, s/d.

Rodríguez Monegal, Emir. “Inventario de Kafka” [Incluye “Ante la ley” de Franz Kafka] (Trad. Jorge Luis Borges), en *Marcha*, Montevideo, N° 223, 3 de marzo de 1944: 14-15.

_____. “Inventario de Kafka” [versión ampliada. Incluye “Ante la ley” de Franz Kafka (Trad. Jorge Luis Borges) y “Biografía sintética” de Jorge Luis Borges], en *Marcha*, Montevideo, N° 324, 29 de marzo 1946: 14-15.

Tenreiro, R.M. “Franz Kafka, *Der Prozess*, Verlag Die Schmiede, Berlín, 1925. *Das Schloss*, Kurt Wolff Verlag, München, 1926”, en *Revista de Occidente*, Tomo XV, Madrid, enero/febrero/marzo 1927: 385-389.

Vogelmann, David J. “Datos para una clave de Kafka”, en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de abril de 1941a: 1,4.

_____. “Datos para una clave de Kafka. El enlace de la vivencia y la creación”, en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril de 1941b: 2.

_____. “Noticia del traductor”, en Franz Kafka. *América*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1943: 9-19.

Artículos y traducciones citados (no incluidos en el corpus)

Borges, Jorge Luis. “Franz Kafka” [Biografías sintéticas], en *Textos cautivos*, Buenos Aires, Alianza, 2008: 111-112. [1937]

Kafka, Franz. “La metamorfosis” (Primera parte), en *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo VIII, abril, mayo, junio, 1925: 273-306. (No menciona traductor).

_____. “La metamorfosis” (Segunda parte), en *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo IX, julio, agosto, setiembre, 1925: 33-39. (No menciona traductor).

_____. “Un artista del hambre”, en *Revista de Occidente*, Madrid, N° 47, 1927: 204-219.

_____. “Un artista del trapecio”, en *Revista de Occidente*, Madrid, Nº 114, 1932: 209-213.

_____. “Un artista del hambre”, en Franz Kafka. *La condena*, Buenos Aires, Emecé, 1952. (Trad. J. R. Wilcock).

_____. “Ante la ley”, en *Antología de la literatura fantástica*, Jorge Luis Borges; Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (comps.). Buenos Aires, 5ª ed., Editorial Sudamericana, 2003: 7-14. (Trad. Jorge Luis Borges). [1940]

_____. “Ante la ley”, en *Marcha*, Montevideo, Nº 223, marzo 1944: 14-15. (Trad. Jorge Luis Borges). [Publicada por primera vez en *El Hogar*, 1938]

_____. “Fragmentos de Kafka”, en *Marcha*, Nº 300, 21 de setiembre de 1945: 14. (Trad. Eduardo Mallea). [Publicados por primera vez en *Sur*, Buenos Aires, Nº 18, marzo de 1936: 20-28].

_____. “En la colonia penal”, en *Número*, Montevideo, Nº 9, julio-agosto 1950: 343-369. (Trad. Günther Schnapp).

_____. “Esbozo de autobiografía”, “Meditaciones”, en *Nombre*, Montevideo, Nº 1-2, julio-agosto 1954: 44-81 (Trad. del francés Jorge Bruno).

_____. “La transformación”, en *Narraciones y otros escritos, Obras completas* vol. III, Jordi Llovet (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003 (Trad. Juan José del Solar).

_____. “Aforismos”, en *Narraciones y otros escritos, Obras completas* vol. III, Jordi Llovet (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003. (Trad. Juan José del Solar).

Mallea, Eduardo. “Introducción al mundo de Kafka”, en *Sur*, Buenos Aires, Nº 39, diciembre 1937: 7-40.

Teoría, historia y crítica

Autores Varios. *Letras alemanas contemporáneas*, en *Sur*, Buenos Aires, Nº 308-309-310, IX/1967-II/1968. [Compilación de poesía y narrativa en lengua alemana]. (Trad. Curt Meyer-Clason).

Alfaro, Hugo. *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)*. Montevideo, Ediciones Trilce, 1986.

- Arendt, Hannah. "Franz Kafka, revalorado", en Franz Kafka. *Obras completas, Novelas*. Vol. I, Jordi Llovet (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003: 173-193.
- Balderston, Daniel. "De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores", en *Casa de las Américas*, La Habana, N° 229, octubre/diciembre 2002: 104-110.
- Barthes, Roland. "La respuesta de Kafka", en *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003: 187-193. (Trad. Carlos Pujol).
- Benedetti, Mario. *Peripetia y novela*. Montevideo, Prometeo, 1948.
- _____. "Vicisitudes de lo kafkiano", en *El País* [digital], Madrid, 4 de julio de 1983: 9-10. [Fecha de consulta: 10 de junio 2014] Disponible en: http://elpais.com/diario/1983/07/04/opinion/426117612_850215.html
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010: 109-125. (Trad. H. A. Murena) [1967]
- _____. "Franz Kafka", en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010: 73-107. (Trad. H. A. Murena) [1967]
- Bergel, Lienhard. "Max Brod, biógrafo de Kafka", en *Marcha*, Montevideo, N° 618, 18 de abril de 1952: 15.
- Berman, Antoine. "Analítica de la traducción y sistemática de la deformación", en *Les tours de Babel*, Mauvezin, T.E.R., 1985: 65-82. [Versión en mimeo del Traductorado en Francés, IES en Lenguas Vivas "Juan R. Fernández", Buenos Aires, s/f]. (Trad. Marcela Kujaruk).
- _____. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires, Dedalus Editores, 2014. (Trad. Ignacio Rodríguez).
- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo", en *Antología de la literatura fantástica*, Jorge Luis Borges; Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (comps.). Buenos Aires, 5ª ed., Sudamericana, 2003: 7-14. [1940]
- Borges, Jorge Luis. "Gustav Meyrink" [Biografías sintéticas], en *Textos cautivos*, Buenos Aires, Alianza, 2008: 124-125. [1938]
- _____. *Jorge Luis Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Born, Jürgen. *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinem Lebzeiten 1912-1924*. [Franz Kafka. Crítica y recepción en su tiempo de vida], Fráncfort, Fischer, 1983.

- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998. (Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira).
- Breton, Andre. “Cabezas de tormenta” [De *Antología del humor negro*. Fragmentos], en *Sur*, Buenos Aires, N° 32, 1937: 7-40 [1940] (No se consigna traductor).
- Brod, Max. *Kafka*, Buenos Aires, Emecé, 1959 [1937].
- Bujaldón de Esteves, Lila. “Cuando Borges escribía en alemán. Otro texto recobrado”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, N° 261-262, 2003: 387-405.
- Caeiro, Óscar. “Meta y métodos del traductor, Borges y sus versiones de Kafka”, en *Blickwechsel. Actas del XI Congreso de la ALEG*. Tomo 3, 2005: 303-308.
- _____. *Leer a Kafka*. Buenos Aires, Quadrata, 2013.
- Camus, Albert. “La esperanza y lo absurdo en la obra de Kafka”, en *El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo*, Buenos Aires, Losada, 1953: 98-108. (Trad. Luis Echavárri).
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006. [1959]
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001. (Trad. Jaime Zulaika).
- Cermák, Josef. “Kafka como enemigo del Estado. La Conferencia en Liblice, 1963”, en *Proa*, Buenos Aires, N° 10, 2009: 5-32.
- De Diego, José Luis. “1938-1955. La época de oro de la industria editorial”, en José Luis de Diego (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, FCE, 2006: 91-114.
- Del Solar, Juan José. “Notas a *La transformación*”, en Franz Kafka. *Narraciones y otros escritos, Obras completas* vol. III, Jordi Llovet (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003: 986-1003.
- Díaz, José Pedro. *Diario de José Pedro Díaz (1942-1956; 1971; 1998)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Alzugarat. Montevideo, Biblioteca Nacional “Colección Bicentenario” y Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

- Engel, Manfred. “Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 3”, en Engel, Manfred y Bernd Auerochs (eds.). *Kafka Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2010: 343-370.
- Even-Zohar, Itamar. “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, en *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, 1999: 223-231.
- Fló, Juan. “Jorge Luis Borges traductor de *Die Verwandlung*”, en *Papeles de trabajo*, Montevideo, FHCE, Udelar, 1996. Versión corregida <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI>, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, vol. 42, 2013: 215-240.
- García, Carlos. “Borges y Kafka”, en *Fragmentos*, Florianópolis, N° 28/29, 2005: 49-59.
- Gramuglio, María Teresa. “Hacia una antología de *Sur*. Materiales para el debate”, en Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999: 249-260.
- Hatim, Basil y Ian Mason. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona, Ariel, 1995.
- Helft, Nicolás. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires, FCE, 1997.
- Hoffmann, Werner, *Los aforismos de Kafka*. México, FCE, 1985.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra, 2007.
- Ibarlucía, Ricardo y Valeria Castelló-Joubert. “Estudio preliminar”, en Franz Kafka. *Contemplación. La metamorfosis. En la colonia penitenciaria*, Buenos Aires, Biblos, 2008: 9-29.
- Kratochwill, Hermann. “Interview mit Jorge Luis Borges”, en *Blätter und Bilder: eine Zeitung für Dichtung, Musik und Malerei*, N° 12, 1961: 14-22.
- Lukács, Georg. “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”, en *Significación actual del realismo crítico*, México, Ed. ERA, 1963: 58-112. [1958]
- Llovet, Jordi. “Presentación de las Obras Completas de Franz Kafka”, en Franz Kafka. *Novelas, Obras completas* vol. I, Jordi Llovet (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999: 9-38.

- _____. “Notas a los «Escritos Póstumos»”, en Franz Kafka. *Narraciones y otros escritos, Obras completas* vol. III, Jordi Llovet (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003: 1065-1.176.
- Martínez Salazar, Elisa y Julieta Yelin (eds). “Introducción”, en *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013: 9-48.
- Mayer, Hans. “Franz Kafka o «Fin de la psicología»”, en Hans Mayer. *La literatura alemana desde Thomas Mann*, Madrid, Alianza, 1970: 27-36.
- Pestaña Castro, Cristina. “Intertextualidad de F. Kafka en J. L. Borges”, en *Espéculo* [en línea], N° 7, Universidad Complutense de Madrid, noviembre 1997-febrero1998. [Fecha de consulta: 20 de julio 2010] Disponible en: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/borg_kaf.tm
- Podlubne, Judith. “Lecturas cruzadas en la revista *Sur*: Mallea y Borges sobre Kafka y Chesterton”, en *Anclajes IX*, Universidad Nacional de la Pampa, 2005: 119-139.
- Poppe, Sandra. “*Die Verwandlung*”, en Engel, Manfred y Bernd Auerochs (eds.). *Kafka Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2010: 164-174.
- Rama, Ángel. “Poesía alemana”, en *Marcha* [Breve noticia en “Los trabajos y los días”], Montevideo, N° 1.039, 16 de diciembre de 1960: 21.
- _____. “Lo que va de ayer a hoy. Historia del año 1939”, en *Marcha*, Montevideo, N° 1.220, 28 de agosto de 1964: 2-9.
- _____. “Raros y malditos en la literatura uruguaya”, en *Marcha*, Montevideo, N° 1.319, 2 de setiembre de 1966: 30-31.
- Real de Azúa, Carlos. “Una carrera literaria”, en *Entregas de La Licorne*, Montevideo, IIª época, N° 5-6, setiembre de 1955: 107-134.
- _____. “Problemas de la enseñanza literaria: la elección de autores”, en *Anales del Instituto Profesores “Artigas”*, Montevideo, Instituto Profesores Artigas, 1958: 33-55.
- Rein, Mercedes. “Bertolt Brecht y su Madre coraje”, en *Marcha*, Montevideo, N° 828, 1956: 22-23.
- _____. “Requiem para una amiga. Un poema de Rainer Maria Rilke”, en *Marcha*, Montevideo, N° 884, 1957: 22-23.

_____. “La literatura en la enseñanza media alemana”, en *Anales del Instituto de Profesores Artigas*, Montevideo, N° 3, 1958: 111-126.

_____. “Una generación malograda. Wolfgang Borchert: poesía y manifiesto”, en *Marcha*, Montevideo, N° 929, 1958: 22-23.

_____. “Aproximación a la poesía lírica de Bertolt Brecht”, en *Marcha*, Montevideo, N° 970, 1959: 22-23.

_____. “Poesía alemana de hoy. Variaciones sobre Tiempo y Muerte. (Hans Egon Holthusen, 1913)”, en *Marcha*, Montevideo, N° 1.035, 1960: 22.

Robert, Marthe. *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona, Anagrama, 1970.

_____. “Geschichte der Kafka-Rezeption. Die Aufnahme in den einzelnen Ländern: Frankreich”, en *Kafka-Handbuch in Zwei Bänden. Band 2: Das Werk und seine Wirkung* [Manual de Kafka en dos volúmenes. Volumen 2: La obra y su impacto], Hartmut Binder (comp.). Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1979: 678-690.

Rocca, Pablo. *35 Años en Marcha. (Crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay, 1939-1974)*. Montevideo, IMM. División Cultura, 1992.

_____. “La traducción de la experiencia” [Entrevista a Mercedes Rein], en *Brecha*, Montevideo, 11 de junio de 1993: 22.

_____. (editor). *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos 1925-1974*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, 2002.

_____. “Mario Benedetti. La construcción de uno mismo”, en *El 45. Entrevistas/ Testimonios*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004: 120-128.

_____. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil. Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

_____. (editor). *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Montevideo, CSIC-Banda Oriental, 2009.

_____. (editor). *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo, CSIC, UdelaR, 2012.

- Rodríguez Monegal, Emir. “Jorge Luis Borges y la literatura fantástica”, en *Número*, N° 5, 1949: 449-455.
- _____. “Borges: una teoría de la literatura fantástica”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLII, N° 95, 1976: 177-189.
- _____. “La nueva literatura nacional”, en *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003: 25-35 [1952] (Edición de Lisa Block de Behar).
- Rodríguez Monroy, Amalia. *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona, Montesinos, 1999.
- Ruffinelli, Jorge. “La tarea secreta del traductor” [Entrevista a Mercedes Rein, Pedro Scaron, Idea Vilariño, Ida Vitale], en *Marcha*, N° 1.650, 27 de julio de 1973: 30-31.
- Sarlo, Beatriz. “Victoria Ocampo o el amor de la cita”, en *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel, 1998: 93-194.
- Schwartz, Jorge. “Nacionalismo vs. Cosmopolitismo”, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002: 531.
- Schwartz, Jorge y Roxana Patiño. “Introducción. Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, N° 208-209, 2004: 647-650.
- Sin Firma. “Traducción de Kafka”, en *El Diario*, Montevideo, 12 de noviembre de 1975: s/d. [Original en SADIL, Caja VI, “Recortes de prensa” del Archivo Héctor Galmés].
- Sin Firma. “Sobre literatura alemana”, en *El Día*, Montevideo, 6 de mayo de 1979: 26. [Original en SADIL, Caja VI, “Recortes de prensa” del Archivo Héctor Galmés].
- Sin Firma. “El Instituto Goethe anuncia un cursillo sobre literatura”, en *El País*, Montevideo, 16 de abril de 1980: 10. [Original en SADIL, Caja VI, “Recortes de prensa” del Archivo Héctor Galmés].
- Sorrentino, Fernando. “El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo”, en *Especulo* [en línea], Universidad Complutense de Madrid, N° 10 , 1998. [Fecha de consulta: 20 de julio 2012]. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/borg_tra.html

- _____. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Losada, 2007. [1974]
- Unsel, Joachim. *Franz Kafka. Una vida de escritor*. Anagrama, Barcelona, 1983.
- Visca, Arturo Sergio. “Para estudiantes. Dos Caballos de batalla”, en *El País*, Montevideo, 17 de noviembre de 1972: 10.
- Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Waisman, Sergio. *Borges y la traducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Wegner, Sonja. *Zuflucht in einem fremden Land. Exil in Uruguay 1933-1945*. Berlín-Hamburgo, Assoziation A, 2013.
- Wagenbach, Klaus. “Franz Kafka: una biografía”, en Franz Kafka. *Novelas, Obras completas* vol. I, Jordi Llovet (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999: 49-170. (Trad. Joan Parra Contreras).
- Wolf, Hugo. “Von neuen Büchern und Noten”, en Jürgen Born. *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinem Lebzeiten 1912-1924*. [Franz Kafka. Crítica y recepción en su tiempo de vida], Fráncfort, Fischer, 1983: 74-75.
- Zum Felde, Alberto. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa*. México, Editorial Guaranía, 1959.