Universidad de Puerto Rico
Facultad de Humanidades
Departamento de Lenguas y Literatura
Río Piedras, Puerto Rico

# Concepción y representación del arte y el artista en Retrato del Artista Adolescente de James Joyce y algunas narraciones breves de Franz Kafka

Disertación presentada como uno de los requisitos para el grado de Maestría en Literatura Comparada

Por

Marta Magaly Quiñones

## Síntesis

Este estudio se refiere a una tendencia propia del arte del siglo XX, a saber, la de una cierta reflexividad característica del mismo. La literatura, a la vez que vocación artística, se convierte en un problema teórico para el escritor moderno, autores y obras se ocupan a menudo del arte y el artista como tema y como problema. Joyce y Kafka pueden ser considerados, en algunas de sus obras, como representantes de esta preocupación del arte de nuestro siglo. El arte y el artista son para ambos, al mismo tiempo, un asunto literario y un objeto que exponen a la reflexión crítica. Examinando sus obras se puede constatar un incremento de esta preocupación al pasar de Joyce a Kafka, y una cierta escalada en el ánimo crítico de este último.

Este análisis trata, primeramente, de un aspecto común a la obra de ambos autores, esto es, la proximidad o acercamiento entre el arte y la religión. Tanto Joyce como Kafka se acercan al arte como si fuera un asunto religioso y exponen en forma recurrente esta idea del arte visto como apostolado, de la literatura vista como un sacerdocio. En segunda instancia, el análisis aborda puntos paralelos y aspectos contrastantes en la concepción del arte que proyectan ambos autores y abunda en la discusión de temas referentes a la obra literaria: su publicación, el carácter autobiográfico de la misma y las motivaciones éticas que, en parte, determinan el tratamiento de los temas y la visión estética de los novelistas.

A modo de complemento, se analiza el tema del artista como figura literaria, su personalidad característica y rasgos sobresalientes. Para ambos autores el artista es visto como un ser diferente, fuera de serie, de una sensibilidad distinta que le separa del hombre común. La narrativa kafkiana recoge y elabora el tema del artista de una forma más amplia y completa que la observada en la obra de Joyce. Entre los temas relacionados que se analizan en el estudio se destacan el tema o la relación artista-obra y la relación artista público o artista sociedad.

Finalmente, el estudio aborda el tema del parasitismo del artista, el impacto y las repercusiones sicológicas de este fenómeno; en particular la relación que guarda esta condición parasitaria con el concepto del arte y el artista que se observa en la obra literaria de James Joyce y de Franz Kafka.

# Concepción y representación del arte y el artista en Retrato del Artista Adolescente de James Joyce y algunas narraciones breves de Franz Kafka

Por

Marta Magaly Quiñones

"No man, said the Nolan, can be a lover of the true or the good unless he abhors the multitude; and the artist, though he may employ the crowd, is very careful to isolate himself."*

* James Joyce, "The Day of the Rabblement" en The Genius of the Irish Theater.

INDICE GENERAL

Prefacio vii

Capítulo

I. Proximidad de arte y religión en la obra de ambos autores 1

Introducción 1

El arte como apostolado 4

La religiosidad no doctrinaria en Kafka 11

Kafka y el teatro judío 13

El castillo 14

La ortodoxia en Joyce 15

Experiencias religiosas en Clongowes y Belvedere 17

La transformación del héroe 21

II. Paralelismos y contrastes en la concepción del arte en ambos autores 24

La obra literaria y su publicación: James Joyce 25

La obra literaria y su publicación: Franz Kafka 28

Escalada de la posición crítica ante el arte y artista al pasar de Joyce a Kafka 30

El arte, la verdad y la mentira en Joyce 32

El arte, la verdad y la mentira en Kafka 36

La concepción humanista del arte versus el arte comercializado 40

El arte narrativo de carácter autobiográfico: James Joyce 42

Kafka y la autobiografía 44

III. Paralelismos y contrastes en la concepción del artista en ambos autores 49

La visión del artista como un ser ajeno, diferente 49

La figura del artista en la obra joyceana 50

La soledad en los artistas joyceanos 52

La vulnerabilidad en el artista joyceano 54

El tema del artista en la narrativa kafkiana 58

La personalidad del artista: Investigaciones de un perro 60

Los perros músicos 64

Los perros voladores o perros flotantes 66

La abstinencia en el artista 74

Conclusiones 78

El artista y su obra: La construcción 81

Reflexión, retrospección y cálculo 83

Aislamiento y neurosis 87

El cálculo en el animal constructor 91

El proceso creativo o el escribir sin interrupciones 93

El acercamiento a otras obras 95

El artista y el público: Josefina la cantora y Retrato del artista 96

El artista y la ley 104

El conflicto entre la vocación y el trabajo 106

La meta perseguida por la vocación artística 108

Conclusiones 113

IV. El parasitismo en los artistas de Joyce y Kafka 115

El parasitismo en Joyce 116

El parasitismo en Kafka 118

Gregorio Samsa: la metáfora viviente del parásito 118

El parasitismo y el amor filial 120

El parasitismo y sus efectos en la familia Samsa 122

La continuidad del parasitismo en los miembros de la familia Samsa 126

Conclusiones 129

Un artista del hambre 130

Conclusiones 133

Notas 135

Bibliografía 141

## Prefacio

Investigar las relaciones entre una trama verbal y una cosmovisión dada no es tarea fácil. El problema se duplica cuando se trata (como en este caso) de rastrear un tema específico dentro del complejo universo literario seleccionado para el análisis. Dada la extensión de la obra legada por los autores en cuestión, se precisa limitar el área de estudio a sólo parte de su producción literaria. El criterio de selección obedece a la intención de ilustrar con el texto, en lo posible, los conceptos y alusiones que atañen al presente tema. En el caso de Kafka, el análisis descansará mayormente en las narraciones breves. Sin embargo, el análisis no sacrificará sus obras mayores ya que, aunque se entiende que dada su complejidad temática y el acusado simbolismo de su expresión, no aportan detalles precisos relevantes al presente tema; sí representan una contribución valiosa para sustanciar juicios literarios específicos y obtener una visión más amplia de los mismos. De ser necesario, se incurrirá en comentarios y acercamientos generales en torno a algunas de sus novelas, a fin de presentar tangencias, paralelos y coyunturas literarias que consideremos útiles al estudio.

En el caso de Joyce, el análisis se limitará a la novela Retrato del artista adolescente, ya que es aquí donde Joyce expone en forma expresa y sistemática sus ideas sobre el arte y el artista.[1] Incorporar las novelas Ulises y Finnegans Wake

en una apreciación crítica de conjunto llevaría irremediablemente a un estudio de mayor envergadura.[2] Se correría el riesgo de abundar en muchos aspectos de la obra joyceana y de no puntualizar en ninguno. Me limitaré pues, al análisis de Retrato y, de ser necesario, me referiré al manuscrito originario del mismo publicado bajo el título Stephen Hero.[3]

Otro punto que considero pertinente señalar antes de dar comienzo a este estudio, es la estrecha interacción entre literatura y vida que prevalece en la obra de ambos autores. El marcado elemento autobiográfico que las permea me ha movido a considerar materiales extra-literarios tales como: cartas, diarios y otros documentos críticos, para iluminar posibles realidades literarias que se ocultan tras la estructura estética. Aún cuando me siento fuertemente inclinada a la crítica formalista (aislacionista) que examina preferentemente las partes internas de la obra y la dinámica de dichas partes, la especificidad de su método impone un marco de referencia demasiado estrecho para los propósitos y metas que inspiran este estudio. A mi juicio, toda información que sobre el autor y sus motivaciones nos es revelada de antemano (sea desinteresada o intencional), arroja luz sobre sus fórmulas estéticas y facilita el proceso de acercamiento a la obra literaria. Confío en que la inclusión y el examen de estos textos complementarios amplíe el radio de acción sin caer en la reducción biografista o sicologista.

## Capítulo I

### Proximidad de arte y religión en la obra de ambos autores

#### Introducción

En este primer capítulo se abordará el tema del arte como apostolado en la obra literaria de James Joyce y de Franza Kafka. En sus biografías y en sus respectivos escritos, aparece en forma recurrente esta forma peculiar de concebir el arte. A mi juicio, la proximidad entre arte y religión es tema obligado para lograr una visión más completa de la concepción del arte y el artista en ambos autores.

James Joyce, al igual que el héroe del Retrato, conoció desde temprana edad los estragos de una vida en extrema pobreza. El ambiente de degradación e inseguridad al que se incorpora desde niño, y la rigurosa educación que recibe a manos de los padres jesuítas, dejan profundas huellas en su mente. En la obra literaria del Joyce adulto, se advierten los efectos sicológicos provocados por la miseria de sus años formativos; así como un conocimiento amplio del Catolicismo, su simbología tradicional y los caracteres peculiares a su doctrina.

En Retrato del artista adolescente, arte y religión se presentan como cultos rivales. Joyce elabora en forma escueta esta rivalidad al presentarnos a un héroe en pugna frente a dos

posibilidades alternas. La vocación religiosa y la vocación artística se revelan como opciones tentadoras e irreconciliables para Stephen Dedalus. Al analizar esta doble alternativa, Joyce establece analogías claras entre el papel del artista y la función del sacerdote. De igual modo, destaca similaridades significativas en la naturaleza y el desempeño de ambas vocaciones. A lo largo del capítulo, se analizarán en detalle ambas opciones, las similaridades que presentan y el papel que juega la religión en el desarrollo de la conciencia artística del héroe.

Para Kafka, arte y religión son expresiones de vital importancia en el complejo desarrollo de su mundo artístico. Detrás de su novelar se halla siempre presente una aunténtica preocupación por ambos temas. Ahora bien, contrario a Joyce, que presenta con fidelidad sistemática la visión teológica paralela a la visión artística, Kafka aborda ambos temas sin incurrir en referencias específicas. Ambas visiones, la teológica y la artística, se recogen en forma dispersa en el conjunto de su obra sin que podamos columbrar su adherencia a un dogma religioso definido o a unos preceptos artísticos expuestos en forma lineal o sistemática. La forma en que ambos autores abordan el tema de la religión ocupará parte de este primer análisis.

Un sector de la crítica, encabezada en sus comienzos por la figura de Max Brod, ha pretendido ver en la obra de Kafka la representación artística de su particular creencia religiosa.[4] Brod asegura que las obras kafkianas son la demostración o evidencia del poder de la gracia divina que opera como surtidor o fuente inspiradora. En varios análisis posteriores a la muerte

de Kafka, Brod llega incluso a mitificar la figura de su amigo presentándolo como un santo. Un análisis atento de la biografía y la obra literaria y confesional de Kafka revela que estas observaciones expresan una verdad a medias. Sabemos que Kafka, por lo menos en germen, "soñaba" sus obras. La lógica, la estructura y el ambiente en que se mueven sus héroes, responden a una dimensión o conciencia onírica. En sus Diarios y Cartas, Kafka nos habla de fantasmas que rodean con avidez su escritorio; de espíritus, demonios o poderes misteriosos que lo asedian en sus momentos de creación.[5] Por otro lado, su conocimiento de la religión judía no era producto de un estudio sistemático sino más bien nociones recogidas en forma indirecta durante su infancia. En cuanto a su conocimiento de la religión cristiana, sabemos que era aún más escaso, ya que no estuvo expuesto al dogma ni en el seno familiar ni en sus estudios académicos.[6]

Cabe preguntarse, ¿qué poderes sobrenaturales encontramos en la obra de Kafka, el poder de los "demonios" o el poder de Dios? Sabemos que el contenido estrictamente religioso y la fe doctrinaria están ausentes de su producción literaria. ¿Es Kafka un escritor religioso, y si lo es, en qué sentido? La veracidad o el acierto de las teorías que afirman que las autoridades representadas en El castillo y El proceso son simbólicas del Dios cristiano o judío, nos resulta sospechosa.[7] La hipótesis de Brod y sus seguidores nos luce elemental y discutible.

Este análisis se propone demostrar que el tema religioso sí ocupa un lugar sustancial en la obra de Kafka, pero en ningún modo opera como un tema central que pudiera servir de clave

interpretativa para la totalidad de la obra. Los motivos religiosos y el trasfondo místico son evidentes pero, al estar insertos en un clima ambiguo, se prestan a diversas interpretaciones y obligan al lector o estudioso a elaborar una teoría discreta, en modo alguno reduccionista, capaz de hacer justicia a la variedad de significaciones de la obra kafkiana.

## El arte como apostolado

Al hablar del arte como un apostolado pensamos de inmediato en la labor artística como vehículo de propagación de una causa o doctrina. Ahora bien, detrás de cada causa o doctrina hay un apóstol que toma sobre sus hombros la encomienda inicial, como detrás de cada arte hay un artista que opera como surtidor de una particular ideología.

En uno de los Diarios de Kafka, fechado en 1912, aparece un comentario que arroja luz sobre su concepción particular del arte, la proyección de su conciencia artística y las exigencias inherentes a su oficio. Veamos: "En el momento de escribir es fácil observar en mí una gran concentración de fuerzas únicamente al servicio de la literatura. Cuando se hizo evidente en mi organismo que la literatura era la posibilidad más productiva de mi ser, todo se encaminó en esa dirección, y dejó vacías aquellas aptitudes que correspondían a las alegrías del sexo, de la comida, de la bebida, de la reflexión filosófica y sobre todo de la música. Me atrofié en todas esas direcciones. Esto era necesario, porque la suma total de mis fuerzas era tan escasa que aún

todas reunidas no alcanzaban ni a medias a satisfacer las exigencias de mis propósitos literarios."[8] A prima facie, saltan a la vista elementos asociativos que sustentan la teoría de Joyce y Kafka, del arte visto como una profesión similar al sacerdocio.

El que profesa, ejerce una ciencia, arte u oficio, con inclinación voluntaria; el sacerdote se define como el hombre dedicado y consagrado a celebrar y ofrecer sacrificios; el sacrificio implica riesgo o trabajo, destrucción o daño, en provecho de un fin que se estima de mayor importancia; el apóstol se considera a sí mismo como predicador de una fe verdadera. Para comenzar, Kafka expone una conciencia valorativa de su quehacer; es "su posibilidad más productiva", y por eso encamina todo en esa dirección, desligándose voluntariamente de los placeres y obligaciones del hombre común. Observa en sí una atrofia o merma de todas las actividades y tendencias extra-literarias y se entrega en forma íntegra a las labores inherentes a su profesión, como si se tratara de una vocación religiosa. Concluye la cita afirmando que esta dedicación total es necesaria para cumplir con las exigencias de sus propósitos artísticos. En otro apunte, próximo en fecha al antes citado, nos dice: "¡De hoy en adelante, no abandonar el diario! ¡Escribir con regularidad! ¡no darse por vencido! Aunque la salvación no aparezca, seré así en todo momento digno de su aparición."[9] En esta cita salta a la vista la dedicación con que Kafka se entrega a su actividad literaria, y la importancia que para él tiene su compromiso con la literatura. De igual modo se destaca la angustia del artista. Entre esta voluntad decidida y la angustia se genera un conflicto,

éste consiste en que la fidelidad a la vocación tiene que vencer constantemente el miedo al fracaso y a las privaciones y exigencias que impone el arte a sus cultivadores.

En la confesión, como en su obra, Kafka nos sorprende al hablarnos de salvación. Alusiones que identifican ambos roles, el del religioso y el del escritor, se repiten a lo largo de la obra así como en sus Cartas y Diarios. Uno de los comentarios más reveladores lo encontramos en la opinión que Kafka expone en sus conversaciones con Gustav Janouch. Inquirido por Janouch sobre la naturaleza del pecado y la misión del escritor, Kafka nos dice: "Sin is turning away from one's own vocation, misunderstanding, impatience, and sloth--that is sin. The poet has the task of leading the isolated and mortal into eternal life, the accidental into conformity to law. He has a prophetic task."[10] En otra ocasión le comenta: "Prayer and art are passionate acts of will. One wants to transcend and enhance the will's possibilities. Art like prayer is a hand outstretched in the darkness, seeking for some touch of grace which will transform it into a hand that bestows gifts."[11] La proximidad de arte y religión en Kafka es innegable; ambos mundos aparecen fusionados y sus categorías y prácticas esenciales albergan núcleos intercambiables. La consagración activa y celosa al desempeño de su profesión le hace digno de salvarse; el volverle la espalda a su profesión equivale a pecar de indolencia, de impaciencia. (En esta afirmación nos parece ver una alusión velada al pecado de impaciencia por el cual fueron nuestros primeros padres-Adán y Eva-arrojados del Paraíso). El escritor y el hombre religioso intentan trascender los límites

de la voluntad en el ánimo de recibir el toque de la divina gracia. Ambos están al servicio de la verdad en el desempeño de una misión sagrada, y toman para sí la tarea de guiar a los hombres con un arma común: el arma de la palabra.

La secuela de críticos y estudiosos que analizan la obra de Kafka, al comentar sobre su concepción particular del arte, destacan diversos factores que, mirados en conjunto, constituyen un cuerpo sólido y significativo. Politzer señala que el arte es visto por Kafka como un imperativo externo de carácter ineludible; como un hechizo que pende irremediablemente sobre su vida. Subraya además el carácter devoto del mismo: "He considered writing to be an almost religious act, a sacrifice, and prayed that his offering be accepted and his writing blessed."[12] Schajowicz, en un magnífico estudio titulado "Mito y cálculo", enfoca el tema enfatizando el carácter necesario de la vocación literaria: "Kafka está condenado a escribir", nos dice.[13] Ambas críticas enlazan categorías o nociones comunes al hombre religioso y al artista: sacrificio, ofrecimiento, condena, etc. La idea del oficio de escribir visto como una condena sugiere la existencia de una fuerza superior o destino que gobernará la vida del artista; y encierra asimismo la idea de una sentencia dictada para castigar un acto nocivo o perverso. La idea del arte visto como un hechizo nos aleja del dogma institucionalizado y nos acerca al mito, la superstición y la magia, propios de las creencias y devociones populares.

Kafka, al referirse a lo que para él significa la naturaleza y el desempeño del oficio literario, integra las diversas

posiciones de sus críticos y abunda en otros aspectos de importancia. Por una parte ve en la literatura, en el arte, una experiencia de terror, un peligro, una amenaza contra su vida. Pero, por otra, reconoce la ineludibilidad del compromiso con su oficio y sugiere, en infinidad de ocasiones, el origen metafísico y aún mágico de su inspiración que se concreta en un mundo poblado de "fantasmas" y "espíritus"; que oscilan entre el sueño y la vigilia, entre la conciencia y la inconciencia. Su obra se le presenta como un destino, como un hechizo y como una condena o vía de exculpación. Tanto en su vida como en su obra se observa una dedicación total al arte, así como una firmeza, un desprendimiento y una rigurosidad a toda prueba.

En las figuras del artista del hambre y del artista del trapecio encontramos representada esta práctica del arte con una dedicación total, como si se tratara de una vocación religiosa. El ayunador es un hombre que se encuentra la mayor parte del tiempo sumido en su interior, dedicado a su ayuno en cuerpo y alma. Al verse amenazado por la repugnancia que su arte despierta en el público de la época, se percata de lo irrevocable de su compromiso: "Para adoptar otro oficio, no sólo era demasiado viejo, sino que estaba fanáticamente enamorado del hambre."[14] Fanáticamente enamorado hasta el punto de olvidarse del "espíritu de los tiempos", del rechazo y la incomprensión de sus congéneres. El artista del trapecio opera de forma similar, "había organizado su vida de tal manera--primero por afán de perfección, después por costumbre que se había hecho tiránica--que, mientras trabajaba en la misma empresa, permanecía día y noche en el trapecio."[15]

Esta cita revela dos aspectos comunes al ministerio artístico y al religioso: afán de perfección en el desempeño del oficio y la naturaleza tiránica del mismo. Para este artista el arte lo es todo: lejos de su trapecio padece una nostalgia aniquilante. A duras penas resiste los períodos intermedios (traslados y viajes) que entorpecen el ejercicio vital de su función. Su personalidad es marcadamente infantil y la primera arruga que asoma en su frente simboliza, en forma gráfica, el sufrimiento interno del artista provocado por la angustia de no poder perfeccionar su arte, es decir, de vivir con un solo trapecio.

En la historia titulada La construcción, Kafka levanta un poco el velo que permea sus obras y explica, con claves más precisas, lo que el arte y la obra artística representan para el artista. El constructor, que no es sino un arquitecto, un Dédalo enamorado de su quehacer laberíntico, se abandona íntegramente a la obra que constituye todo su esfuerzo aún a riesgo de su propia vida. "Por vosotras galerías y plazas, y por tus problemas ante todo, plaza principal, he vuelto sin valorar en nada mi vida."[16] Y más adelante añade, "Qué me importa el peligro ahora que estoy con vosotras. Vosotras me perteneceis, yo os pertenezco, estamos ligados, qué puede sucedernos" (pág. 1012). Como vemos, para los tres artistas, sus respectivas vocaciones representan, mas que aspectos de un modo de vivir, la totalidad de sus existencias. Todos comparten el afán de perfección, el sacrificio incondicional, la consagración íntegra al arte que practican. Aunque, en el caso del constructor, la atención se concentra sobre la relación obra-artista y en el artista del hambre y el

artista del trapecio, el autor carga la mano sobre la relación artista-vocación; todos estos casos ilustran que la dedicación al arte es un asunto religioso para Kafka.

Un análisis comparativo, en lo referente al tema que nos ocupa, entre la obra de Kafka y el Retrato del Artista de Joyce, revela que en ambas instancias el espíritu artístico incorpora los asuntos de la culpa, la salvación, la muerte, la pureza perdida, la experiencia de la miseria de la vida propia y ajena, y otros temas de claro origen religioso. Sin embargo, es pertinente anotar que la temática en la obra de Kafka es religiosa en un sentido mucho más ambiguo. No se la puede ubicar con claridad respecto de una cierta doctrina o dogma; asoma en la vida de sus personajes pero no se define ni como enseñanza ni como ritual. El universo en que se mueven los héroes kafkianos está regido por un cierto tipo de gobierno divino de las cosas y las personas. En sus novelas, los héroes aparecen como figuras detenidas, privadas de su libertad y sujetos a una fuerza desconocida, a un poder superior que les oprime y maneja como si fueran marionetas pendiendo de una red de hilos invisibles.

Si intentamos interpretar el poder o la "ley" de El proceso como un poder divino, nuestra teoría se derrumba cuando se nos informa sobre la naturaleza corrupta del mismo. El agrimensor, en El castillo, también trata con un poder corrupto representado por una infinita jerarquía de funcionarios que, a su vez, revelan un sometimiento similar al del héroe de El proceso. Kafka intenta y logra hacer naufragar nuestras convenciones habituales, anula la posibilidad de una interpretación unívoca, y hace de la ruptura

con lo tradicional la nota constante. Si el llamado de la "ley" nos parece, en primera instancia, el llamado de la conciencia religiosa, y la culpa de José K. se perfila como consecuencia expresa del pecado original; una vez analizado el texto con detenimiento, esta teoría se diluye como tantas otras. ¿Cuál es la naturaleza del llamado; a quién debe responder el héroe, a un tribunal jurídico, a la voz de la conciencia, a un orden religioso-metafísico? No sabemos si la culpa es criminal o moral, si obedece a un hecho particular o si es existencial metafísica. La muerte de José K. se nos presenta como un ritual expiatorio; ¿de qué se le inculpa, quién determina la penalidad?, son preguntas que permanecen incontestadas a lo largo de la novela.

## La religiosidad no doctrinaria en Kafka

Kafka no escribe a la luz de ninguna ortodoxia conocida, sin embargo, muchos de sus temas literarios son elaboraciones de las nociones de lo sagrado, el pecado original y la culpabilidad del hombre previa a toda acción. Aún cuando no expone una doctrina religiosa específica, sí abunda en alusiones, símbolos e imágenes de clara significación religiosa.

El capítulo final de la novela titulada América,[17] ha sido visto por la crítica como una parodia del Juicio Final o la prefiguración del Paraíso bíblico. El episodio se escenifica en un hipódromo alquilado por el Gran Teatro de Oklahoma. Sobre su tarima encontramos centenares de mujeres vestidas de ángeles, con grandes alas a la espalda, que tocan largas y refulgentes

trompetas doradas. Estas son reemplazadas a intervalos de dos horas por hombres vestidos de diablos que, a su vez, tocan trompetas y tambores. En esta empresa misteriosa se recluta a "todo aquel que quiera hacerse artista, a todo aquel que piense en su futuro."[18] A cada aspirante se le somete a un interrogatorio frente a un gran jurado y se celebra la ocasión con abundante comida y vino. Como vemos, la disposición de los símbolos y la abundancia de alusiones religiosas, sustentan la interpretación teológica. Sin embargo, el clima de ambigüedad que permea el argumento resulta desconcertante.

El decorado y la escenografía, en apariencia suntuosa, una vez es vista de cerca se revela como un decorado de cartón de extrema fragilidad. Las formalidades del proceso de admisión no son tales ya que allí se acepta a todo el mundo. Los "ángeles" no saben tocar las trompetas, cada cual toca lo que le parece. En el interrogatorio no hay asomo de seriedad; los jueces son generosos y tolerantes mientras que el Juicio Apocalíptico es un juicio de terror. La llamada del cartel de propaganda está dirigida a todo aquel que quiera hacer una carrera artística pero, una vez realizado el interrogatorio, cada cual obtiene un empleo a tono con la ocupación o estudios que haya recibido a lo largo de su vida. Aparentemente, este nuevo mundo no abre nuevas posibilidades a los candidatos. Lo que sí hay es una masiva contratación de fracasados. Con el juego apariencia-realidad, Kafka logra que los abundantes símbolos religiosos queden opacos e indeterminados.

## Kafka y el teatro judío

Evelyn Torton Beck, en un estudio comparativo entre la obra de Kafka y el teatro judío de su época, señala que muchos de los motivos y temas religiosos que pueblan la obra de Kafka provienen de su conocimiento del teatro judío. El interés abstracto de Kafka en la Ley y la Corte, nos dice, su interés en la naturaleza de la culpa y la inocencia y en la relación entre el individuo y lo absoluto; son también los problemas primordiales que se plantea el teatro judío de principios de siglo. En la escena entre José K. y los oficiales de la corte que efectúan el arresto (en El proceso), ve ella un ritual de sacrificio. "Together they steal his clothes and eat his breakfast ("eaters of sacrifice"), as if his food and belongings were the offerings and he, the sacrifice."[19] De igual modo, el capítulo final de la novela en el cual se narra el asesinato del héroe, es analizado por Beck como la representación de un crimen ritual o sacrificio propiciatorio. A grandes rasgos, el análisis que hace Beck de El proceso, nos parece convincente. No hay duda de que Kafka incorporó conscientemente infinidad de recursos histriónicos a su narrativa. El episodio del crimen, en específico, ilustra el juego de luces y sombras, el uso de disfraces, la serialización de personajes, la importancia del gesto y el énfasis en la imagen visual, etc. El héroe, incluso llega a comentar que, por verdugos, el Tribunal le ha enviado a dos viejos actores. Ahora bien, el que Kafka utilizara o no, personajes, motivos y temas del teatro judío en sus novelas y cuentos, no es materia de interés para este estudio.

Lo que sí interesa subrayar es la reiterada incursión de Kafka en estos temas y motivos de claro origen religioso, así como el tratamiento elusivo del dogma. Aunque en sus Cartas y Diarios se revela un marcado interés en los problemas de la raza judía, en sus obras no hay alusiones directas a esta raza ni a las reglas y preceptos de su religión.

## El castillo

En la novela titulada El castillo, encontramos una clara alusión bíblica en el personaje del mensajero Bernabé o Barnabás (figura preponderante en la sección titulada "Hechos de los Apóstoles" del Nuevo Testamento). Barnabás, que en sus inicios se nos presenta como el mensajero de la esperanza; ángel de salvación o fuente de consolación para el héroe; no se libra de la ambigüedad que permea o corroe a todos los personajes. Su presencia angélica se vuelve gradualmente sospechosa. Su ropa no es el verdadero uniforme de los oficiales del Castillo. El narrador nos informa que, contrario a lo que pensábamos, su rol como mensajero no ha sido oficialmente reconocido por el Castillo y, finalmente, nos lo presenta como un personaje paralelo al del héroe K. ya que, al igual que él, se encuentra en una posición marginada y aspira a ser reconocido por la autoridad máxima. Toda vez que se nos presenta una fachada, si la examinamos con detenimiento, no pasa de ser eso, una mera fachada.

Aún las relaciones narradas entre los aldeanos y el Castillo, y K. y el Castillo, son engañosas. Aparecen a primera vista como

relaciones entre un gobierno y sus gobernados, como relaciones de poder. Pero si buscamos a los gobernantes o intentamos conocer detalles precisos sobre la organización del gobierno, no los encontraremos. Incluso se nos sugiere la posibilidad de que el centro del poder esté ocupado por un vacío.

## La ortodoxia en Joyce

James Joyce, educado al calor de la Iglesia, poseía un vasto conocimiento de la Biblia y de la doctrina católica. Desde sus primeros años, hasta culminar sus estudios universitarios, la orientación de esta enseñanza le expuso a diario a lecturas y recitaciones bíblicas, así como a la observancia de la Misa y los ejercicios de consagración. De ahí el que el tratamiento del tema religioso en sus obras esté muy lejos de lo simple o lo superficial.

Stephen Dedalus, el héroe del Retrato, vive en un mundo poblado de fantasmas; pensadores, religiosos y patriotas ya fallecidos. En un mundo de teología y cultura que sólo cobra permanencia en los complejos laberintos de su memoria. El elemento religioso aflora en cada detalle, en cada símbolo de su mundo, y aún en el poder evocativo de su palabra. En hábil trabazón, Joyce fusiona las dos esferas dominantes en el desarrollo de su propia personalidad y de la personalidad de su héroe. Lenguaje, imaginería y estructura anecdótica se conjugan en la expresión de los dos mundos: el religioso y el familiar.

En el hogar de Stephen Dedalus se suceden constantes discusiones en torno a la realidad política de Irlanda, ligada al tema del Catolicismo y sus prácticas. Nacido en Dublín, un microcosmos provinciano que ejemplifica en menor escala los males sociales de la época, Stephen se educa (como Joyce) bajo la tutela del riguroso cánon jesuítico. Su condición alienada en el seno familiar y en la vida de provincia, así como sus experiencias religiosas en los colegios de Clongowes Wood y Belvedere, serán factores determinantes en el desarrollo de la personalidad del héroe y en su posterior emancipación.[20]

Al situarse en el interior de su personaje, Joyce nos hace partícipes de su complicado proceso de maduración. Al acompañarle, el lector se percata de la tirantez que reina en el cerrado círculo familiar. En éste se destacan la figura del padre, hombre puntilloso e irritable que expone en mordaces discusiones la falibilidad de las prácticas religiosas de su época; la figura de la tía del héroe, Dante Riordan, un personaje sin matices que defiende con desmedido fanatismo la autoridad y el derecho del clero; y la figura de la madre, que actúa como agente conciliador o catalítico en las agrias discusiones de la familia. Stephen, que es un niño, no acierta a comprender el significado último de estas ideologías en conflicto, pero sí observamos en él un apartamiento significativo que se irá acentuando a lo largo de su desarrollo y en la medida en que se amplían sus horizontes.

Gradualmente, el niño pasa de la tutela provisional de su propio padre, Simón Dedalus, a la tutela de los padres jesuítas y de ahí al amparo de Dios, el padre omnipotente. La figura de su

madre, Mary, evoluciona a su vez hacia entidades o símbolos de mayor relevancia y menor concreción: la madre Iglesia, la madre Virgen y la madre Patria. A medida que el niño crece, estas figuras, idealizadas en un principio, pierden sustancia y vigor. El carácter irresponsable y egocéntrico de su padre sumerge a la familia en un ambiente de soledad, pobreza y hambre, que obliga a Stephen a distanciarse del seno familiar y de cualquier relación de carácter íntimo. La autoridad, la rigidez de los preceptos, la letra muerta, la estrechez del dogma, se revelan como realidades castrantes ante la mirada escrutadora del joven artista. La idea del arte visto como el reino de la ansiada libertad crece a pasos agigantados en el interior del héroe.

## Experiencias religiosas en Clongowes y Belvedere

En el colegio de Clongowes Wood, donde recibe educación primaria, el niño se sumerge en un mundo hostil y amenazante. Su padre, viciado por el alcohol, dilapida gradualmente la escasa fortuna de la familia, la cual se somete a una rutina de constantes mudanzas y extrema pobreza. Agobiados por las deudas, abandonan sus propiedades en Blackrock para mudarse a un local más humilde en las cercanías de la bahía de Dublín. Veamos la impresión que esto provoca en la mente infantil de Stephen:

> He understood little or nothing of it at first but he became slowly aware that his father had enemies and that some fight was going to take place. He felt, too, that he was being enlisted for the fight, that some duty was being laid upon his shoulders. The sudden flight from the comfort and revery of

> Blackrock, the passage through the gloomy foggy city, the thought of the bare cheerless house in which they were now to live made his heart heavy; and again an intuition, a foreknowledge of the future, came to him. (págs. 65-66)

El niño intuye lo precario y amenazante de su futuro y el de su familia y encuentra en sus fantasías literarias una vía de escape a este mundo hostil. En sus momentos de crisis, imagina ser el héroe esforzado de Dumas en busca de su amada Mercedes; y las dulces palabras del héroe romántico, Claude Melnotte, suben a sus labios como un aliciente toda vez que le asalta la angustia y el desasosiego de su precaria condición.[21] Sin embargo, el sentimiento de inseguridad no le abandona y la sospecha de la inevitable desgracia que asedia a su familia deja una profunda huella en su impresionable imaginación. "He was angry with himself for being young and the prey of restless foolish impulses, angry also with the change of fortune which was reshaping the world about him into a vision of squalor and insincerity. Yet his anger lent nothing to the vision. He chronicled with patience what he saw, detaching himself from it and testing its mortifying flavour in secret" (pág. 67). En esta cita se destacan varios elementos: su disgusto ante la situación y el germen del temperamento rebelde que definirá su conducta posterior. Se revela además, la impotencia del niño ante su situación y la actitud distanciada, propia del artista, que objetiva sus dolorosas experiencias individuales para valerse de ellas en la elaboración literaria.

Stephen comienza a saborear su soledad y escribe en secreto su primer poema donde se evidencia en forma clara la proximidad de arte y religión en la vida del niño. "From force of habit he

had written at the top of the first page the initial letters of the jesuit motto: A.M.D.G. On the first line of the page appeared the title of the verses he has trying to write: To E- C-. He knew it was right to begin so for he had seen similar titles in the collected poems of Lord Byron" (pág. 70). Al finalizar el poema escribe al pie del mismo la abreviatura latina L.D.S. (loado sea Dios). Haciendo uso del recurso de anticipación, Joyce nos presenta a Byron, el poeta satánico, como primer modelo de las inquietudes literarias de Stephen. Posteriormente, la figura de Satán (el ángel rebelde), unida a la de Dédalo (el fabuloso artífice), operarán a su vez como modelos para el héroe en su decisión de abandonar a Irlanda y de consagrar su vida al arte.

La personalidad rebelde y desafiante de Stephen, su apego a la justicia y a la verdad (que ya habíamos observado en un incidente análogo en Clongowes), vuelve a descollar en sus años adolescentes en el colegio Belvedere. "All the leisure which his school life left him was passed in the company of subversive writers whose gibes and violence of speech set up a ferment in his brain before they passed out of it into his crude writings" (pág. 78). El confrontamiento entre el mundo religioso y el literario tiene lugar en la clase de inglés cuando el profesor Tate le acusa de haber incluído un detalle herético en su ensayo literario. Al ser acusado en público, el niño queda expuesto a la burla de sus compañeros y surge un altercado que deviene en paliza. Veamos el incidente más en detalle:

> And who do you think is the greatest poet? asked Boland, nudging his neighbor. -Byron, of course, answered Stephen.... (págs. 80-81) In any case

> Byron was a heretic and immoral too. -I don't care what he was, cried Stephen hotly..." (pág. 81). "Nash pinioned his arms behind while Boland seized a long cabbage stump which was lying in the gutter. Struggling and kicking under the cuts of the cane and the blows of the knotty stump Stephen was borne back against a barbed wire fence. -Admit that Byron was no good. -No. -Admit. -No. No. (pág. 82)

Robert S. Ryf, en un análisis crítico del Retrato, establece un paralelo entre este incidente y el ocurrido en Clongowes, donde Stephen recibe un castigo injusto al romper accidentalmente sus lentes y no poder realizar sus tareas académicas.[22] En el análisis, Ryf destaca la actitud desafiante del héroe frente a las figuras representativas de la fuerza y la autoridad (el prefecto de estudios, el maestro Tate, los rudos compañeros de clase, etc.); el motivo del castigo injusto, que se repite en ambos casos; y la rebelión del héroe frente a estos núcleos de conducta arbitraria de los cuales es blanco. Siguiendo la línea del análisis de Ryf, me parece importante señalar que Stephen, además de rebelarse contra la actitud prejuiciada de sus compañeros y contra la injusta sanción de las autoridades eclesiásticas, separa el mundo de la religión del mundo del arte. El que Byron sea o no inmoral lo tiene sin cuidado, siempre y cuando sea un buen poeta. Su actitud desafíante y la amplitud de su juicio valorativo contrasta con el conformismo y la estrecha visión de sus compañeros y mentores.

La llegada de la pubertad despierta la libido en el héroe joyceano. Le vemos frecuentar burdeles respondiendo a sus necesidades biológicas, a una aguda soledad y a un deseo de experimentar nuevas experiencias. La experiencia sexual es analizada, como todas las experiencias significativas en la vida del héroe,

en términos religiosos. "He turned to appease the fierce longings of his heart before which everything else was idle and alien. He cared little that he was in mortal sin, that his life had grown to be a tissue of subterfuge and falsehood. Beside the savage desire within him to realize the enormities which he brooded on nothing was sacred" (pág. 98).

Con motivo de la celebración de un retiro en honor a San Francisco Xavier, patrón del colegio Belvedere, Joyce pone en boca del padre Arnall un interminable sermón o prédica que tortura a Stephen y produce en su alma una terrible conmoción. El sermón, que a mi juicio encierra el núcleo moral de la novela, desencadena en el héroe un profundo sentido de culpa que le impulsa a poner fin a los excesos de su vida disoluta. Joyce introduce en esta prédica de exagerado dramatismo y tono amenazante, los temas de la eterna condena, los horrores del infierno; y el tema de las torturas del espíritu y la carne.[23] Stephen regresa a su dormitorio enfermo de vergüenza y terror y es allí que le sobreviene, en una visión de matices dantescos, la visión agónica de su propio infierno. En el sermón se revela además, la frase alrededor de la cual girará la conducta posterior del héroe. El "non serviam", atribuído a Lucifer en el momento de la caída, será el lema o divisa que nutrirá el temperamento rebelde de Stephen, su orgullo intelectual y el brote radical de su anticlericalismo.[24]

## La transformación de la conciencia del héroe

A lo largo del capítulo IV, observamos la transformación que se ha operado en la conciencia de nuestro héroe. Le vemos

dedicarse a una vida de castidad y devoción, mortificando su cuerpo con aspereza y rigor ilimitados. "He never consciously changed his position in bed, sat in the most uncomfortable positions, suffered patiently every itch and pain, kept away from the fire, remained on his knees all through the mass except at the gospels..." (pág. 151). La rigurosidad de su conducta llama la atención de sus mentores que ven en él un prospecto ejemplar, dotado de las cualidades necesarias para abrazar las órdenes religiosas. Con esta intención en mente, el director del Colegio concilia una entrevista con Stephen en la cual le indica su deseo de que se incorpore a la orden jesuíta en calidad de sacerdote. Esta entrevista determina la toma de conciencia del héroe ya que, al éste verse obligado a tomar una decisión, evalúa y sopesa las oportunidades que le ofrece la vocación religiosa y las que le ofrece la vocación artística, decidiéndose por esta última.

La tónica de la entrevista y el clima en que se desarrolla, abunda en imágenes de muerte y frialdad asociadas a la vida religiosa. El sacerdote le recibe de pie, junto a la ventana, de espaldas a la luz del día; de forma que su rostro permanece sumergido en la casi total oscuridad: "...he raised his eyes to the priest's face and, seeing in it a mirthless reflection of the sunken day..." (pág. 160). "The face was eyeless and sourfavoured and devout, shot with pink tinges of suffocated anger. . . . The chill and order of the life repelled him. He saw himself rising in the cold of the morning and filing down with the others to early mass and trying vainly to struggle with his prayers against the fainting sickness of his stomach. . . . What had come

of the pride of his spirit which had always made him conceive himself as a being apart in every order?" (pág. 161).

En la conciencia del joven artista se perfilan dos figuras que habrán de determinar el rumbo de su vida futura: la imagen de Dédalo, el arquitecto mítico, y la figura de Lucifer, el ángel caído que se rebela y rechaza (al igual que Stephen) el sendero religioso por una vida plena de placeres mundanos, rica en sensaciones y experiencias. "Now, as never before, his strange name seemed to him a prophecy" (pág. 168). El llamado del arte no se hace esperar: "This was the call of life to his soul, not the dull gross voice of the world of duties and despair, not the inhuman voice that called him to the pale service of the altar. An instant of wild flight had delivered him..." (pág. 169). Al acumular una serie de imágenes negativas (de muerte y terror), asociadas al sacerdocio, y exponer posteriormente la secuencia de imágenes positivas (de vida y liberación) asociadas al arte, Joyce logra establecer un contraste definitivo entre las dos vocaciones que se le ofrecen al joven Stephen. Su decisión de emanciparse de su familia, de Irlanda y del Catolicismo, va acompañada de la decisión de seguir solo por el camino que le marque la vida creadora.

## Capítulo II

### Paralelismos y contrastes en la concepción del arte en ambos autores

La actitud del novelista hacia su tema está elaborada literariamente en la novela de Joyce que se ha seleccionado como objeto de estudio. El tema y las preocupaciones del autor, con relación a este asunto literario, se sugieren a partir del título mismo de la obra. Es el "retrato de un artista" lo que Joyce pretende plasmar en esta obra de ficción que opera como cedazo o fórmula estética ideada por el autor para verter en ella sus particulares conceptos sobre el arte y el artista. Por vía de su personaje, Stephen Dedalus, Joyce nos ofrece una clara exposición de su poética; abundando en comentarios y reflexiones sobre la belleza, el lenguaje, el arte y sus preceptos y las formas tradicionales de la expresión literaria.

La visión expresa del arte en Joyce contrasta en gran manera con la reflexión artística informal que encontramos en el universo literario kafkiano. Aunque Kafka posee una muy determinada conciencia del arte, ésta no se encuentra expuesta sistemáticamente ni en sus Diarios, ni en sus Cartas, ni en sus narraciones. Comprobaremos que el concepto del arte en su obra se aparta fuertemente de las maneras tradicionales de entender al arte. Por tal motivo, se precisa realizar un análisis minucioso de su

producción literaria para establecer sus características principales.

En general, me propongo señalar algunos elementos paralelos y puntos de contraste en la concepción del arte que presentan ambos autores y abundar en el análisis de los siguientes aspectos: a) la manera en que Joyce y Kafka conciben el arte literario y qué significa la práctica del mismo para ambos b) examinar, de acuerdo a sus respectivas visiones, cuál es la función del arte en la sociedad c) determinar cuáles son las metas perseguidas por el artista en el desarrollo y ejercicio de su vocación d) arrojar luz sobre las relaciones existentes entre el arte y la verdad, las cuales se ilustran en la obra de ambos artistas. Al realizar el estudio, partiré de la hipótesis de que hay una escalada en la crítica del arte y el artista al pasar de la obra de James Joyce a la obra de Franz Kafka.

## La obra literaria y su publicación: James Joyce

La trayectoria del manuscrito de la novela de Joyce, que en su forma final vendría a ser Portrait of the Artist as a Young Man, fue azarosa. En 1904, viviendo aún en Dublín, Joyce escribe un primer esbozo del tema, bajo el título 'A Portrait of the Artist', y lo somete a una revista local llamada "Dana".[1] El editor rechaza el manuscrito para publicación debido a "la crudeza de las alusiones y experiencias sexuales narradas en el mismo".[2] Resentido y furioso, Joyce decide elaborar la historia dándole forma de novela y esta vez la titula Stephen Hero. Años después

viviendo ya en el exilio, Joyce destruye parte del manuscrito original. Su mujer lo recupera salvando alrededor de una quinta parte del total.[3] Finalmente, Joyce retoma la obra y escribe la versión final, la cual termina en Trieste, Italia (1914-1915), y sale a la luz por entregas mensuales en una revista londinense llamada "The Egoist".[4] Para fines de diciembre de 1916, la obra que conocemos como Portrait of the Artist as a Young Man, se publica en Nueva York; tres meses después, se publica en Londres. No fue sino hasta 1944 que Stephen Hero, la versión original de Portrait, se dio a la luz pública. La misma ha sido útil fuente de estudios para críticos y comparatistas que han podido observar en el conjunto la trayectoria y peculiaridades del proceso creativo en Joyce.

En las últimas décadas, varios críticos y especialistas en Joyce se han acercado a su obra motivados por el interés de descubrir sus ideales estéticos, así como su particular visión del arte. Una fuente imprescindible para estos fines, es el trabajo realizado por su propio hermano, Stanislaus Joyce, que aparece publicado bajo el título, My Brother's Keeper.[5] En el mismo, se nos ofrece un recuento de los primeros años del Joyce imbuído en la actividad artística, detalles biográficos que aluden a la forja de su personalidad, y un historial sobre las relaciones que el escritor sostuvo durante esa etapa con amigos y familiares.

En un libro titulado The Exile of James Joyce, Hélène Cixous arroja un comentario que ilustra en parte la actitud de Joyce para con su arte: "Joyce defined his art as a weapon and his personal aesthetic as a form of moral resistance"[6] (subrayado

mío). En una carta al editor Grant Richards, Joyce expresa el siguiente comentario que nos sirve para constatar el juicio emitido por Cixous: "I have perforce granted what you asked, and even what you didn't ask, me to grant. The points on which I have not yielded are the points which rivet the book together. If I eliminate them what becomes of the chapter of the moral history of my country? I fight to retain them because I believe that in composing my chapter of moral history in exactly the way I have composed it I have taken the first step towards the spiritual liberation of my country."[7] En otra carta posterior, dirigida al mismo destinatario, Joyce se reafirma en su posición: "...Perhaps this may reconcile you to Dubliners. It is not my fault that the odour of ashpits and old weeds and offal hangs round my stories. I seriously believe that you will retard the course of civilization in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass."[8]

Estas citas nos dan una idea clara de la intención del autor al ofrecernos en su obra literaria un retrato fiel de la Irlanda de su tiempo. Su renuencia a eliminar los detalles "inmorales" en sus historias, confirma el hecho de que su estética particular constituía para él una forma de resistencia moral. Obviamente, Joyce se niega a suprimir dichos detalles por razones artísticas y porque, de igual modo, considera que al ilustrar en la literatura la corrupción y mediocridad de los dublineses, provocará, en el mejor de los casos, una transformación positiva en ellos. El exilio voluntario, al cual Joyce se sometió durante los últimos 37 años de su vida, dan fe de la tenacidad de su posición.

## La obra literaria y su publicación: Franz Kafka

La obra literaria de Franz Kafka, casi en su totalidad, sale a la luz en ediciones póstumas. Durante su vida, Kafka publicó algunas de sus narraciones y sufrió mucho al verlas publicadas debido, en parte, a un excesivo rigor, a la inquebrantable búsqueda de la excelencia y a un sentido de insuficiencia e impotencia literaria que le acosó a lo largo de su vida. Por sus Diarios y Cartas, sabemos de su renuencia ante la posibilidad de publicar sus escritos. Veamos un testimonio sobre este asunto que el propio Kafka nos dejó en sus conversaciones con Janouch: "Publication of some scribble of mine always upsets me. --Then why do you allow it to be printed?-- That's just it! Max Brod, Felix Weltsch, all my friends always take possession of something I have written and then take me by surprise with a completed contract with the publisher. I do not want to cause them any unpleasantness, and so it all ends in the publication of things which are entirely personal notes or diversions."[9]

Aquejado por una larga y dolorosa enfermedad, Kafka solicita de su amigo, Max Brod, que a su muerte se encargue de destruir los manuscritos de algunas de sus narraciones. Brod no hace caso de la petición de su amigo e ignora el documento testamentario en el cual Kafka le indica nuevamente el deseo de que su obra sea destruida casi en su totalidad.[10] A esta decisión de Brod debemos el hecho de que la obra de Kafka se haya compilado y publicado póstumamente. Sin embargo, sabemos que Kafka, durante los últimos años de su vida, arrojó al fuego varios de sus escritos; y que

Dora Diamant, su compañera de los seis últimos meses, destruyó una parte sustancial de los mismos por petición del propio autor.[11]

El pasaje antes mencionado, que incluye la opinión de Kafka sobre este tema en específico, termina con un razonamiento revelador. "Personal proofs of my human weakness are printed, and even sold, because my friends, with Max Brod at their head, have conceived the idea of making literature out of them, and because I have not the strength to destroy this evidence of solitude" (subrayado mío).

## Conclusiones

Esta breve relación sobre la actitud que ambos autores asumen frente a sus respectivas obras revela unas diferencias fundamentales. Si para Joyce el arte representa un arma defensiva contra la hostilidad y la "parálisis moral" que determina su ambiente, para Kafka su producción literaria no es otra cosa que la penosa evidencia de su soledad. Kafka comparte la opinión de Joyce respecto a la decadencia que define el espíritu de su época, pero asume una actitud mucho más pesimista que la del escritor irlandés. "We talk about everything under the sun, walk through the noisy streets into the quiet Jacobskirche, look at the severed hand and discuss the moral paralysis of our times and I go into my parents' shop for something to eat and write a few polite warning letters to some outstanding debtors. But nothing happens. The world is in order. Only we are transfixed like the wooden figure in the church. But without an altar"[13] (subrayado mío). Esta cita

revela la duda y la impotencia del hombre (constitutivas en Kafka) frente a su época; así como lo ineficiente de su acción en un mundo en el cual no hay garantías, no hay certezas, no hay progreso.

Ambos autores se abrazan con fidelidad a su vocación. A Joyce le mueve la certidumbre de que en su arte hallará una especie de "resistencia" que, a la larga, lo librará del deterioro moral e intelectual y de las limitaciones que le impone su vida en Dublín. Kafka, por su parte, no se considera artista en el sentido tradicional de la palabra. Sus disparates (como él los llama) son el resultado inevitable de sus propias limitaciones, de una vida en aislamiento frente a la cual no encuentra salida posible.

En Kafka se anula la conciencia artística, precisamente por tener una alta valoración del arte. Superior a sus fuerzas y, en su opinión, a sus capacidades; el arte siempre se le presenta como la expresión de un oficio al cual no se siente merecedor. Dotado de una personalidad insegura y de unos complejos sicológicos alimentados por la influencia de la personalidad decidida (en su caso aplastante) de su propio padre, Kafka se sub-estima como artista. A esto se debe, en parte, su renuencia ante la posibilidad de publicar sus escritos. Joyce, por el contrario, se sabe artista; lucha por ser aceptado por su público y cifra su meta en el desempeño de su vocación.

Escalada de la posición crítica ante el arte
y el artista al pasar de Joyce a Kafka:

La selección de los textos incluídos en este estudio determina

en parte la discusión del tema que expondré de inmediato. No hay que olvidar que, para fines de análisis, se han tomado principalmente las narraciones kafkianas escritas durante los últimos años de su vida y que, por el contrario, de la obra de Joyce se ha tomado sólo su novela inicial. A Kafka lo consideramos como personalidad artística madura, mientras que a Joyce lo vemos cuando nos ofrece sólo una teoría muy general del arte y el artista. Esta diferencia contribuye a hacer aparecer las ideas de Kafka como más acabadas y radicales. Pero esta diferencia no puede explicar por sí sola la mayor intensidad crítica de las ideas que sobre el arte y el artista se observan en Kafka.

En Joyce, el arte aparece como una alternativa existencial, es una vocación que se le ofrece entre otras. Podría decirse que es: la alternativa preferible. El arte se le presenta como una posibilidad más, una elección que puede o no tomar para realizar satisfactoriamente sus objetivos vitales. En su caso está envuelta la libertad, la acción volitiva. Joyce, al igual que el héroe de su novela, comienza por examinar las dos vocaciones a las cuales se siente naturalmente inclinado: la artística y la religiosa. Si bien es cierto que elige la vocación artística, que es por mucho la más sacrificada, el hecho de que haya podido elegir le aleja considerablemente de la posición kafkiana.

Para Joyce, el artista no puede amar a nadie (salvo a sí mismo), no puede mantener relaciones sinceras con amigos o familiares. Su visión del artista (ya realizado como personalidad) es menos crítica. Para Kafka, la posibilidad de mantener unas relaciones armónicas, incluso consigo mismo, está vedada. Sus

artistas son seres aislados, imposibilitados de contribuir en forma positiva y útil a la sociedad que los alberga y alimenta. En su visión particular, el arte aparece como una experiencia de terror fundamentalmente trágica; un destino terrible; un quehacer forzoso que agota al máximo sus fuerzas.[14] Escribir, para él, es una experiencia penosa que somete a prueba su valor, su paciencia, su conciencia. Si Joyce, en su elección, hace uso de la libertad; en Kafka está ausente la posibilidad de elección, el ejercicio de esa libertad preciada. Agobiado por una salud precaria y sometido a su familia por una dependencia de carácter sicológico y económico, es sólo durante los últimos años de su vida que Kafka logra entregarse al arte de forma más completa. Y aún durante esta etapa su dedicación es impedida, frenada por la amenaza de una muerte próxima. El arte irrumpe en su vida como un enemigo, despojándolo de todo lo que pueda proporcionarle seguridad; de todo núcleo capaz de satisfacer sus necesidades vitales. Debemos sopesar también la influencia que sobre la posición crítica de Kafka tienen sus experiencias de fracaso como artista practicante. Comparativamente, Joyce alcanza durante su vida unos logros artísticos y un éxito que Kafka nunca experimentó.

## El arte, la verdad y la mentira en Joyce

Para Joyce, el mundo lleva una máscara, esconde su verdadera manera de ser, se muestra como lo que no es: el escritor tiene la misión de desenmascararlo, de contar con precisión a la humanidad cómo las cosas son de verdad; debe esforzarse infinitamente por

ser exacto y abstenerse tanto de la alabanza como de la condena. Debe cultivar una objetividad a toda prueba, como la del científico. Nada de sentimientos sino puros hechos; nada de sermones sino establecer las cosas como son. El artista, según Joyce, traiciona su misión cuando se deja engañar por las apariencias que engañan a los demás. Contra la máscara del mundo, la verdad a cualquier precio. El retrato del hombre que se desprende de esta determinación del escritor que se empeña en resistir a las apariencias engañosas consta de: la angustia de vivir solo, sin amor, sin poder sobre el mundo y su sociedad; expuesto a los peligros del engaño, a la sanción de su público. Sus motivos no son nunca ni puramente grandes ni puramente viles, sino una mezcla de ambas cosas. Como sabemos, Joyce sufrió en repetidas ocasiones el repudio de sus vecinos y amigos, a los cuales utilizaba como material literario. Su franqueza en la descripción de costumbres y defectos de los dublineses, le granjeó la enemistad de sus conciudadanos.

En Retrato del artista, Joyce nos presenta a un héroe que odia la hipocresía, que rechaza las actitudes falsas que observa en sus compañeros y mentores. El padre de Stephen, Simon Dedalus, participa de este mundo que se alimenta de las apariencias. Aficionado a las juergas, dilapida el dinero a manos llenas junto a sus amigos de barra y se las da de gran señor, creando alrededor de su persona una imagen de "bon vivant" que no guarda correspondencia alguna con la realidad miserable a la que están sometidos tanto él como su familia. Es notable el hecho de que Stephen se mantiene amargado, pero ecuánime, en medio de este mundo de

mentiras que le rodea. Esta actitud de frialdad y ajenamiento que muestra Stephen frente a la miseria de su ambiente, se discutirá en un capítulo posterior.

La vida del propio Joyce no está distante de la realidad de su héroe. Al alcanzar la mayoría de edad, siente la necesidad imperiosa de exilarse y escapar del "centro de parálisis" y el olor a corrupción que definen la vida en su ciudad natal. Joyce contrae matrimonio y procrea dos hijos, pero la práctica de su oficio y las exigencias del mismo rivalizan con las demandas de su vida matrimonial.

Hélène Cixous, en su libro The Exile of James Joyce, hace un análisis del tema del amor y del matrimonio en la obra literaria de Joyce y encuentra correspondencias significativas en el tratamiento de estos temas y las experiencias del autor en su vida en familia junto a su esposa, Nora Barnacle. Al analizar la figura del solterón casado, Bob Doran, en Dubliners;[15] del escritor Richard Rowan en el drama Exiles;[16] y el tema del amor en "Stephen Hero" y en Portrait; Cixous llega a la conclusión de que, a través de sus personajes, Joyce expone el conflicto entre el amor y el arte que formó parte de sus propias experiencias. La inevitable rivalidad entre Nora y su vocación literaria, afirma Cixous, encuentra una divulgación efectiva, en cierto modo gratificante, en la representación literaria del amor como una red asfixiante que detiene o intenta paralizar el desarrollo de estos héroes joyceanos. Al hablar del héroe del Retrato en específico, Cixous nos dice: "The vocation and everyday life make opposing demands, because of the sacerdotal nature Joyce attributes to the former,

and the sublimation of everyday material into the matter of art. Marriage as eventual vocation is the centre of that psychological crisis during which Stephen choices are made."[17] Y más adelante comenta: "For Stephen, it is essential not to love and not to be loved; this is why the images of marriage and woman are in a way that suggests death rather than happiness."[18]

Considero que las conclusiones a las que llega Cixous, al analizar el tema del amor y el matrimonio en Portrait, encierran una verdad sólo en parte. En mi opinión, el miedo al matrimonio y a la vida doméstica no constituye por sí solo el centro de la crisis sicológica que experimenta el héroe: el amor es sólo una de las redes obstaculizantes para el desarrollo artístico del héroe. Las otras redes (familia, religión patria), pesan en forma similar sobre su conciencia y constituyen (con sus particulares demandas) una rémora en el desempeño de su vocación. Lo que sí considero, a la luz de la biografía del autor, como un hecho indiscutible, es que Joyce, por vía de sus personajes literarios, vertió en su obra los conflictos que experimentó en carne propia al ver su vocación amenazada por la vida matrimonial y por las exigencias de la sociedad de su tiempo.

Al utilizar detalles de su vida en la elaboración literaria, Joyce demuestra una vez más que la veracidad ocupa un lugar preponderante en sus ideales estéticos.

En la vida familiar, la correspondencia entre vida y arte se hace patente. El padre de Joyce (John Joyce), al igual que el padre de Stephen, se ve abatido por un alcoholismo que le lleva a la ruina moral y física. Veamos unos pasajes del testimonio que

nos ofrece Stanislaus Joyce con respecto a su padre: "...I remember him sitting at table in the evening, not exactly drunk -he carried his liquor too well then- but sufficiently so to have no appetite and to be in vile humour."[19] "He belonged to that class of men regarding whom it is impossible to postulate any social system of which they could be active members. They are saboteurs of life though they have the name of 'viveurs'."[20]

En Dubliners, la colección de cuentos que sale a la luz el mismo año en que se publica el Retrato, Joyce nos ofrece un cuadro detallado del ambiente mediocre y falso que caracteriza la vida de sus coetáneos dublineses e incluso ilustra, en la figura de Gabriel Conroy, que es una proyección del propio Joyce, la descomposición anímica que le hubiera aquejado de haberse quedado a residir en Dublín.[21]

## El arte, la verdad y la mentira en Kafka

En su libro sobre Franz Kafka, Walter Sockel nos dice: "In one of his aphorisms, Kafka defined truth as the light reflected upon the retreating grimace of falsehood, and art as the condition of being dazzled by that light. This aphorism supplies the key to Kafka's poetics. The annihilation or refutation suffered by Kafka's protagonist, bearer of the lie, becomes the negative revelation of truth."[22] La interpretación que hace Sockel de este aforismo kafkiano revela cuán cerca están los conceptos del arte y la verdad en la sensibilidad artística de Kafka. Para Kafka, la verdad es algo inalcanzable, pero el

artista siempre aspira a su encuentro; su develación le deslumbra y le ofusca a un tiempo. En sus narraciones ninguna conciencia es unívoca. Sus héroes aparecen inmersos en un mundo de apariencias engañosas. La búsqueda de la verdad, de una certidumbre, es el móvil que obliga a estas figuras a desplazarse en una lucha sin cuartel frente a lo engañoso de las circunstancias. La impostura es un elemento constante en la descripción de situaciones, de actitudes, de encuentros que de una forma u otra van a determinar el resultado de su esfuerzo, la concreción de sus objetivos. Ya hemos visto algo de esto en la relación de la ambigüedad que caracteriza los textos kafkianos. Falta preguntarse, qué importancia tiene para Kafka como artista, la develación de la verdad; cuán confiable o factible es su realización; qué relación guarda con el desempeño de sus labores como escritor.

En sus conversaciones con Janouch, Kafka arroja un comentario útil para este análisis. "Everything sails under a false flag, no word corresponds to the truth."[23] Esta desconfianza en el lenguaje (que es su medio de expresión) revela una auténtica preocupación por la pureza de la expresión artística. Al destacar el carácter ambiguo de la palabra, Kafka hace hincapié sobre la plurivalencia y equivocidad del signo y de las fórmulas linguísticas de las cuales se vale. En su señalamiento parece decirnos que la realidad última, el significado real del mundo, es inefable. Su tarea como escritor consiste en explorar todos los posibles significados; cada uno de los cuales (si le miramos por separado) constituirá una mentira, mientras que su apreciación en conjunto formará el cuerpo de la verdad particular de cada autor. "Art

depends on truth, but truth, being indivisible, cannot know itself: to tell the truth is to lie."[24] "...And it is because signs are uncertain that there is a literature."[25] Estas citas, tomadas de un ensayo que sobre la obra de Kafka escribiera el crítico literario Roland Barthes, nos dan una idea de la importancia y las proyecciones de la verdad que se vislumbran en el pensamiento kafkiano.

En sus últimas narraciones, Kafka centra su mira en el tema del arte y la figura del artista, en ellas, la afinidad entre arte y verdad se hace evidente. El simio narrador del Informe para una academia,[26] nos dice en un fragmento expositivo en el que abunda sobre el tema en discusión:

> Ultimamente leí en un artículo de uno de los diez mil tontos que se explayan en los diarios respecto a mí, que mi condición simiesca todavía no está totalmente reprimida; una prueba de ello sería el hecho de que, cuando vienen visitantes, me gusta quitarme los pantalones para mostrar el orificio de entrada de ese tiro. A este tipo habría que hacerle volar a tiros cada uno de los deditos de la mano con que escribe. Tengo derecho, tengo derecho a sacarme los pantalones delante de quien yo quiera; no se encontrará allí otra cosa que una piel bien cuidada y la cicatriz que ha dejado. . .un tiro perverso. Todo está a la luz del día; no hay nada que ocultar; cuando se trata de la verdad toda persona magnánima desecha los más refinados modales.[27]

¡Cuán importante es la verdad para este simio! Como vemos, no le preocupa escandalizar a los curiosos e impertinentes que le visitan. En esta cita, el énfasis recae sobre el lugar preponderante que ocupa la verdad en la escala de valores del hombre. No se niega el valor de la decencia, pero sí se le concede un valor inferior comparado con el de la verdad. La ferocidad y el tono despectivo

que se observa en el narrador cuando habla de la crítica que hace la prensa sobre sus costumbres, se refuerza con la ironía implícita en el diminutivo (deditos) y se resume en la utilización del adjetivo (persona magnánima). Obviamente, es Kafka el que habla por boca de este simio artista, que ha trascendido los límites de su animalidad, las fronteras de su reino, en el intento de librarse de la esclavitud a la cual le tienen destinado los hombres. Es significativo el hecho de que sea un simio el que señale el orden adecuado en la jerarquía de los valores que le pertenecen al hombre por naturaleza.[28]

El artista del hambre, al igual que el simio frente a los académicos, se erige como amante defensor de la verdad. Aunque en su caso, sólo el lector se entera del disgusto que le sobrecoge ante la decadente mentira con la cual él, para sobrevivir, se ve forzado a colaborar. Veamos:

> [El empresario] disculpaba al ayunador ante el congregado público, añadía que sólo la irritabilidad incomprensible en hombres bien alimentados, podía hacer disculpable la conducta del ayunador. Después tratando de este tema, para explicarlo pasaba a rebatir la afirmación de que le era posible ayunar mucho más tiempo del que ayunaba: alababa la noble ambición, la buena voluntad, el gran olvido de sí mismo que claramente se revelaban en esta afirmación; pero enseguida procuraba echarla abajo con sólo mostrar unas fotografías que eran vendidas al mismo tiempo, pues en el retrato se veía al ayunador en la cama, casi muerto de inanición; a los cuarenta días de su ayuno. Todo lo sabía muy bien el ayunador, pero era cada vez más intolerable para él aquella enervante deformación de la verdad. [29] (subrayado mío)

La tragedia de este artista kafkiano, se debe en parte a este avenirse a vivir con la mentira cuando lo que busca para sí mismo y lo que pretende mostrarle al mundo es la esencia de su verdad.

## La concepción humanista del arte versus el arte comercializado

Federico Acevedo, en un estudio titulado "El Humanismo y la literatura occidental del siglo XX", aborda el tema de la verdad y el arte en Kafka desde una perspectiva histórica. En el encuentro del héroe K. con el pintor Titorelli, en la novela El proceso, Acevedo ha visto la crítica de un arte mentiroso que intenta un regreso idílico a una época menos angustiosa. Veamos algunos pasajes analíticos que apoyan esta visión en particular: "En su búsqueda desesperada José K . . . visita al pintor Titorelli. Kafka recurre a este pintor para criticar cierta concepción del arte y subrayar así lo caduco de la concepción humanista del arte condenada hoy a mirar hacia atrás."[30]

> La transformación de la burguesía en clase social conservadora, el desarrollo del capitalismo monopolista que sustituye a la economía liberal, abren un período de crisis agudas que se producen entre 1914 y 1945. Durante este momento se produce una filosofía individualista que alimenta una producción literaria de gran validez. La perspectiva individualista de esta corriente de pensamiento que conocemos como existencialista, ya no manifiesta el optimismo que caracterizaba a la filosofía de la Ilustración. Ahora ese individualismo aparece marcado por la angustia y la muerte, como una especie de canto de cisne del humanismo del siglo XVIII.[31]

Al examinar El proceso bajo esta mira, como expresión literaria que recoge las categorías fundamentales del pensamiento existencialista, el arte de Titorelli se nos muestra como un arte

de evasión. "Arte reducido al orden del consumo, del prestigio social pero del que ha desaparecido todo valor estético o humano."[32]

Kafka no era un escritor ingenuo, de eso no hay duda. Los motivos gestantes en su narrativa distan mucho de ser casuales. Ahora bien, independientemente de que sus novelas respondan o no a la corriente del pensamiento existencial, lo cierto es que en el episodio específico de Titorelli, el dedo intencionado del autor se hace evidente. Un análisis cuidadoso del texto confirma el hecho de que Titorelli (único artista que aparece en la novela) representa al artista que se convierte en burócrata y pone su arte al servicio de un orden pervertido. Su arte es un arte repetitivo, falto de originalidad. Es el pintor oficial del Tribunal de Justicia y, como es lógico, se dedica a pintar retratos de los jueces de turno. Al oficiar como funcionario de la Corte, Titorelli hace un arte mentiroso; el llamado arte por encargo, que anula en el artista todas las posibilidades de ser original o auténtico; todo intento de representar en su medio la realidad de su época. A partir de esta evidencia parece claro el hecho de que Kafka, en la figura de este seudo-artista, quiso expresar una crítica del arte comercializado que caracterizaba la época que le tocó vivir. El particular enfoque de Acevedo, que ve en el tratamiento del personaje una forma de evidenciar el rechazo del arte humanista legado por la Ilustración, amplía nuestra perspectiva y arroja luz sobre las particulares motivaciones de Kafka en la elaboración de su obra.

Se puede citar infinidad de pasajes en los cuales Kafka se expresa sobre el arte, la verdad y, su contraparte, la mentira.

No hay duda de que para el autor estos temas ocupan un lugar primordial en sus convicciones éticas y estéticas. Los artistas a los cuales me he acercado en este análisis (el ayunador y el simio del Informe), expresan el repudio del autor frente a la posibilidad de realizar un arte inauténtico. En El proceso, la inserción del episodio de Titorelli, opera como vehículo de censura a un arte mentiroso, sujeto a fines interesados. En mi opinión, el comentario que define con mayor precisión la visión kafkiana del mundo, la presenta el propio héroe de El proceso, José K., cuando en una expresión indignada, de rotundo rechazo frente a la mentira, afirma que la mentira ha sido convertida en el orden del mundo, en un valor universal.[33]

## El arte narrativo de carácter autobiográfico

Tanto Joyce como Kafka utilizan la narración para elaborar artísticamente aspectos de su vida propia, de sus experiencias particulares. De esta práctica común a ambos, se desprende el hecho de que ambos autores conciben el arte narrativo como un vehículo adecuado para recoger y elaborar detalles de sus vidas y datos referentes a sus propias experiencias artísticas.

Harry Levin, en un estudio crítico sobre la obra y la persona de James Joyce, nos dice: "Como la vida de Joyce está tan íntimamente ligada a su obra, se nos ofrecen, desde las primeras páginas de sus libros, detalles de su biografía."[34] Si nos acercamos a la obra, veremos que, efectivamente, Joyce utiliza personas, sucesos y lugares reales como modelos de los personajes e

incidentes que aparecen en sus novelas. En la elaboración artística, Joyce deforma los nombres o los falsea de forma tal que se hace muy difícil el reconocer los modelos reales. En ocasiones le adjudica características a sus personajes que no guardan correspondencia con las que ostentaban en la vida real. Sin embargo, no hay duda de que sus contemporáneos en Dublín se reconocieron a sí mismos en muchos de los personajes de la obra literaria joyceana.

Vincent Cosgrave, compañero de aventuras de Joyce durante sus años universitarios, es el Lynch del Retrato, compañero de Stephen en el colegio Belvedere y receptor de sus ideas estéticas.[35] John Elwood, estudiante de medicina y condiscípulo de Joyce en la vida real, sirve como modelo para el joven Temple.[36] J.F. Byrne, amigo íntimo de Joyce, aparece en la novela como Cranly, compañero de colegio al cual Stephen le cuenta sus dificultades con su madre y con la religión en los momentos en que se dispone a marcharse de Irlanda.[37]

Joyce no siempre altera los nombres verdaderos de sus personajes, en ocasiones los incorpora a la ficción sin modificar en forma alguna sus nombres o características reales. Ejemplo de esto son las figuras literarias y los personajes históricos que aparecen de forma recurrente a lo largo de la novela. Parnell y Davitt, figuras prominentes en los recuerdos de infancia del joven Stephen, fueron en realidad dos figuras de vital importancia en el ámbito político irlandés de fines del siglo diecinueve. Las alusiones a personas destacadas en el campo literario que aparecen en la novela ostentando sus nombres propios (sobre todo los clásicos griegos y los ingleses decimonónicos) son innumerables.

Otras dos figuras que pertenecen a la infancia de Stephen, su tía, Dante Riordan, y la niña Eileen Vance, tienen sus modelos correspondientes en la vida real. Eileen (que aparece con su verdadero nombre) pertenecía a una familia protestante, vecinos y buenos amigos de la familia Joyce por muchos años. Dante Riordan, uno de los personajes que con mayor fidelidad incorpora Joyce a su novela, era pariente lejana de John Joyce, el padre del escritor. Su verdadero nombre era Conway; sirvió como institutriz de James durante varios años y a la preparación que recibiera el niño bajo su tutela, se debió el que fuera aceptado como alumno en el colegio Clongowes Wood que, para aquella época, era el colegio jesuíta de mayor reputación en Irlanda.[39]

En la narrativa de Joyce, desde Dubliners hasta Finnegans Wake, se recogen los nombres auténticos, y a veces hasta las localizaciones de lugares, villas, iglesias, escuelas, establecimientos comerciales, etc., cuya existencia puede constatarse. En el Retrato, los colegios de Clongowes y Belvedere y los sacerdotes jesuítas que integraban la facultad de los mismos, fueron escenarios y personajes reales en la vida de Joyce. Sus experiencias personales, religiosas, familiares, etc.; incluso su deseo de exilarse y la cristalización de su exilio, todo aparece plasmado de una forma u otra en la narrativa joyceana.

## Kafka y la autobiografía

Los artistas kafkianos son el resultado de la elaboración de sus propias experiencias artísticas. En ellos se observa el

fracaso, la culpa, el afán de perfección, el sentido de impotencia, el ajenamiento; lo dudoso de su oficio en un mundo sin leyes, sin certezas. Todos muestran las dudas, las preguntas y la concepción fatalista del arte que Kafka, como escritor, manifestaba.

Al igual que Joyce, sólo que de forma más acusada, Kafka ocultó la verdadera identidad de sus personajes reduciéndolos en ocasiones a una inicial. Este intento deliberado de ocultar la identidad del héroe en su narrativa, se va intensificando a lo largo de su producción. El héroe de su primera novela, Karl Rossman, tiene nombre y apellido.[40] En El proceso, comienza la disolución de la referencia directa al personaje el cual se nos presenta como José K. Ya en El castillo, su héroe ha quedado reducido a una simple inicial (K.).

Walter Benjamin, en un ensayo sobre Kafka que se recoge en el libro titulado Iluminaciones, nos dice: "Resulta inconfundible que es él mismo (se refiere a Kafka) quien está en el centro de sus novelas, lo cual en cierto modo le empuja a hacer invisible a quien las vive, a hurtarlo escondiéndolo en el seno de la trivialidad. Y la inicial K., con la que designa a la figura capital de su libro El castillo, no dice más de lo que puede encontrarse en un pañuelo o en el borde de un sombrero, con lo cual no se sabe reconocer a quien haya desaparecido."[41] Las razones que pueden haber movido a Kafka a no definir de forma concreta la identidad de sus héroes, pueden ser varias. Una alternativa ofrecida por los críticos, y que nos parece aceptable, es su deseo de añadirle a estas figuras proyecciones universales. Al decir K., puede haber querido significar, todos o cualquier hombre. Pero

esta alternativa no anula la posible intención de sentirse libre de depositar en estos personajes creados, sus propias inquietudes y experiencias. A decir verdad, ambas alternativas conviven sin excluírse. Incluso, podría verse en esta práctica literaria, la intención de reflejar en su obra las condiciones socio-históricas que aquejaban al hombre de su tiempo: la pérdida de la individualidad, el crecimiento acelerado de la tecnología; el advenimiento de una cultura planetaria en la cual el hombre queda reducido a una cifra inmersa en la colectividad, a una serialización deshumanizante. "As a result of the war, America has come to Europe. The continents have shrunk together. A spark carries a man's voice round the world in an instant. We no longer live in a space cut to human size but on a small lost star surrounded by millions of larger and smaller worlds. Solar space looms up like an act of vengance. In its abysses we lose more and more of our freedom of movement day by day...."[42] "The world is opening out but we are driven into narrow defiles of paper. The only certainty is the chair one sits on."[43] En este testimonio, Kafka ofrece un cuadro claro de su particular concepto del mundo y expresa una auténtica preocupación frente a la condición deshumanizante que amenaza al hombre de su tiempo. No hay duda de que, al despersonalizar a sus protagonistas, está plasmando una experiencia personal del carácter del mundo en la actualidad.

Las motivaciones del autor, previas al proceso creativo, pueden haber sido muchas y variadas; pero al acercarnos al resultado de las mismas, a la obra propiamente, nos percatamos de que Kafka (especialmente en sus últimos cuentos) utilizó el arte

narrativo como vehículo para la elaboración de materias autobiográficas que se relacionan de una forma u otra con sus particulares experiencias como artista. Analizar sus cuentos (Josefina la cantora, Investigaciones de un perro, Un artista del hambre, etc.) como meras alegorías del arte contemporáneo, sería asumir una posición reduccionista que anularía las múltiples proyecciones que se albergan en los mismos. (En un capítulo posterior me propongo analizar en detalle dichas proyecciones.) Ahora bien, lo que no deja lugar a dudas es que Kafka (al igual que Joyce) encontró en las figuras de sus artistas una forma efectiva y viable de representar el cuerpo de sus experiencias personales, sus conflictos y aspiraciones como escritores y como seres humanos.

Con esta última observación, en modo alguno se pretende hacer una afirmación categórica de que los personajes kafkianos sean una copia fiel de la personalidad del creador. Se sabe que, tanto Kafka como Joyce, fueron escritores meticulosos y, en gran manera, objetivos en la elaboración de sus obras. Stephen Dedalus, aún cuando muestra múltiples aspectos que pueden considerarse como proyecciones autobiográficas del autor, deja de ser Joyce al convertirse en la creación artística de Joyce. Tiene su lugar propio en la novela y, a un tiempo se mueve en estrecha interacción con el resto de los personajes para completar el cuadro del hombre moderno que Joyce se propuso presentar como artista, observador y crítico de su sociedad y de su medio. Los héroes kafkianos y las figuras de sus artistas, obedecen a criterios artísticos de naturaleza similar. Sus novelas y cuentos poseen una doble proyección: la referencia inmediata a algo concreto y a la

resonancia oscura, al símbolo, a la impresión onírica casi impalpable. En la tarea de elaborar el dato real para incorporarlo a la obra literaria, el autor selecciona, subraya, intensifica, compone; todo esto se conjuga en la conformación de la realidad artística kafkiana.

## Capítulo III

### Paralelismos y contrastes en la concepción del artista en ambos autores

#### La visión del artista como un ser ajeno, diferente

Tanto Joyce como Kafka, al conformar la personalidad del artista en sus obras, le definen como un ser diferente, ajeno a los que le rodean y a las preocupaciones e intereses comunes a los demás. Para ambos autores, los artistas son seres extraordinarios, fuera de serie; aparecen como excepciones a la regla o denominador común. Es precisamente su condición de artistas y las exigencias del oficio que han seleccionado como forma de vida, lo que les aparta de los demás, lo que les fuerza a aislarse en su propia situación. La labor artística, tan natural para ellos, aparece como un oficio extraño para aquellos que les observan. En este sentido, ambos autores muestran un paralelismo evidente en su forma de concebir al hombre dedicado al arte y presentan, cada cual en su estilo peculiar, el abismo insalvable que se extiende entre el artista y la sociedad de la cual irónicamente dependen.

En este capítulo, se analizará la figura del artista en el Retrato de Joyce y en algunas de las narraciones breves de Kafka, en las cuales se observa esta particular concepción.

La figura del artista en la obra joyceana

En los propios inicios de la novela, al narrar las experiencias infantiles del héroe, Joyce lo presenta como un niño ajeno, indiferente a las actividades y juegos de los niños que le rodean. Esta sensación de ajenidad, el sentirse diferente, se le presenta unida a la intuición de una próxima transformación de su yo. El autor, sutil y gradualmente, va conformando la personalidad artística de su héroe. "The noise of children at play annoyed him and their silly voices made him feel, even more keenly than he had felt at Clongowes, that he was different from others. He did not want to play. He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. He did not know where to seek it or how: but a premonition which led him on told him that his image would, without any overt act of his, encounter him." (pág. 65). Durante sus años adolescentes, siendo estudiante de Belvedere, Stephen cobra fama como redactor de ensayos literarios, pero su participación en los deportes, contrario a la de la mayoría de sus condiscípulos, resulta nula y, aún más, ridícula. Su conducta diferente le convierte en blanco fácil de la burla o el recelo de sus compañeros de colegio. "Dedalus (said Heron) is a model youth. He doesn't smoke and he doesn't go to bazaars and he doesn't flirt and he doesn't damn anything or damn all" (pág. 76).

La frialdad, la debilidad, el ajenamiento definen su conducta y su naturaleza; inmerso en un mundo interior de fantasías literarias el joven Stephen comienza a perder contacto con el mundo de

afuera; nada humano le apela o le conmueve. Entonces surge en él la sensación de estar viviendo una vida monstruosa en la cual no halla puntos de apoyo ni estímulos que alimenten su espíritu, sólo esterilidad.

> The sunlight breaking suddenly on his sight turned the sky and clouds into a fantastic world of sombre masses with lake like spaces of dark rosy light. His very brain was sick and powerless. He could scarcely interpret the letters of the signboards of the shops. By his monstrous way of life he seemed to have put himself beyond the limits of reality. Nothing moved him or spoke to him from the real world unless he heard it in an echo of the infuriated cries within him. He could respond to no earthly or human appeal, dumb and insensible to the call of summer and gladness and companionship.... (pág. 92)

Incluso las relaciones con sus padres y hermanos se van haciendo cada vez más distanciadas. Mientras sus hermanos pasan hambre y viven en la más extrema miseria, él tiene techo y comida segura ya que asiste al colegio de la orden religiosa más rica de Irlanda. A su padre Simón, al cual admiraba de niño, Stephen comienza a examinarlo con un ojo más crítico. En un viaje al pueblo de Cork, lugar de origen de su padre, el joven se percata de la humillante y vergonzosa situación a la que su familia se ha reducido. Los bienes subastados, las constantes mudanzas, el acoso de los acreedores, la miseria de su propia vida, el abismo de vergüenza y rencor que le separa de su madre y de sus hermanos; todo se agolpa en su cerebro y, por sobre todo, se impone su aislamiento. Se ve a sí mismo como un extraño: extraño entre los suyos. "He saw clearly too his own futile isolation. He had not gone one step nearer the lives he had sought to approach nor bridged the restless shame and rancour that divided him from

mother and brother and sister. He felt that he was hardly of the one blood with them but stood to them rather in the mystical kinship of fosterage, fosterchild and fosterbrother" (pág. 98).

Al llegar a Cork, Stephen sigue mecánicamente a su padre en sus correrías por la ciudad, de taberna en taberna. Joyce aprovecha la ocasión para reforzar la caracterización de ambos personajes. Veamos:

> Stephen watched the three glasses being raised from the counter as his father and his two cronies drank to the memory of their past. An abyss of fortune or of temperament sundered him from them. His mind seemed older than theirs: it shone coldly on their strifes and happiness and regrets like a moon upon a younger earth. No life or youth stirred in him as it had stirred in them. He had known neither the pleasure of companionship with others nor the vigour of rude male health nor filial piety. Nothing stirred within his soul but a cold and cruel and loveless lust. His childhood was dead or lost and with it his soul capable of simple joys, and he was drifting amid life like the barren shell of the moon.... (pág. 96)

El lenguaje utilizado por el autor en esta escena es sin duda poético, propio de un artista. De la reflexión del joven Stephen se desprende, no sólo una brecha generacional (que obviamente existe), sino también una actitud de frialdad, de indiferencia por parte del artista; un distanciamiento y una sensación de esterilidad que permean toda la escena.

## La soledad en los artistas joyceanos

La necesidad de refugiarse en sí mismo es una de las características fundamentales en el artista joyceano. En la medida en que la novela (Retrato) alcanza su pleno desarrollo, Joyce carga

la mano sobre esta peculiar característica que conformará en parte la personalidad de su héroe. Aún sus experiencias infantiles aparecen marcadas por el estigma del aislamiento. "He was sitting in the midst of a children's party at Harold Cross. His silent watchful manner had grown upon him and he took little part in the games. The children, wearing the spoils of their crackers, danced and romped noisily and, though he tried to share their merriment, he felt himself a gloomy figure amid the gay cocked hats and sunbonnets" (pág. 68).

Stephen, agobiado por una culpa interior, se entrega al retraimiento religioso torturando su espíritu y su carne. La experiencia de soledad se traduce en desolación; la sequedad espiritual viene acompañada de un aislamiento radical. "To merge his life in the common tide of other lives was harder for him than any fasting or prayer, and it was his constant failure to do this to his own satisfaction which caused in his soul a sensation of spiritual dryness together with a growth of doubts and scruples. His soul traversed a period of desolation in which the sacraments themselves seemed to have turned into dried up sources" (págs. 151-52).

En el seno familiar, Stephen se siente de igual modo apartado y, lo que es peor aún, incomprendido. Su madre no comprende su inclinación por el arte e interfiere con sus deseos constantemente para que complazca los suyos propios tomando los votos religiosos. Su padre Simón asume una actitud igualmente distanciada y apática ante la vocación artística del hijo. Sus deseos son que Stephen se interese por los deportes, por acumular dinero; que se convierta

en un verdadero patriota irlandés a la imagen y semejanza de su héroe nacional, Parnell. Gradualmente, Joyce va acumulando en torno a su héroe una serie de características que le obligan a excluirse del núcleo familiar, de la compañía de sus amigos, de la religión y hasta de su propia patria. Cuando, finalmente, Stephen se percata de que las demandas de estos círculos están en conflicto directo con las exigencias de su vocación artística y decide exilarse de Irlanda, este exilio físico surge como complemento de un exilio espiritual y moral que ha venido fraguándose a lo largo de la novela. "When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets" (pág. 203).

## La vulnerabilidad en el artista joyceano

La vulnerabilidad es característica constante en el héroe joyceano. En sus experiencias en Clongowes y posteriormente en Belvedere, Stephen aparece como un ser frágil, dotado de una sensibilidad especial que lo aparta del resto de sus compañeros. En innumerables ocasiones, al referirse a sí mismo, subraya esta falla en su personalidad: es un niñín herido por el ambiente, por la burla, por la torpeza y la brutalidad corporal de los que le rodean. Veamos una escena en el campo de juegos en Clongowes Wood que evidencia en parte lo dicho: "The wide playgrounds were swarming with boys. . . . He kept on the fringe of his line, out of sight of his prefect, out of the reach of the rude feet,

feigning to run now and then. He felt his body small and weak amid the throng of players and his eyes were weak and watery" (pág. 8). Al salir del pequeño núcleo familiar y trasladarse al mundo más amplio del Colegio, Stephen se siente limitado e indefenso. El aprendizaje académico, que va de la mano con el proceso de su maduración artística, se le hace sobre todo doloroso. "It pained him that he did not know well what politics meant and that he did not now where the universe ended. He felt small and weak. When would he be like the fellows in poetry and rethoric? They had big voices and big boots and they studied trigonometry. That was very far away" (pág. 17).

En los pasajes observados, Joyce se sitúa en el interior de su héroe para ofrecernos la visión que éste tiene de sí mismo. En ocasiones posteriores, el autor nos presenta una serie de sucesos en los cuales Stephen se ve sometido al abuso, a la burla y la humillación por parte de compañeros y mentores, con lo cual se constata la vulnerabilidad del héroe en su medio. En el incidente con el padre Dolan, en Clongowes, en el cual Stephen es humillado frente a sus compañeros y castigado corporalmente, Joyce hace hincapié en la fragilidad de su héroe. Instigado por sus compañeros para que denuncie el hecho ante el rector, el niño se muestra indeciso ante el temor de que sus superiores se alíen en su contra y tomen represalias. Finalmente, casi por impulso, decide radicar la denuncia ante el rector. "The rector would side with the prefect of studies and think it was a schoolboy trick and then the prefect of studies would come in every day the same only it would be worst because he would be dreadfully waxy at any fellow going

up to the rector about him. No, it was best to forget all about it and perhaps the prefect of studies had only said he would come in. No, it was best to hide out of the way because when you were small and young you could often escape that way" (pág. 54). En medio de la duda, se le presenta el imperativo de tomar una decisión: "He had to decide. He was coming near the door. If he went on with the fellows he could never go up to the rector because he could not leave the playground for that. And if he went and was pandied all the same all the fellows would make fun and talk about young Dedalus going up to the rector to tell on the prefect of studies" (pág. 55). Como vemos, la situación no presenta alternativas; el niño opta por presentarse ante el rector por ser ésta la única solución posible para evitar futuras humillaciones.

Cuidadosamente, Joyce va acumulando a lo largo de la novela detalles y sucesos en los que se destaca el carácter vulnerable de su héroe. Al alcanzar la mayoría de edad, vemos que los deseos amorosos de Stephen no se libran de la miseria de su vida ni de las complicaciones que le acarrea la frágil delicadeza de su físico. Stephen está conciente de que no es el prototipo de hombre que gusta a las mujeres. En un pasaje retrospectivo, en el cual recuerda su último encuentro con Emma Cleary, el héroe muestra en un arranque de despecho, la ira que le provoca el menosprecio de su amada. El sólo pensar que ella preferiría la compañía de un joven atleta a la suya propia le llena de amargura: "He came back quickly along the colonnade towards the group of students. Well then, let her go and be damned to her. She could love some clean athlete who washed himself every morning to the waist and had black hair on his chest. Let her" (pág. 234).

Al concebir la figura del artista como un ser diferente, en los aspectos señalados, Joyce le hace vulnerable a la burla, al rechazo y a la incomprensión de los demás. La frialdad, el ajenamiento y, posteriormente, el exilio voluntario son mecanismos defensivos que tanto Stephen como el propio Joyce adoptarán para conservar su arte.

Por último, intereso señalar otro aspecto que se destaca en la relación entre arte y vulnerabilidad. El carácter vulnerable aparece ligado también a una sensibilidad más despierta, más viva y matizada, que el artista necesita para la obra pero que resulta un estorbo para la vida diaria y un sufrimiento en las situaciones prácticas que el artista, para vivir en sociedad, debe confrontar. En este sentido, la sensibilidad exacerbada de Stephen Dedalus, le hace inepto para la vida diaria. Esta cualidad que, en el creador, puede considerarse como una virtud artística, útil a su oficio; para el hombre común se convierte en un defecto vital. De ahí el que el héroe no se sienta a gusto ni se interese en las actividades de sus compañeros y familiares. En el período de la adolescencia, sus compañeros de colegio se interesan por los juegos rudos, por los deportes; se sienten atraídos por los pequeños vicios, fumando a hurtadillas o robando a los curas parte del vino destinado para el ritual de la misa. Stephen en cambio, aparece siempre retraído, inmerso en la contemplación de la naturaleza o divagando en torno a sus fantasías literarias. Su sensibilidad excepcional le lleva a interesarse por los colores, por el sonido de las palabras, por las consideraciones estéticas que le apartan del

grupo, de los intereses e inquietudes propias de su edad. Su carácter anti-social le lleva a excluirse de toda actividad colectiva; aún cuando crea en la causa común no participa de ella con tal de no integrarse al sentir de la mayoría. En una ocasión, estudiando el héroe en Belvedere, sus compañeros de colegio se deciden a firmar una petición en pro de la paz universal. Al solicitar el respaldo de Stephen, éste se niega a firmar la hoja peticionaria. "Stephen bent down towards Davin who, intent on the game, had paid no heed to the talk of the others. -And how is my little tame goose? he asked. Did he sign too? Davin nodded and said: -And you, Stevie? Stephen shook his head. -You are a terrible man, Stevie, said Davin, taking the short pipe from his mouth. Always alone" (pág. 301).

El tema del artista en la narrativa kafkiana

Durante los últimos años de su vida (1921-1924), Kafka escribe en torno a los temas del arte y el artista. Aún cuando en las narraciones de este período no se observa un trazado lineal de los temas en cuestión, las sugerencias alusivas a los mismos son múltiples y, por lo general, mucho más claras que las que se encuentran en sus novelas anteriores. Los temas relacionados con la naturaleza del arte y la personalidad artística aparecen enlazados a otros temas fundamentales en su narrativa como lo son: la búsqueda de la verdad, la libertad, la abstinencia, la culpa, etc. Para fines de análisis he seleccionado tres cuentos que, a mi juicio, ilustran de forma

efectiva los diversos aspectos y peculiaridades que rodean de forma constante o determinan las figuras de estos artistas.

Josefina la cantora o el pueblo de los ratones abunda en la relación artista-sociedad; La construcción elabora en forma detallada el tema o la relación artista-obra; Investigaciones de un perro enfoca el tema de la personalidad del artista, su ubicación en el mundo y el carácter parasitario de su existencia. El narrador de este último cuento, que no es propiamente un artista, muestra, sin embargo, características que lo unen al grupo representativo de la figura del artista que puebla la narrativa kafkiana.

En la gama de personajes que pueblan la obra kafkiana, los artistas se distinguen por ser seres dados a la reflexión intensa. Este hábito que los define, le permite al autor presentarnos una gran variedad de perspectivas en torno a un mismo tema o situación. Otro factor que salta a la vista en estas narraciones breves, es el hecho de que los artistas son, en la mayoría de los casos, figuras sacadas del reino inferior de los animales: perros, simios, ratones, etc.

El artista del hambre y el artista del trapecio, son las únicas figuras representativas del artista kafkiano que no pertenecen al mundo de la fábula. Sin embargo, el desempeño de sus respectivos oficios les obliga a existir en condiciones de vida infra-humanas y les reduce a un aislamiento que los mantiene en una posición intermedia entre el reino del hombre y el reino de los animales inferiores.

Se sabe que Kafka, en su vida y en sus lecturas, se interesó por el estudio de la vida y el comportamiento de los animales. En sus Cartas y Diarios hay varios pasajes que corroboran este particular interés.[1] Ahora bien, las razones que tuvo para elaborar este extraño fabulario, ha sido materia de discusión entre críticos y estudiosos. Este estudio se limitará a ilustrar las características propias de estas figuras, partiendo de la hipótesis de que Kafka depositó en ellas la visión que tenía de sí mismo, y omitirá la discusión de las intenciones del autor que, en este caso en específico, nos alejaría de los propósitos fundamentales para el estudio en cuestión.

## La personalidad del artista:
## Investigaciones de un perro

La historia se nos cuenta desde el punto de vista del narrador, el cual refiere, en una visión retrospectiva, sus experiencias vitales a partir del período de la infancia. El perro narrador no se conceptúa a sí mismo como artista, más bien se nos presenta como un científico. Es un perro investigador que pretende dilucidar, mediante sus investigaciones, el misterio que encubre el origen del alimento del cual se nutre su raza. Este perro narrador no se ciñe a los patrones de conducta comunes a la perrada. Su proceder diferente estriba en el hecho de que dedica su vida a realizar unas investigaciones cuya naturaleza y objetivos están muy lejos

de las preocupaciones de los otros perros. Los miembros de su comunidad, según nos informa, se ocupan de la vida cotidiana, ordinaria; se acomodan a una existencia tranquila y feliz. Y, sobre todo no se cuestionan de dónde proviene la comida que los sustenta, se limitan a tomarla cuando la encuentran, a luchar por obtenerla y a frecuentar los lugares donde se hallan los mejores alimentos.

Sospecho que Kafka, al presentarnos un narrador científico, se ha valido de un recurso útil a sus propósitos artísticos en el desarrollo de la obra. Al ampararse en el prestigio que tradicionalmente se le ha adjudicado a la ciencia, le añade al narrador cualidades propias de esta disciplina como lo son: la veracidad, la imparcialidad, el tratamiento objetivo, etc. Así, al presentar a los perros artistas vistos a través de los ojos del narrador, esta presentación será tomada sin reparos por el lector que de antemano estará convencido de la confiabilidad de la fuente.

Veamos un pasaje que ilustra cómo el perro narrador va cobrando conciencia de su aislamiento en la comunidad en que se mueve.

> ¡Cómo ha cambiado mi vida, sin cambiar en el fondo! Si retrocedo en el pensamiento y evoco los tiempos en que aún vivía en medio de la perrería, tomando parte en cuanto interesa a los perros, encuentro, si me fijo más detenidamente, que siempre hubo algo que andaba mal, que existía una pequeña grieta y que un ligero malestar me acometía en el curso de los más solemnes actos públicos. . . . muy a menudo, la simple visión de uno de mis semejantes perrunos, enfocado de pronto de otra manera, me turbaba, me asustaba, dejándome indefenso y desesperado.[2]

La naturaleza y el desempeño de sus investigaciones le convierten

en un inadaptado social ya que no se conforma a los patrones que rigen al perro común. "¿Por qué no hago como los demás, por qué no vivo en armonía con mi pueblo, sin dar importancia a lo que turba precisamente esta armonía, considerándolo mera falla en el gran balance; por qué no me oriento hacia lo que une en la felicidad, no a lo que naturalmente--siempre en forma irresistible--nos arranca del círculo de nuestro pueblo" (págs. 1035-36) (subrayado mío). Como vemos, este investigador se sitúa en un lugar especial, al margen del impulso común, de las normas establecidas. En una reflexión posterior, nos confirma que el desempeño de su oficio ha sido la causa primordial de su aislamiento: "¡La obra de una vida! Primero las investigaciones relativas a la pregunta: ¿De dónde toma la tierra nuestro alimento? Perro joven, ávido de vida, renuncié a todos los goces, esquivé toda diversión, sepulté la cabeza entre las patas en presencia de las tentaciones, y me puse a trabajar" (pág. 1044). Este pasaje evidencia en forma concreta el sacrificio, la renuncia, la total entrega del perro al oficio al cual ha decidido dedicar su vida.

Gradualmente, el investigador se percata de que el método científico del cual se vale no es adecuado para el tipo de investigación que pretende realizar ya que existe una cierta disociación entre el método de estudio y la materia estudiada. Al referirse a la naturaleza de su trabajo, el perro nos dice: "No era trabajo científico, ni por mi preparación ni por el método, ni por la finalidad perseguida. . . . no podía seguir los métodos propios de la ciencia, es decir, utilizar los trabajos de los precursores y relacionarme con los investigadores de mi época. Librado a mi

propio esfuerzo..." (pág. 1044). Esta condición le separa aún más de toda colectividad. Ni siquiera pertenece, como el científico, a un grupo que comparte el mismo saber, e iguales intereses. Se encuentra solo, desesperanzado, librado a su propio esfuerzo. "Retirado, solitario, ocupado en investigaciones, sin esperanzas, aunque para mí indispensables, así vivo, pero sin perder de vista a mi pueblo" (pág. 1035). En esta frase final se sugiere que este animal no se aísla para centrarse en sí mismo; su decisión de apartarse no obedece a fines egoístas. En un pasaje posterior se afirma que es su interés por los perros, por su raza, lo que le mueve a dedicar su vida y su esfuerzo al logro de esta meta tan singular. "Cuando yo preguntaba por ejemplo: '¿De dónde saca la tierra este alimento?', ¿me interesaban entonces, como podría parecer, las preocupaciones de la tierra? En lo más mínimo; eso estaba, como pronto pude comprobar, lejos de mí; a mí me preocupaban sólo los perros, nada fuera de ellos. Porque, ¿qué hay fuera de los perros? ¿A quién recurrir fuera de ellos en el inmenso mundo vacío? Todo el saber, la totalidad de las preguntas y respuestas está contenida en los perros" (pág. 1042).

Este breve análisis de la figura del perro investigador, y de la naturaleza y objetivos de su oficio, se ha presentado con la intención de demostrar, en parte, que aún cuando este personaje no es propiamente un artista kafkiano, sí presenta cualidades características de la conciencia artística del autor.

## Los perros músicos

El contacto inicial del perro investigador con el arte se produce en su encuentro con los perros músicos:

> Había caminado largamente en la oscuridad, con el presentimiento de que se iban a producir grandes sucesos. . . . había caminado mucho por la oscuridad, sin rumbo, ciego y sordo para todo, impulsado sólo por mi preciso deseo; me detuve con la repentina sensación de haber llegado al buen lugar; levanté la vista y ví que era de día, un día luminoso con algo de bruma, todo lleno de entreverados y mareantes oleajes de perfumes; saludé la mañana con turbulentas voces y entonces, como si los hubiese conjurado, siete perros emergieron de la oscuridad y se presentaron a la luz, haciendo un ruido espantoso como no había oído jamás. Si no hubiese visto con claridad que se trataba de perros y que ellos traían el ruido, aunque no podía precisar cómo lo producían, hubiera huído. Me quedé pues. Entonces no sabía casi nada del don creativo musical conferido exclusivamente a los perros; había escapado a mi poder de observación, que se hallaba en lento desarrollo; tal vez porque la música me rodeaba desde la lactancia como elemento vital ordinario, indispensable, que nada me obligaba a diferenciar de la vida misma; sólo con indicaciones adaptadas a la mentalidad infantil se había tratado de señalarmela; tanto más sorprendentes, casi aplastantes, me resultaron aquellos grandes artistas. No hablaban, no cantaban, más bien callaban con empecimiento; pero como por magia, extraían música del espacio vacío. (pág. 1036)

Este pasaje, cargado de sugerencias como es de notar, sirve a tres propósitos: abunda en la caracterización del perro narrador, ilumina en parte la personalidad de los perros músicos así como la naturaleza de su arte, y describe el efecto que este singular encuentro tiene sobre el perro investigador. Veamos por partes: en primera instancia, el perro narrador se nos presenta como un ser dotado de una gran sensibilidad; se dirige al encuentro de los artistas guiado por un presentimiento. Al describirnos el día y

la ocasión, habla como podría hacerlo un poeta, sensible a los matices de la luz y a los olores del ambiente. La atmósfera que enmarca el suceso posee matices oníricos. Por otro lado, el narrador nos informa que su poder de observación (cualidad propia de su carácter científico) atraviesa un lento proceso de desarrollo y sugiere que esta experiencia con los perros músicos forma parte de las experiencias de su niñez (cosa que luego corroborará). En segunda instancia, nos dice que la música ha fungido como elemento ordinario e indipensable en su vida ya que el don creativo musical (del cual no se percatan), es un don compartido por todos. Acto seguido, alude a dos elementos que nos refieren a la visión del arte kafkiana. Al decirnos que, como por magia, estos perros extraen música del espacio vacío; y al señalar que la aparición de los mismos parece ser el producto de un conjuro; se alude, a nuestro juicio, a esa idea del arte visto como un hechizo, a ese mundo poblado de espíritus y fantasmas, ajenos a toda lógica y a todo razonamiento, que Kafka presentó en sus Diarios como fuentes surtidoras de su creación. Debemos anotar también que el número siete (son siete perros) es un número que forma parte de la cábala tradicional. Así, en su totalidad, la situación que se observa tiene algo de mágico; no nos refiere a una creación propiamente artística. Por último, el efecto que esta aparición tiene sobre el narrador es "casi aplastante". Esta música o canto que producen los perros artistas literalmente arrastra al espectador, lo aturde lanzándolo al espacio sin una dirección fija. "La música comenzaba a predominar; lo tomaba materialmente a uno. . . . uno quería, a pesar de su aspecto inabordable (el de los artistas) llamarlos,

preguntarles, averiguar qué hacían aquí. . . cuando la música había vuelto, me quitaba el sentido, me hacía girar en círculos, como si yo mismo fuera uno de los músicos, cuando sólo era una de sus víctimas, y me arrojaba de un lado para otro, por más que implorara clemencia" (pág. 1037).

En medio de esta experiencia angustiosa, el perro investigador continúa su habitual reflexión, el análisis no escapa de su mente aún en las condiciones más críticas. "Verdaderamente, más que el arte de los siete perros--incomprensible para mí, porque sobrepasaba excesivamente mis facultades de aprehensión--me maravillaba su coraje de exponerse por entero y abiertamente al resultado de su propio arte y de soportarlo, aunque iba más allá de sus fuerzas, sin que se les quebrara el espinazo" (pág. 1037). Esta consideración arroja la visión particular de Kafka frente al fenómeno artístico y apunta, a mi juicio, a un aspecto relevante de la misma. Más que el arte, al perro narrador le sorprende el coraje de los que lo practican, el esfuerzo y la dedicación de estos seres que, para cumplimentar su oficio, van más allá del límite de sus fuerzas, arriesgando sus vidas con tal de lograr sus propósitos artísticos.

## Los perros voladores o perros flotantes

A lo largo de sus investigaciones, el perro narrador recoge datos sobre un segundo grupo de perros artistas: los perros voladores.

> Los perros desempeñamos los oficios más extraordinarios, tales que nadie lo creería posible si no tuviésemos acerca de ellos noticias fidedignas. Me acuerdo con preferencia de los perros voladores. Cuando oí hablar de ellos por primera vez, no quise creer en absoluto lo que se me decía. ¿Cómo? ¿Qué había un perro de raza muy pequeña, no más grande que mi cabeza, ni aún en la edad adulta, y que a pesar de su débil constitución y de su apariencia artificiosa, inmadura, relamida, pudiera, como se decía, desplazarse en el aire sin ningún trabajo aparente, descansando?. (pág. 1045)

La descripción nos ofrece detalles pertinentes a la apariencia física y destaca asimismo cualidades propias de la personalidad de los artistas kafkianos. Estos singulares perros son pequeños, frágiles; muestran cierta afectación, cierta pulcritud fuera de lo común. Estas cualidades y otras que iremos descubriendo a lo largo de este análisis, pueden observarse en Josefina, la ratona cantora, en el simio académico y en otras figuras incluídas en el fabulario artístico kafkiano.

Veamos en detalle la reacción del perro investigador respecto a los perros flotantes:

> Pretender convencerme de tales cosas me parecía querer abusar de mi ingenuidad de perro joven. Pero poco después, en otro lugar, volvieron a hablarme de los perros voladores. ¿Se habían confabulado para burlarse de mí? Sin embargo, cuando ví a los perros músicos, ya todo me pareció posible; ningún prejuicio trababa mi capacidad de asimilación, he seguido el rastro de los rumores más descabellados, y lo más disparatado en esta vida insensata llegó a parecerme más verosímil que lo razonable y más provechoso para mis investigaciones. Así sucedió también con los perros voladores. (pág. 1045)

Kafka se reafirma en la verdad que intenta compartir con sus lectores: "Averigué mucho acerca de ellos; aunque hasta hoy no he conseguido ver ninguno, estoy firmemente convencido de su

existencia y en mi imagen del mundo tienen un lugar importante" (pág. 1045). Como vemos, el autor no ha perdido la oportunidad de recordarnos que es un científico el que habla pero, en el sutil manejo de la caracterización de este perro investigador, alcanzamos a ver que no es un científico común. Este científico cree en la existencia de los perros artistas y, partiendo de esta creencia a priori, olvida la metodología de su disciplina, no precisa de la comprobación. Su apreciación de los perros voladores muestra marcadas similaridades con la previa apreciación de los perros músicos: "Como en la mayoría de los casos, tampoco en éste me desconcierta su arte. Es realmente admirable, ¡quién podría negarlo!, que estos perros puedan suspenderse en el aire, y me adhiero a la admiración de la perrada. Pero mucho más admirable es, a mi modo de ver, la insensatez, la callada insensatez de sus existencias. Ni siquiera se las funda, flotan en el aire y basta, la vida sigue su curso, aquí y allá se habla de arte y artistas, eso es todo" (pág. 1045) (subrayado mío). Al observar la conducta de los perros voladores, así como le ocurrió con los perros músicos, el narrador se siente desconcertado ante la falta de fundamento de estas existencias. El cúmulo de interrogantes que se suceden en la mente inquisitiva del investigador, demuestra en forma dramática su extrañeza ante la conducta insólita de los perros voladores; y apunta (entre otros temas) a un tema que se discutirá posteriormente en detalle, esto es, el sentido del oficio artístico según se ilustra en los artistas kafkianos. "¿Pero por qué, pregunto a la perrada, por qué flotan los perros? ¿Qué sentido tiene su oficio? ¿Por qué es imposible obtener de

ellos una palabra de explicación? ¿Por qué flotan allá arriba, dejando que se atrofien sus patas, el orgullo del perro, y por qué, lejos de la tierra nutricia cosechan sin sembrar y, según referencias, se hacen mantener opíparamente a costa de la perrada?" (pág. 1045). El investigador descubre que los perros voladores, aunque en apariencia descansan en el aire (lo que podría visualizarse como una vida cómoda) en realidad se esfuerzan al máximo, agotan su energía y, como resultado de esta vida parasitaria, permiten inexplicablemente que se atrofien sus miembros. Veamos un pasaje en el cual se abunda sobre las peculiaridades que se observan en estos perros artistas:

> ... los perros voladores no son arrogantes, como se podría suponer de entrada; dependen en alto grado de sus semejantes. . . . Están obligados. . . a obtener de alguna manera que se les perdone su género de vida o, al menos, a desviar la atención, a lograr su olvido, y tratan de conseguirlo. . . mediante una cháchara insoportable. Siempre tienen algo que contar, sea de sus meditaciones filosóficas en las que pueden ocupar su tiempo puesto que han renunciado a todo esfuerzo corporal, sea acerca de lo que ven desde su alto observatorio. Y aunque no se caracterizan por la fuerza de su espíritu. . . y aunque su filosofía sea tan inútil como sus observaciones e igualmente inutilizables para la ciencia, . . . si a pesar de ello uno pregunta qué es lo que quieren en definitiva los perros voladores, se obtendrá una y otra vez la contestación de que contribuyen poderosamente a la ciencia... (pág. 1046)

Esta cita incluye varias indicaciones relativas a la personalidad de los perros artistas que, por estar inmersas en el contexto laberíntico en el que nos sumerge el narrador, podrían pasar desapercibidas aún al lector más alerta. En primer lugar, se nos señala que estos perros, aunque así lo aparenten, no son arrogantes. En segundo lugar, se nos dice que hablan, pero que

su conversación gira siempre en torno a temas irrelevantes, nunca hablan sobre su oficio. Por otro lado se señala que la condición de dependencia a la que se ven sometidos les obliga a solicitar el perdón de sus congéneres, es decir, que se averguenzan de su parasitismo. De ahí el que intenten relegarse al olvido y desviar la atención de los demás lejos de sus personas, del ocio que caracteriza sus existencias y, sobre todo, de la pobre contribución que hacen a los fines prácticos de su comunidad. Por último el narrador nos presenta a estos perros como filósofos y añade que, tanto su filosofía como sus comentarios, no contribuyen en nada a la ciencia. Sin embargo, todos afirman (aunque no hay evidencia que sustente su convencimiento) estar plenamente convencidos de la valiosa contribución que hacen estos perros a la ciencia y a la perrada.

La inutilidad de su oficio artístico era motivo de constante preocupación para Kafka. Al no considerarse a sí mismo como un artista cabal, sub-estimaba su obra y su persona, y esta sub-estimación propia le llevó con frecuencia a sobrestimar a los demás.[3] La visión que nos presenta el perro científico de los perros voladores artistas, deja traslucir este aspecto particular de la visión que Kafka tenía de sí como artista. Los perros aparecen como seres atrofiados, inútiles; no sólo se atrofian sus patas, también se observa una merma en la fuerza de su espíritu. Por otro lado, deben justificar ante sus semejantes el carácter parasitario de sus vidas, con lo cual se reducen a una situación denigrante y dolorosa por demás. La conducta de estos perros está envuelta en un misterio y aún su origen es dudoso:

> No se sabe con seguridad de dónde provienen. ¿Se reproducen? ¿Les quedan fuerzas para ello?. . . Y aunque lo inverosímil fuera posible, ¿cuándo tiene lugar el acto de reproducción? Siempre se los ve solitarios en lo alto, pagados de sí mismos, y si alguna vez se rebajan a caminar, sucede sólo durante instantes; dan unos pocos pasos melindrosos, rigurosamente a solas. . . . Pero si no se reproducen, hay que suponer que hay perros que renuncian voluntariamente a la vida en el llano, que voluntariamente se convierten en perros voladores, y que al precio de la comodidad y de cierta habilidad, eligen esa estéril existencia de almohadón. (pág. 1046-47)

El narrador parte de la hipótesis de que estos perros artistas no se reproducen, de lo cual se deduce que su condición de artistas no es heredada sino más bien algo ajeno a su naturaleza. De la cita anterior se desprende el hecho de que la vida de los perros voladores es estéril en varios sentidos. En primer lugar porque no pueden procrear para perpetuar su especie y además, porque no trabajan y en nada contribuyen al mejoramiento de su raza, por el contrario, se nutren de ella. ¿A cambio de qué, nos preguntamos? Si analizamos el texto con detenimiento, veremos que Kafka nunca nos informa sobre la naturaleza del arte de estos perros. Se nos dice que son artistas y nada más. ¿Qué prueba tenemos de que lo sean en verdad?

Los perros músicos cantaban, pero eso no les hacía artistas ya que la música es un don común a todos los perros. Pero, también bailaban, se sostenían erguidos, balanceados, como lo hacen los perros de circo. "Cada cual afirmaba las patas delanteras en el lomo del precedente de manera que el primero sostenía, erguido, el peso de los demás, o cuando formaban entrelazadas figuras con los cuerpos que se arrastraban cerca del suelo, sin equivocarse jamás" (pág. 1036). Esta ya es una ejecución notable, tomando en

cuenta que son perros; requiere control muscular y cierta destreza. Pero, y los voladores, ¿qué hacen?, ¿cómo demuestran su talento? Flotar en el aire, mantenerse a cierta altura sin poseer alas y no caer, casi nos refiere a un acto de ilusionismo. Su condición de perros flotantes les convierte en transgresores de una ley fundamental para la ciencia: la ley de gravedad.

Así, el autor nos sugiere que tanto el arte de los perros músicos como el de los perros flotantes está relacionado de alguna forma con la magia, con lo que va más allá de las facultades naturales. Pero, nada se nos dice en concreto. Tanto unos como los otros callan respecto a la naturaleza de su arte.

El perro investigador, que al igual que los artistas es un solitario, se siente frustrado ante el evidente fracaso de su oficio, se aisla cada vez más de sus congéneres. En las pocas ocasiones en que surge algún contacto con los otros perros, se percata de que se ha ido volviendo viejo, de que ya no pertenece a ningún grupo. "No; mis iguales no se hallan entre los preguntones jóvenes y tampoco entre los taciturnos, los viejos, a los que ahora pertenezco. Por lo demás, ¿qué se logra con las preguntas?; yo he fracasado con ellas" (pág. 1048). Su desesperanza le lleva a desconfiar de la ciencia y de la utilidad de la palabra. La inseguridad y el desánimo se acrecentan día a día. "La ciencia da las reglas, pero no resulta fácil comprenderlas ni aún en sus lineamientos más groseros, y sólo una vez comprendidas viene la dificultad: aplicarlas a las circunstancias ordinarias. . . . Nadie puede afirmar que está instalado en algún punto de manera definitiva y que la vida transcurrirá como por sí sola. . . .

Y todo este esfuerzo infinito, ¿para qué?. Sólo para sepultarme cada vez más en el mutismo, para no poder ser sacado de él ya nunca y por nadie" (pág. 1048).

Enfrascado en una larga disquisición, el narrador va hilando una agria crítica contra el progreso material y científico y señala con amargura la subversión de valores, la desintegración anímica que amenaza a su generación, a su raza. "Ciertamente, la ciencia progresa incontenibilemente. . ., pero ¿qué hay de glorioso en ello?. . . . Veo sólo desintegración..." (pág. 1049). Sin embargo, no se conforma. Su necesidad de aislarse le comprueba que él es diferente, su amor a la verdad le hace sobreponerse a su desilusión y continúa con sus investigaciones. Al observar la conducta de los otros perros, advierte que el alimento "principal" que se encuentra sobre la tierra, proviene de lo alto. Esta convicción le lleva a reflexionar sobre el proceso mismo de la obtención del alimento. "...el pueblo se dirige hacia las alturas con todas sus ceremonias. . . . Y yo, que nunca profundicé en la ciencia, no puedo imaginarme cómo los científicos permiten que nuestro pueblo, apasionado como es, grite las frases mágicas hacia lo alto, cante nuestros antiguos lamentos al aire y ejecute cabriolas danzadas, como si, olvidándose del suelo, quisiera elevarse para siempre" (pág. 1052).

No hay duda de que aquí, Kafka, por boca de su narrador, incurre en consideraciones religiosas al referirnos la invocación ritualística que efectúan los perros para atraer el alimento de lo alto. Pero, como siempre, no es a la religión institucionalizada a la que nos refiere sino a la devoción popular, a la magia, al mito.

El perro investigador, rechaza este método de conseguir alimento y comienza a realizar una serie de experimentos de carácter científico para comprobar la ineficacia del mismo, pero no alcanza resultados satisfactorios. Entonces, se decide a realizar un experimento en el que va en juego su propia vida: se somete voluntariamente al ayuno.

## La abstinencia en el artista

Los artistas kafkianos buscan de estos períodos de ayuno voluntario, en ellos se observa cierto desapego y aún repugnancia por el alimento vital: el sueño o la comida que los sostiene. Esta conducta que atenta contra la conservación de la vida, se observa en el artista del hambre, en el perro investigador, en el animal constructor, etc. El propio Kafka, en sus escritos confesionales, manifiesta una expresa repugnancia ante la visión de la comida y el hábito de la glotonería.[4]

Veamos el asunto ejemplificado en el perro investigador: "No pude llevar la prueba adelante en forma cabal, porque no aguantaba durante mucho rato el esfuerzo de tener la pitanza ante los ojos, y experimentar al mismo tiempo científicamente. Pero quería también hacer otra cosa, quería ayunar por completo, mientras me fuera posible, evitando el espectáculo del alimento y su tentación" (pág. 1053). Como vemos, el ayuno de este personaje, no responde propiamente a un desapego o repugnancia por la comida, más bien obedece a un auténtico deseo de encontrar la verdad que lo insta a someterse al sacrificio del ayuno. Por

otro lado, su experimento también le exige que se someta a períodos de vigilia intensa. "Entre tanto no debía, y éste era un grave inconveniente, dormir en absoluto, o por lo menos debía dormir poco, porque no sólo tenía que conjurar los alimentos, haciéndolos bajar, sino también estar sobre aviso para que la llegada de la comida no me sorprendiese dormido" (pág. 1054). A lo largo de la narración vamos descubriendo una serie de datos sobre el perro investigador que nos sorprenden. Primeramente, nos informa que es un diletante en su oficio, ya que nunca ha profundizado en el conocimiento científico. Luego, nos informa que su experimento se basa en conjuros, cosa que no responde a un espíritu científico. Ahora bien, existe sin embargo una diferencia significativa entre su conducta y la de los demás perros. Los otros conjuraban la aparición del alimento en grupo, en una actividad colectiva. Además, realizaban su ceremonial en lugares propicios, donde ya se había comprobado que existía abundancia de alimento. El investigador, por el contrario, se entrega solo al sacrificio; se dirige a un lugar distante y decide dejar caer los alimentos sin atraparlos, por temor a terminar el experimento prematuramente. "Me busqué un lugar adecuado en un matorral distante, donde no oyera conversaciones de comida, ni chasquear de lengua, ni cascar huesos, y me acosté allí después de haberme atracado por última vez" (pág. 1054). Este experimento demanda auto-dominio y provoca una serie de temores y angustias en el ánimo del investigador. "Me turbaba un tanto el temor de que los perros, al extrañarme, me buscaran e intentaran algo contra mí. Un segundo temor era que el suelo--a pesar de que según la ciencia se trataba de tierra

estéril--produjera por simple aspersión el llamado alimento casual y que su olor me tentara" (pág. 1054).

A pesar de estar conciente de que su proceder no es absolutamente científico, le estimula el pensar que, de ser exitoso su experimento, recibirá los honores y la aceptación de su raza.

> En mis ensoñaciones conseguía el perdón de la ciencia; también había en ella lugar para mis investigaciones; me consolaba saber que, por grande que fuera el éxito de mis trabajos, y precisamente por eso, yo no estaría perdido para la perrada; la posición de la ciencia era ahora amistosa; ella misma se ocuparía de la interpretación de mis resultados y esta promesa ya era casi tanto como el éxito; mientras antes me sentía en lo íntimo como un réprobo que embestía enloquecido los muros de su pueblo, ahora sería recibido con grandes honores, la ansiada tibieza de multitudes de cuerpos perrunos me envolvería en su corriente, me levantaría, me haría oscilar sobre los hombros de mi raza. (pág. 1055)

Esta emoción, y estas hermosas visiones, desaparecen a medida que el hombre va minando su cuerpo. El hambre y el sujeto llegan a ser virtualmente una sola cosa: "me sentí en completa soledad con el hambre que quemaba mis entrañas. . . . en realidad éramos una unidad extremadamente dolorosa" (pág. 1055). El cúmulo de sus reflexiones nos revela el sufrimiento, el inmenso sacrificio al que este perro se somete con tal de descubrir su verdad.

> Me da escalofríos no solamente por el sufrimiento que pasé entonces, sino también porque sé que aquél no fue el final, porque todo este sufrimiento habré de absorberlo de nuevo si realmente quiero llegar a algo, porque aún hoy conceptúo que el hambre es el principal instrumento de mis investigaciones. La ruta va a través del hambre; lo más elevado se conquista sólo por el más elevado sacrificio, y el más alto sacrificio es entre nosotros el hambre voluntaria. (pág. 1055)

El prolongado ayuno produce en el perro investigador un estado de

deterioro físico y mental. Al finalizar la narración, le encontramos en estado de postración, tirado sobre un charco de sangre, y entonces nos relata una nueva visión. El nuevo personaje que se presenta se define a sí mismo como un perro cazador. En la conversación que surge entre ambos perros, el científico advierte que el cazador va a comenzar a cantar. Nada se nos dice en concreto; esta experiencia, al igual que la experiencia reseñada entre el investigador y los músicos, parece tomada de un sueño.

> El calló y creí reconocer lo que no había averiguado ningún perro antes que yo . . . . y me apresuré a hundir, presa de miedo y de verguenza infinitos, el rostro en el charco de sangre. Creí advertir que el perro ya cantaba antes de saberlo, y, más aún, que la melodía separada de él, flotaba en el espacio y por encima de él, obedeciendo a sus propias leyes, como si ya no tuviese nada que ver con él; tendía sólo hacia mí; yo, exclusivamente yo, era su destinatario. Hoy naturalmente, me parece imposible y lo atribuyo a mi sobrexcitación de aquel entonces; pero aunque fuese un error, no carecía de grandeza; fue la única realidad aunque sólo aparente, que pude salvar de mi tiempo de ayuno y traer a este mundo, y que por lo menos demuestra hasta dónde podemos llegar con un completo estar-fuera-de-nosotros. (pág. 1059)

Este encuentro con el perro cazador, ilustra con creces el estado de deterioro físico y anímico al que se ha visto reducido nuestro narrador. El autor nos sugiere que esta nueva aparición puede ser el producto de una alucinación provocada por el hambre, pero, como siempre, la información se reduce a una sugerencia vaga, cargada de ambiguedad. Finalmente, el narrador afirma que el canto de este perro le produce una impresión tan fuerte que le obliga a moverse del sitio donde se hallaba postrado. "Esto no va a ser posible, me dije todavía, pero ya volaba arrebatado por la melodía, ejecutando soberbios saltos" (pág. 1059).

En los pasajes finales del cuento, el narrador nos refiere cómo abandonó la investigación que había realizado sobre el alimento y se dedicó a investigar la música. Al discurrir sobre los motivos que le indujeron a tomar esta decisión, nos habla de un instinto especial que le movió a estimar la libertad por sobre todas las cosas. "Fue el instinto lo que, en beneficio de la ciencia diferente de la que se cultiva hoy en día, de una ciencia final, última, me hizo estimar la libertad por sobre todas las cosas. ¡La libertad! Ciertamente, la libertad tal como hoy es posible es un arbusto raquítico. Pero de todos modos libertad, de todos modos un bien..." (pág. 1060-61).

## Conclusiones

En Investigaciones de un perro, Kafka incorpora, a mi juicio, una gran cantidad de referencias biográficas. Un gran número de los problemas e inquietudes que experimenta el perro investigador en la historia, muestran clara correspondencia con los problemas e inquietudes que formaron parte de la vida de Kafka y acusan rasgos de la personalidad del autor que nos son revelados en sus Diarios y testimonios. En el contexto de la obra se analizan, o simplemente se presentan, temas fundamentales en su vida y en su producción literaria. También se encuentran referencias o alusiones a su frágil constitución física, a su enfermedad pulmonar, a sus hábitos de conducta, a sus períodos depresivos, etc.

Ahora bien, aparte y junto a estas correspondencias de carácter auto-biográfico, el autor, al presentar las figuras de sus

artistas, alude a los temores y sacrificios que él mismo experimentó al seleccionar el arte como profesión de vida. Los perros voladores son "solterones"; su oficio les impide procrearse, su aislamiento les obliga a llevar una vida estéril, parasitaria. Ambos grupos, los voladores y los músicos, se entregan por entero a su arte, pese al sacrificio que este acto conlleva y sobrellevan las exigencias de su oficio en silencio. Esta entrega (agrega el autor), en su etapa inicial obedece a un acto voluntario, una vez esta etapa se ha consumado, no se puede rehuir. El arte, pues, se presenta como un imperativo, como una especie de condena ineludible. A ésto debemos añadir que el narrador le atribuye a estos artistas cualidades mágicas; actúan contra las leyes de la lógica tradicional: extraen música del espacio vacío sin el más mínimo movimiento de labios o bien flotan en el aire como si fueran pájaros. Por último, estas figuras se presentan al margen de las leyes establecidas por la colectividad a la cual pertenecen; son seres ajenos, solitarios, extrañados de los demás y de sí mismos.

El perro investigador y el perro cazador (del cual sólo se obtienen unos breves comentarios al final de la narración) operan, como figuras complementarias de las de los perros artistas. El investigador, en su papel de científico, ilustra el amor a la verdad, el rechazo de la mentira, así como la alta valoración de la libertad que se observaba en Kafka. El desempeño de su oficio hace aparecer al narrador, en primera instancia, como una figura de contraste frente a los perros artistas. El representa el espíritu científico, es el escéptico que sólo es convencido por lo comprobable, por lo que presenta evidencia. Sin embargo,

comparte con los perros artistas más similaridades que las que podríamos suponer. Su dedicación, su esfuerzo, su entrega incondicional al ejercicio de sus investigaciones, sin esperanza, como él mismo apunta; muestran paralelos irrefutables con cualidades semejantes observadas en los artistas. Además, este perro investigador, comparte el aislamiento, la inclinación a la soledad y la marginación social propias de los artistas.

La incursión del perro cazador en la obra (que bien podría ser un desdoblamiento del propio perro investigador) opera como un resorte escénico que saca, literalmente, al perro narrador de su agonía, de su muerte, del curso aniquilante de su investigación.[5] La apariencia de este cazador es hermosa, se le describe como un perro fuerte, saludable, y se nos informa que anda en busca de una presa. Su imagen rebosante de vida contrasta con la imagen enfermiza y débil del investigador. Al presentar este personaje, Kafka añade un detalle vital para la comprensión de la obra; este perro canta especialmente para el investigador, es un contacto directo entre emisor y destinatario. Como ocurre con los perros artistas, este perro tampoco ofrece detalles sobre la naturaleza de su oficio, pero se comunica, conversa con el investigador y le confiesa que lo que lo mueve a cazar es el deber. Este obrar movido por el deber, ya había sido intuído por el narrador en su encuentro con los perros artistas, pero, en esta ocasión, se le señala de forma expresa. De ahí la decisión del científico de extender sus investigaciones al campo de la música. De ahí el que el interés en la búsqueda de lo inefable (que en este caso se presenta como el cultivo de la libertad) alcance un valor insospechado para este

personaje kafkiano que, además de ilustrar características que lo definen como un amante de la ciencia, ilustra asimismo aspectos propios de la conciencia artística del autor.

Esta breve relación nos sirve para comprobar la hipótesis de que Kafka depositó en la figura de sus artistas la visión que tenía de sí mismo como escritor. De igual modo ilumina, en parte, la relación del artista con su sociedad y arroja luz sobre la naturaleza del arte tal como lo concibió Franz Kafka.

## El artista y su obra: La construcción

Para ilustrar la relación artista-obra se ha seleccionado el cuento titulado La construcción ya que, sin lugar a dudas, existen puntos paralelos entre el autor y el protagonista de este cuento. El constructor, hablando en términos genéricos, es una criatura híbrida que exhibe características tanto de humano como de animal. Sus necesidades y deseos son los de un animal. Sin embargo, sus capacidades racionales, su introspección, su sensibilidad emotiva, acusan el lado humano de su naturaleza. El constructor es un artista, propiamente un arquitecto. A lo largo de la historia, nos describe con meticulosa exactitud las proporciones métricas y el diseño de su cueva; de lo que constituye su dominio. Esta estructura subterránea es el producto de su ingenio y de su fuerza física. Su cabeza es un poderoso martinete, el cual utiliza como herramienta principal para realizar su oficio. Con su martinete apisona la tierra y va dando forma, primero a un laberinto que protegerá la entrada de posibles animales intrusos,

luego a las salas interiores que han sido diseñadas para almacenar alimentos y como habitáculos propicios a su soledad.

Es muy significativo el hecho de que este animal utilice su cabeza, física y mentalmente, así como el resto de su cuerpo en la construcción de su obra. "Casi en el centro de la obra está la plaza principal, estudiada para el caso de peligro exterior, como de asedio. Mientras todo lo otro es producto de esforzado trabajo mental más que físico, esta plaza fuerte es el resultado del pesadísimo trabajo de mi cuerpo y de cada una de sus partes" (pág. 1002). Como se revela en esta cita, la plaza principal ocupará un lugar de preferencia en la construcción de su habitat. A medida que progresa la historia, la identificación entre el animal y su obra se hace más evidente. Lejos de ser simple madriguera o albergue, fabricado para satisfacer sus necesidades biológicas, la construcción se convierte en un hogar, adquiere los valores de intimidad del espacio interior. Es una fuente de seguridad que le contiene y es contenida a su vez; un universo cerrado que le permite soñar, un espacio consolador. "Y las pequeñas plazas, todas perfectamente conocidas y que, a pesar de su completa igualdad, puedo diferenciarlas entre sí a ojos cerrados por la simple curvatura de sus paredes, me rodean amistosas y cálidas, como un nido al ave. Y todo, todo, silencioso y vacío" (pág. 1011). El silencio, la soledad y la amplitud son requisitos indispensables para que este animal, aunque por breve tiempo, se sienta a salvo en su madriguera, protegido del mundo exterior.[6]

En sus reflexiones, no pueden faltar las alusiones religiosas así como las consideraciones de índole estética: "Sí, me sentía

demasiado débil para hacerme cargo de la necesidad de dicho trabajo y me consolaba de cualquier modo con sensaciones no menos oscuras, según las cuales lo que en otros casos no sería suficiente, alcanzaría en el mío por modo excepcional, por gracia, probablemente porque la providencia estaba interesada en la conservación de mi frente, de mi martinete" (pág. 1003) (subrayado mío). Al construir su cueva le interesa que sea bella además de útil. "La tarea en la plaza fuerte se agravaba. . ., la tierra era floja y arenosa y había que conseguir que se volviera compacta antes de formar el círculo bellamente abovedado. Para tal trabajo poseo sólo la frente. Con la frente, pues, he embestido la tierra miles y miles de veces, a lo largo de días y noches, y era feliz cuando los golpes la hacían sangrar, ya que ello probaba que la solidez estaba próxima, y en esta forma creo que se me reconocerá, me he ganado mi plaza fuerte" (pág. 1002) (subrayado mío). En esta cita se destaca el hecho de que el artista constructor observa una actitud similar a la de los artistas de Investigaciones de un perro, en relación con su obra. El esfuerzo que realiza este animal para completar la edificación de su cueva conlleva el deterioro y daño de su físico. Sin embargo, el constructor antepone la obra a todo lo demás; el sufrimiento no le arredra, quiere merecerse su obra.

## Reflexión, retrospección y cálculo

El constructor, al igual que el resto de los artistas kafkianos, es un ser dado a la reflexión intensa, al cálculo. De ahí

el que, en el cuerpo de la historia, no se nos narren sucesos o acciones, más bien se presentan especulaciones, problemas, razonamientos e hipótesis que se modifican, se rechazan, se retoman. Los acontecimientos son analizados y expuestos desde una visión retrospectiva. Al comenzar la historia, nos encontramos con que el constructor es un animal viejo (ya ha sobrepasado la edad adulta), y los detalles relacionados con las diferentes etapas de la construcción forman parte del cuerpo de sus recuerdos de juventud. Sobre su vida previa a la edificación de la madriguera apenas si se nos informa; sabemos que en una época este animal vivió en el mundo de afuera, pero lo que se nos dice al respecto es muy vago.

Por otro lado, el constructor nos informa que, con la llegada de la vejez, se ha vuelto temeroso e inseguro. La capacidad de su fuerza física y mental también ha disminuido con el paso del tiempo. "...los últimos trabajos de embellecimiento, que exigen mayor atención, apenas si puedo ejecutarlos"(pág. 1017). La ocasión en que el animal se ve precisado a abandonar la cueva por un breve período para proveerse de alimentos, da lugar a nuevas reflexiones y consideraciones sobre su vida subterránea y su vida anterior. "Estoy a punto de tomar la determinación de alejarme, de retomar la vieja vida sin consuelo, que no ofrecía seguridad alguna, que era una uniforme plenitud de peligros y que por lo tanto no permitía diferenciar y temer un único peligro, como me lo enseña continuamente la comparación entre la seguridad de mi obra y la otra vida" (pág. 1008). Esta cita revela la calidad negativa de su vida anterior en el mundo de afuera e ilumina, en parte, los motivos que le impulsaron a tomar la decisión de aislarse. También

se nos señala, a modo de anticipación, que la preocupación vital del constructor se centra en la existencia de un "único peligro", la amenaza de la irrupción de un enemigo exterior. La significación de esta amenaza y su importancia para el desarrollo de la trama, se analizará en detalle posteriormente. Ahora pasaremos a una observaciones sobre los recursos técnicos utilizados por Kafka, con motivo de la excursión del constructor al mundo de afuera.

En la elaboración de su obra, Kafka, gusta de la doble perspectiva; o bien fusiona sus personajes o los desdobla (un posible ejemplo de esto último ha sido señalado en el análisis del perro cazador en Investigaciones. Además, para mostrar la ambiguedad de un hecho real, el autor invierte las situaciones; así un mismo hecho o situación cobra dos significados distintos al observarse desde dos perspectivas distintas. En La construcción, este recurso técnico se logra, cuando el personaje sale de su cueva para buscar comida. La perspectiva cambia radicalmente; el protegido se convierte en guardián, el asediado en asediante. Esta situación a la inversa, provoca en el constructor nuevas reflexiones y propicia la aparición de temores desconocidos.

> "...afuera, aunque la caza sea más dificultosa . . . no cazo atolondradamente o por desesperación, como un merodeador, sino en forma práctica y reposada. . . . Y así puedo disfrutar por completo este tiempo aquí, y pasarlo sin preocupaciones, es decir, podría, porque no puedo. La obra me tiene demasiado atareado. Rápidamente me he alejado de la entrada, pero pronto retorno. Busco un buen escondrijo y acecho la puerta de mi casa --esta vez desde afuera--durante días y noches. . . . Es como si no estuviera delante de mi casa, sino delante de mí mismo, mientras duermo, como si tuviese la dicha de poder a un tiempo dormir profundamente y

> vigilarme en forma estricta. Hasta cierto punto no tan sólo me caracteriza la capacidad de ver los fantasmas nocturnos durante la confiada inocencia del sueño, sino también la de enfrentarlos en la realidad, con la plena fuerza de la vigilia y con serenidad de juicio. (pág. 1006) (subrayado mío)

Esta cita revela un acentuado sentido de responsabilidad en este animal respecto a su obra. Y destaca, asimismo, la identificación del artista con su madriguera, la obra a la que ha dedicado toda su vida. La alusión a los fantasmas nocturnos que pueblan sus sueños y le acechan en los tiempos de vigilia, nos refiere a un mundo onírico (común en la narrativa kafkiana), y sugiere la existencia de una amenaza imaginaria y real a un tiempo, fuente de angustia en el cerebro perturbado del animal constructor. Con relación a estos enemigos invisibles, el constructor nos dice: "Y no solamente me amenazan los enemigos exteriores, los hay también en lo profundo de la tierra. No los he visto jamás, pero las leyendas hablan de ellos y creo firmemente en su existencia" (pág. 1001). Como el perro investigador creía en la existencia de los perros voladores, sin haberlos visto nunca; de igual forma el animal constructor está convencido de la existencia de sus enemigos aunque ésta carezca de comprobación.

Al abandonar su cueva, el cambio de perspectiva provoca en el constructor reflexiones en torno a una culpa de origen desconocido. La inseguridad, la expectación, alcanzan dimensiones terroríficas. "Y deponiendo toda vacilación, corro directamente, a plena luz del día, hacia la puerta, para levantarla ahora con seguridad, pero sin embargo no soy capaz, sigo de largo y me arrojo en un matorral espinoso para castigarme, para castigarme

por una culpa que desconozco" (pág. 1008) (subrayado mío). "¿Qué seguridad es la que observo aquí? ¿Puedo juzgar el peligro en que me encuentro en el interior a través de las experiencias que realizo desde aquí afuera? ¿Tienen mis enemigos el verdadero rastro cuando no estoy en la construcción? Algo huelen probablemente, pero no con seguridad. ¿Y no es a menudo la existencia de un pleno olfato la premisa necesaria de un peligro normal?. . . . No, yo no observo mis sueños, como creía; más bien, soy el que duerme mientras el Malvado vigila" (pág. 1007).

## Aislamiento y neurosis

El constructor, como el resto de los artistas kafkianos, es un solitario. No pertenece a ningún clan, no tiene familia, no comparte su vida ni sus esfuerzos con nadie; en él no hay indicios de procreación o apareamiento. Por lo menos, nada se nos informa sobre este asunto. Esta condición de aislamiento le conduce gradualmente a un estado próximo a la locura. Kafka va preparando el terreno para llevarnos al punto culminante de la historia: la aparición de un ruido amenazador que provoca en el animal un estado de histeria progresiva.

El autor no define la identidad del animal intruso, como tampoco ha definido en forma clara la identidad del protagonista. Pero, aprovecha la ocasión para reforzar, frente a este peligro real o imaginario, la relación artista-obra que nos interesa. El constructor recurre a toda suerte de razonamientos en el ánimo de negar toda posible existencia al ruido amenazador. Discurre

sobre la posible identidad del enemigo y termina, en su desesperación, destruyendo parte de su obra para defenderse del intruso. "Seguramente he dormido mucho tiempo, tan sólo consigo salir del último sueño. . . pues un siseo apenas audible me despierta. Lo comprendo al instante; la cría menuda, no vigilada por mí, ha taladrado en mi ausencia un nuevo camino en alguna parte; este camino se junta con algún otro, el aire se arremolina y eso produce el silbido. . . . Este ruido es relativamente inocente; ni siquiera lo oí al llegar aunque, ciertamente, ya debía de existir; tuve que reacostumbrarme a la casa para notarlo, en cierto modo es sólo audible para el oído del dueño de la casa. . . . Sí, por el momento, podría no hacerle caso, pero es demasiado molesto. . . . y entonces, me apresuro a comprobar si responde a la realidad, con buen fundamento, porque mientras no se produzca una comprobación, así sólo se tratara de establecer hacia dónde rueda un grano de arena, no podría sentirme seguro" (pág. 1012).

Como el perro investigador, este animal muestra características propias de un científico; observa, experimenta, prueba, razona y escudriña todas las posibilidades antes de llegar a una conclusión. Incluso piensa que a su excesiva sensibilidad se deben, en parte, sus temores. "Tal vez, con los años pasados en la obra, mi sensibilidad frente a las perturbaciones se haya acrecentado, pero de ningún modo es posible que se afine el oído. Es de la esencia de la plaga, que no se la oiga. ¿Hubiera tolerado esto antes? Aún a riesgo de perecer de hambre, la habría exterminado. Pero probablemente también, y esta idea se va infiltrando en mí, pueda tratarse de un animal de alguna especie que desconozco" (pág. 1015-16).

Buscando una confrontación con el enemigo, el constructor, en su desesperación, destruye secciones de la obra que tanto trabajo le ha costado construir. "Por eso reviso la tierra extraída, rompo los terrones hasta reducirlos a partículas minúsculas, pero los alborotadores no aparecen. Muy lentamente voy comprendiendo que con estas excavaciones al azar no llegaré a nada, sólo destrozo las paredes, escarbo a la ligera, aquí y allá, no tengo tiempo para rellenar los agujeros en muchas partes, ya hay montañas de tierra que obstruyen el camino y la visión" (pág. 1016). El desconocer la naturaleza del enemigo acrecenta la incertidumbre y el miedo: "Todo lo que he hecho hasta ahora me parece apresurado, realizado en la excitación del regreso, aún no liberado de las preocupaciones del mundo exterior, todavía no reabsorbido en la calma de la obra; hipersensibilizado por la larga privación de ella, me he dejado arrebatar el juicio por un extraño fenómeno. Porque ¿de qué se trata? Un ligero siseo intermitente, una nada, a la que uno podría, no, no digo que uno podría acostumbrarse a ella, pero que sí se podría sin intentar por el momento nada, observar por algún tiempo..." (pág. 1016).

Finalmente se percata de su indefensión y de la naturaleza vulnerable de su obra. "Precisamente, como propietario de esta obra grande y delicada, estoy indefenso frente a cualquier ataque serio. La dicha de poseerla me ha ablandado, la delicadeza de la obra me ha hecho delicado a mí, sus lesiones me duelen como si fueran mías. Justamente eso es lo que debí prever, no pensar tan sólo en mi propia defensa. . . sino en la defensa de la obra" (pág. 1021).

Al finalizar la narración, encontramos al constructor agotado, derrumbado física y moralmente. Los largos períodos de ayuno y vigilia a los cuales se ha visto sometido para protegerse a sí mismo y a su obra, le sumerjen cada vez más en una madeja de meditación y reflexión que no conduce a nada, en una cuasi-parálisis aniquilante. La frase final del cuento, "...Pero todo permaneció sin alteración..." (pág. 1024), no ofrece solución ni proyección alguna. Todo queda en un estado indefinido, indeterminado, como cuando empezó.

## Conclusiones

Este breve análisis de La construcción ilustra, a mi juicio, la hipótesis de que Kafka, al elaborar las figuras de sus artistas, les confiere características propias de su personalidad y deposita (en parte) en ellas, aspectos de su particular concepción del arte. El protagonista de esta narración, comparte con su autor la plena identificación con la obra a la que se entrega por entero. La fusión entre el constructor y su obra es evidente; por ella, por conservarla, arriesga su propia vida y casi pierde la razón. Por otro lado, se muestra, como artista, orgulloso de su obra, de su belleza, de su fortaleza y utilidad. Reconoce que algunas de sus partes han quedado inconclusas y se entristece al contemplar sus defectos pero, en su calidad de artista, nunca está satisfecho con su creación, siempre aspira a mejorarla, a embellecerla, aunque esta empresa conlleve el agotamiento máximo de sus capacidades.

Al presentarse la amenaza de un peligro piensa, más que en sí mismo, en la seguridad de la obra, y entra en consideraciones sobre la inutilidad del laberinto que ha construido a la entrada de la misma, laberinto hecho precisamente para fines de protección. En sus fantasías nocturnas se ve atacado por enemigos imaginarios y expresa que, lo que es tan suyo "de ningún modo puede pertenecer a otro, (y que en su construcción podría) aceptar las heridas mortales de sus enemigos porque (su) sangre embebería allí (su) propio suelo y no se perdería" (pág. 1010) (paréntesis míos). Esta cita subraya el hecho de que obra y artista se han fusionado hasta llegar a ser una unidad. No hay duda de que la relación obra-artista se ejemplifica en este animal de forma óptima.

Por otro lado, en el constructor también se observan otras características propias de los artistas kafkianos. Su naturaleza frágil, su afición a la soledad, su carácter reflexivo; el cálculo y el celibato, son cualidades comprendidas en la naturaleza y en la conciencia artística kafkiana.

## El cálculo en el animal constructor

Sabemos que tanto Joyce como Kafka, le atribuían al artista una gran inteligencia, frialdad y astucia y, subrayaban en el mismo, una marcada inclinación al cálculo y al artificio. En un apunte incluido en el Diario de 1916, Kafka señala al cálculo como un habito característico de su personalidad. "Balance general después de dos días y dos noches espantosos: Agradece a

tus vicios oficiales, la debilidad, la parsimonia, la indecisión, el cálculo, la cautela, etc., no haber mandado a F. la tarjeta." [7] Al analizar sus documentos biográficos nos percatamos de que, esta naturaleza marcadamente indecisa unida al hábito de calcular cada una de sus acciones, operó como factor clave en la renuencia del autor a contraer matrimonio y a establecer un patrón de vida común.

Por otro lado, su producción literaria da fe de que Kafka era un escritor sumamente intencionado y calculador. Sus procedimientos literarios van siempre orientados a alcanzar una perfección, una calidad de excelencia. Las figuras de sus artistas, sobre todo la del animal constructor, reflejan esta afición al cálculo, este continuo reflexionar sobre las situaciones y asuntos que se le presentan. En la edificación de su obra, el constructor planifica cada detalle, estudia las posibilidades de riesgo así como las posibles defensas. Al disponerse a mantenerse aislado durante largos períodos de tiempo en su cueva, construye lo que él llama su "plaza fuerte", que no es otra cosa que un depósito principal para almacenar provisiones y, no contento con esto, distribuye una reserva adicional de alimentos en las pequeñas plazas. "Cada proyecto nuevo exige una fatigosa labor de acarreo, nuevos cálculos" (pág. 1003), y rectificaciones interminables en el minucioso proyecto. La reflexión exacerbada y continua, el incesante cálculo, llega a alcanzar proporciones demenciales en la vida del animal constructor y le conduce, irremediablemente, al estado de neurosis en que lo dejamos al finalizar la narración.

Sabemos que Kafka, al igual que su personaje, estructuró con suma meticulosidad su obra literaria. Sometía a sus novelas y narraciones a una continua revisión e incluso suprimió muchos pasajes y capítulos enteros de sus novelas, algunos de los cuales se han publicado póstumamente.

El proceso creativo o el escribir sin interrupciones

Por medio de sus escritos confesionales, sabemos que Kafka opinaba que la obra literaria debía ser elaborada sin interrupciones de inguna índole. En un apunte de su Diario fechado en diciembre del 1914, nos dice: "Nuevamente comprobé que todo lo que le escribo con interrupciones, y no durante el transcurso de la mayor parte de la noche (o aún de su totalidad), es inferior; y mis condiciones de vida me condenan a esta inferioridad."[8] En otro apunte recogido un mes después, señala: "Intenso deseo de empezar una nueva novela; no cedí. Es totalmente inútil. Si no puedo apresurar el relato en una noche, se deshace y se dispersa, como ocurre ahora..." (pág. 311).

En el Diario de 1912, Kafka incluye un apunte en el cual señala la alegría de haber podido escribir una obra sin interrupciones.

> Escribí este relato, La condena, de un solo tirón, durante la noche del 22 al 23, desde la diez de la noche hasta las seis de la mañana. Casi no podía mover las piernas debajo del escritorio, tanto se me habían acalambrado. La terrible tensión y la alegría, a medida que el relato se desarrollaba ante mí, como quien avanza sobre la faz del agua. Varias veces, durante la noche, cargué todo mi peso sobre mis espaldas. . . . Sólo así puede escribirse, sólo con

> esta coherencia, con esa apertura total del cuerpo y del alma. . . . Diversos sentimientos suscitados durante la noche por lo que escribía; por ejemplo la alegría de poder ofrecer algo hermoso a Max... [9]

De estas citas se desprenden, la alegría de poder producir un trabajo coherente, hilado sin interrupciones, así como, el sufrimiento y el sacrificio que esta tarea conlleva.

Veamos un pasaje de La construcción en el cual se ilustra una situación similar. "A veces sueño que he reconstruido la entrada (de la cueva), que la he modificado por completo, de prisa, en una sola noche, con fuerzas gigantescas, sin ser visto por nadie, y que se ha vuelto inexpugnable; el sueño en que eso sucede es el más dulce de todos y al despertar aún brillan en mi barba lágrimas de alegría y de liberación" (pág. 1005).

No hay duda de que esta fantasía nocturna o sueño del animal constructor, ofrece aspectos paralelos a los observados en los Diarios de Kafka, respecto al asunto que nos interesa. Primeramente, se señala en el pasaje la necesidad de poder trabajar en completo aislamiento, "sin ser visto por nadie". En segundo término, se nos dice que, en la fantasía del constructor, la modificación de la obra es producto del trabajo de una sola noche y que, para lograrlo, ha debido emplear al máximo sus fuerzas. Por último, ese sentimiento de alegría y la emoción que produce la obtención del logro, son comunes al autor y al personaje.

Queremos aclarar que este análisis sólo persigue iluminar unos posibles paralelos entre los personajes kafkianos y el propio autor. El establecer una identidad cabal entre ambos sería, a mi juicio, una pretensión arbitraria y carente de fundamento. En

toda obra literaria media una elaboración conciente, un despliegue de recursos, unos propósitos intencionados, que alejan, o más bien, construyen una brecha entre la realidad y el artificio. Sin embargo, confío en que este análisis comparativo, contribuya a esclarecer la concepción de la figura del artista y la función del mismo en la narrativa kafkiana.

## El acercamiento a otras obras

Al analizar en detalle el cuento titulado La construcción, encontramos paralelos inconfundibles entre esta narración y una obra de Fiodor Dostoievski: El hombre del subsuelo. Por las Cartas y Diarios sabemos que Kafka leyó la obra del novelista ruso y que gustó de ella.[10] No entraremos en el análisis comparativo de las obras en cuestión por falta de tiempo y espacio, pero incluímos el apunte por considerarlo de utilidad para los estudiosos del tema.

Por otro lado, algunos críticos han visto en La construcción, posibles referencias a otras obras del propio Kafka. Nos referimos en específico a los pasajes que aluden a la construcción del laberinto exterior de la cueva del animal, en los cuales se observan posibles referencias a la elaboración del cuento titulado La condena y a la novela titulada El castillo.[11] Esta teoría añade un punto a favor de la hipótesis expuesta ya que, al identificar la construcción laberíntica con la elaboración de otras obras kafkianas, se traza un paralelo entre el animal constructor y su creador Franz Kafka.

## El artista y el público: Josefina la cantora y Retrato del artista

Kafka al igual que Joyce, intenta alejarse de su comunidad para poder hacer su obra. El novelista irlandés logra exilarse de su ciudad natal; no así Kafka que, aún cuando en repetidas ocasiones considera el exilio como alternativa provechosa para su carrera literaria, no logra la independencia deseada.[12] Con excepción de unas cortas visitas a diferentes puntos de Europa y de una estadía de seis meses en Berlín durante el último año de su vida, Kafka vivió la mayor parte del tiempo en Praga, su ciudad natal.

En el capítulo final de la novela Retrato, el héroe joyceano presenta como programa de vida su intención de ofrecer su arte al pueblo irlandés desde el exilio. Joyce ilustra, por medio de su héroe, la inquietud personal que le llevará luego al exilio. Veamos algunos pasajes de la novela en los cuales se ilustra, en parte, la relación y actitudes del artista para con su público. "I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use -silence, exile, and cunning" (pág. 247). Joyce pensó en el exilio como una puerta de escape para lograr la libertad deseada y poder dedicarse en forma íntegra al desarrollo de su oficio artístico. Las armas que propone para lograr

su objetivo: exilio, silencio y astucia; se observan con algunas variantes en los artistas kafkianos.

Al liberarse de las "redes" que lo atan, Stephen no olvida sus deberes para con su pueblo, por el contrario, es precisamente el interés de cumplir con estos deberes lo que le mueve a exilarse. "Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race" (pág. 253).

Joyce, al igual que su héroe, está tan seguro de su juicio y de su talento literario, que se siente dispuesto a luchar por él, sin reparar en el sufrimiento y el sacrificio que conlleva el desempeño de su decisión.

En Kafka, por el contrario, existen dudas acerca de la posibilidad de establecer una comunicación efectiva con el público por medio de su arte. Las figuras de sus artistas son portadoras de esta duda e ilustran una especie de desencuentro entre el artista y su público. Aunque el artista envíe la obra al pueblo destinatario, no abriga la certeza de que este último esté dispuesto o preparado para recibirla. ¿La necesita?, ¿La puede comprender? Estas y otras interrogantes que Kafka, como escritor, albergó respecto al destino y la aceptación de su obra, se incorporan de forma relevante en el contexto de su narrativa. La propensión al fracaso y la incomprensión del público que experimentan sus artistas, son factores que ilustran las inquietudes y dudas que sintió el autor respecto a este asunto.

En la historia titulada Josefina la cantora, la relación artista-pueblo coincide con la relación artista-público. La

comunidad o pueblo al que pertenece Josefina, va a hacer las veces de público ya que la ratona cantora no se dirige a un grupo o élite escogida para llevar a cabo sus actuaciones artísticas. Por el contrario, es el pueblo íntegro el que se reúne en asamblea para escuchar el canto de Josefina. La historia se nos narra desde el punto de vista de un narrador escéptico. Este ratón narrador que observa y evalúa de forma imparcial las acciones de la ratona artista y la reacción del público, nos recuerda al perro narrador de Investigaciones de un perro. Para lograr sus propósitos artísticos, el autor, se escuda una vez más en la figura de un narrador objetivo, y hace aparecer al arte como una profesión sospechosa, que no ofrece seguridad alguna para los que lo practican. En primera instancia, el narrador se muestra dudoso ante el arte de Josefina. ¿Es verdaderamente un arte?, y si lo es, ¿en que consiste? ¿Qué diferencia hay entre el chillido de la ratona cantora y el chillido de los otros ratones? Veamos algunos pasajes de la narración en los que se abunda en detalle sobre el tema: "Tenemos, pues, un presentimiento de lo que es el canto, y el arte de Josefina no está de acuerdo propiamente con este presentimiento. ¿Pero es en verdad canto? ¿No es acaso solamente un chillido? Y el chillido, como sabemos por supuesto todos, es la peculiar destreza de nuestro pueblo, quizá no es ninguna destreza sino una manifestación vital característica. Todos nosotros chillamos; pero nadie piensa en hacer pasar eso por un arte..."[13]

El canto de Josefina, como el canto de los perros músicos en Investigaciones de un perro, crea un margen de duda en la mente de

los que lo escuchan ya que es un atributo común a los ratones que componen la comunidad en la que se mueve la artista. El proceso de informar y retirar la información dada, tan característico de la narrativa kafkiana, aparece como recurso determinante en el cuerpo de esta narración: "Pero si uno está delante de ella no es entonces ya sólo un chillido; para comprender su arte es necesario no sólo oírla sino también verla" (pág. 44). El ratón narrador, reconoce, sin embargo, que el arte musical es un arte elevado, pero afirma que este arte se encuentra lejano y ajeno a las preocupaciones predominantes en la rutina diaria de su pueblo. Por otro lado, señala el hecho de que a su raza, en general, no le gusta la música. La distancia que separa a la ratona cantora de su pueblo se evidencia en mayor grado a medida que transcurre la narración. "Una paz serena es para nosotros la música preferida; nuestra vida es difícil; aún cuando alguna vez hayamos tratado de desembarazarnos de todas las preocupaciones diarias, ya no nos podemos elevar a tales cosas, como es la música, tan lejanas de nuestra restante vida" (pág. 41).

Existe una diferencia crasa entre la opinión que tiene Josefina sobre su arte y la opinión que tienen los ratones que componen el pueblo (en este caso el público), sobre el mismo. La doble perspectiva sobre un mismo asunto, que ya hemos observado en otras historias, se hace una vez más evidente. El ratón narrador, en su empeño de dilucidar el enigma que envuelve al arte de Josefina, reflexiona sobre el efecto y la naturaleza del mismo. En base a estas reflexiones, el lector se va formando una idea de cuáles son las características predominantes en el arte de

Josefina. "Con frecuencia he reflexionado sobre qué es lo que realmente pasa con esta música. Pues en realidad carecemos por completo de sensibilidad musical; cómo es entonces que entendemos el canto de Josefina o, ya que Josefina niega que comprendemos, al menos creemos entenderlo" (pág. 42). Primeramente, toma en consideración la posible existencia de una cualidad estética en el canto de la artista:

> La respuesta más simple sería que la belleza de este canto es tan grande que ni siquiera el más embotado sentido puede resistirse a ella: pero esta respuesta no es satisfactoria. Si realmente fuera así habría que tener ante este canto, en primer lugar y siempre, el sentimiento de lo extraordinario, el sentimiento de que de esta garganta brotan sonidos que nunca hemos oído antes. . . Pero precisamente eso es lo que en mi opinión no ocurre así: yo no lo siento, y no he notado en otros nada semejante. Cuando estamos en confianza reconocemos sinceramente que el canto de Josefina, como canto, no representa nada extraordinario. (pág.42)

Una vez ha sido rechazada la cualidad estética y ha sido confirmado por el pueblo el carácter ordinario del arte de Josefina; el narrador incurre en otras consideraciones que apuntan a cierta solemnidad en la ejecución del acto artístico.

> Aún cuando fuera nuestro chillido de todos los días, se da aquí ya la peculiaridad de que alguien se presenta solemnemente para no hacer otra cosa que la usual. Cascar una nuez no es realmente ningún arte; por eso nadie se atrevería a convocar a un público para entretenerlo cascando nueces. Pero si alguien lo hace y se cumple su propósito, entonces no es posible que se trate solamente de un mero cascar nueces. O bien se trata de cascar nueces; pero resulta que no nos hemos dado cuenta de este arte, porque lo dominábamos limpiamente, y que sólo este nuevo cascanueces nos muestra su verdadero ser.... (pág. 44)

En sus consideraciones, el ratón escéptico presenta (como

una posibilidad entre otras) la opinión de que en el arte de Josefina, tal como sucedía con el arte de los perros músicos, no hay nada de excepcional o extraordinario. Esta consideración, vista a la luz del concepto de su propio arte que se observaba en Kafka, refleja la pobre opinión que el autor tenía de su oficio. Sin embargo, en la elaboración artística y en particular en la elaboración de este personaje, se destaca el hecho de que, aún cuando existen dudas intelectuales de peso respecto al valor del arte de la ratona; la pasión y la entrega con la cual esta artista ejerce su oficio son cualidades merecedoras de la admiración y el respeto del público.

Veamos la reacción de la cantora ante la crítica del público a fin de iluminar la hipótesis de que existe una marcada disociación entre el artista y la sociedad a la cual responde.

> Yo estaba una vez presente cuando alguien le llamó la atención a ella sobre el común chillido popular, y muy modestamente; pero para Josefina era ya demasiado. Nunca he visto todavía una sonrisa tan insolente y altanera como la que hizo entonces ella; ella, que exteriormente es en realidad la misma delicadeza llamativamente delicada aún en medio de un pueblo que, como el nuestro, abunda en tales figuras femeninas, se manifestó entonces hasta de una manera vulgar; por lo demás es posible que debido a su gran sensibilidad, ella lo sintiera de inmediato y se contuviera. En todo caso negó que hubiera ninguna relación entre el arte de ella y el chillido. Para los que son de opinión contraria, tiene sólo desprecio y, probablemente, un odio que no confiesa. (pág. 45)

En esta cita se destacan tres características que ya hemos visto en previos análisis de las figuras representativas del artista kafkiano. En primer lugar, el carácter arrogante de Josefina que se traduce aquí en una sonrisa insolente ante el ataque del

ratón que pretende desvirtuar su arte. En segunda instancia, el narrador señala la aparente fragilidad de la cantora y esta cualidad aparece unida a una exacerbada sensibilidad propia de los artistas kafkianos. Su reacción momentáneamente iracunda, rayana en lo vulgar, comprueba en parte que tras el aspecto frágil de la cantora se esconde una voluntad férrea, capaz de las acciones más insólitas cuando se trata de defender la reputación de su arte.

Por los comentarios del narrador nos damos cuenta de que lo que Josefina exige de su pueblo no es la mera adulación o una admiración hipócrita; sino una entrega incondicional, un reconocimiento auténtico de su arte. "...pero Josefina no quiere solamente ser admirada, sino ser admirada exactamente de la manera fijada por ella; la mera admiración no le interesa. . . . Pero este no es el caso; nuestro pueblo conoce apenas una entrega incondicional . . . también Josefina siente esto, es lo que ella combate con todo el esfuerzo de su débil garganta" (pág. 50). Así, en el ofrecimiento de un arte auténtico, esta artista reclama la admiración y el reconocimiento de un público igualmente auténtico. La entrega incondicional al arte que se observa en la ratona cantora reclama una entrega similar por parte del público destinatario.

Como hemos observado, Josefina se considera a sí misma como una excepción, como un caso único en el pueblo de los ratones, ya que el suyo es el único canto artístico en este pueblo. El pueblo, presionado por los problemas inmediatos que aquejan a su raza, le brinda, sin embargo, consideraciones y atenciones

especiales a la ratoncita cantora. De todos modos, es ella la que los saca de su agobiante rutina; a ella le deben la paz momentánea que experimentan al reunirse para escuchar su canto. También se concreta un cierto orgullo colectivo al apreciar las demostraciones de su talento. El arte de la ratona cantora se convierte gradualmente en un elemento de cohesión para esta sociedad de ratones que vive, por circunstancias ajenas a su voluntad, por razones que sólo conocen los de su raza, ajena a toda posibilidad de pertenencia, a toda acción gregaria o colectiva. El pueblo cede ante las exigencias de la artista pensando que estos momentos de reposo que les brinda su arte ameritan toda suerte de condescendencias. Además, al observar el carácter vulnerable de la ratona, se sienten responsables por ella. Se establece así una relación paternal entre el pueblo y la artista. Relación que, como veremos, es unilateral ya que Josefina, por su parte, considera que es ella la que protege al pueblo, no que el pueblo la proteja a ella.

> Así es entonces como el pueblo cuida a Josefina de la misma manera que un padre se ocupa de un hijo que tiende hacia él su manita -no se sabe bien si suplicante o exigente-. Uno podría pensar que nuestro pueblo no sirve para cumplir tales deberes fraternales; pero en realidad se desempeña en ellos, al menos en este caso, de un modo ejemplar. . . . Josefina es en efecto de la opinión contraria: cree que ella es la que protege al pueblo. Su canto nos salvaría, supuestamente, de una mala situación política o económica, nada menos que esto es lo que se consigue con él; y si no sirve para disipar la desgracia, nos da al menos fuerza para soportarla. (pág. 51-52).

El ratón narrador desmiente la opinión de Josefina al afirmar posteriormente que su pueblo, siempre, de alguna manera, se ha

salvado a sí mismo. De esta manera anula el rol del artista como profeta, como agente salvador de su pueblo. Pero, de todas formas, queda como un hecho innegable, la capacidad que posee el arte de Josefina de ensimismar al público que la escucha y que, en situaciones de emergencia, su arte les brinda cierta paz, cierto reposo en medio del tumulto del mundo hostil. Su arte no pasa inadvertido sino que penetra en el pueblo de forma irrefutable. El chillido de Josefina, aún cuando se le considera inauténtico (si se le evalúa como manifestación artística), libera a este pueblo de las cadenas de la vida diaria. El ratón narrador nos dice al respecto: "Chillar es el lenguaje de nuestro pueblo; sólo que hay algunos que chillan durante toda su vida y no saben que lo hacen; pero aquí el chillido está libre de las cadenas de la vida diaria, y nos libera también por un breve rato. Es cierto, no querríamos prescindir de estas funciones" (pág. 60).

## El artista y la ley

Al analizar la personalidad de Josefina y su particular situación dentro de la sociedad en la cual se mueve, el ratón narrador sugiere que la ratona artista se mueve al margen de las leyes propias a su comunidad. Esta condición (que apunta a la existencia de ciertos privilegios que se le conceden a la artista) se presenta en calidad de hipótesis. El ratón se basa en el hecho de que, en los momentos en que la sociedad se ve amenazada por un peligro exterior, la ratona cantora desaparece sana y salva, protegida por el séquito de sus admiradores. De ser cierta, esta

hipótesis explicaría muchas cosas que diferencian a Josefina del resto de los ratones del pueblo. Pero, una vez es presentada, el narrador procede inmediatamente a negar esta aparente verdad. Veamos:

> ¿cómo se podría explicar de otra manera la gran concurrencia, especialmente cuando hay un peligro que amenaza inmediatamente. . . . cuando tales reuniones fueron disueltas inesperadamente por el enemigo y varios de los nuestros tuvieron que dejar su vida, Josefina, que era culpable de todo. . ., protegida por su séquito, era la primera que, muy tranquila y rápidamente, desaparecía. . . . De esto se podría deducir que Josefina está casi fuera de la ley, que le está permitido hacer lo que quiere, aún cuando ello ponga en peligro a todos, y que todo se le perdona. (pág. 61)

Y más adelante el narrador añade: "Ahora bien, esto no es en absoluto correcto; quizá el pueblo, en algunos detalles, capitula demasiado rápido ante Josefina; pero así como no capitula incondicionalmente ante nadie, tampoco ante ella" (pág. 62). Como podemos observar, las verdades son presentadas siempre a medias; nada es dado por cierto de forma total y absoluta. Por otro lado, el narrador no pierde oportunidad para recordarnos que el pueblo tolera las excentricidades de la artista, no porque la admire o porque tenga en alta estima su arte, sino porque considera de cierta utilidad el hecho de que la colectividad se reúna en pleno para asistir a sus representaciones.

En Investigaciones de un perro, también se sugiere la posibilidad de que las figuras representativas de los artistas se encuentren al margen de las leyes establecidas por la comunidad. Refiriéndose a los perros músicos, el perro investigador nos dice: "¿Pero por qué no debía ser, por qué lo que nuestras leyes exigen

siempre incondicionalmente no podía ser en este caso? . . . Estos perros violaban la ley. Aunque fueran grandes magos la ley era válida también para ellos, eso lo comprendía yo bien aunque fuera una criatura..." (pág. 1038).

Este estar fuera de la ley, que también se observa en los protagonistas de las novelas El castillo y El proceso, a mi juicio, sirve para subrayar la condición de aislamiento en la que se encuentran todos los personajes kafkianos. En el caso de los artistas, es su propio arte lo que los aísla de los intereses comunes al grupo. En los protagonistas de sus novelas, también se observa esta conducta al margen de las instituciones sociales. De una forma u otra, estos personajes se ven obligados a luchar contra una sociedad hostil que utiliza todos los recursos disponibles para despojarlos de su individualidad. Vista desde este ángulo, la ley operaría como una restricción degradante que atenta contra los derechos básicos del hombre y le fuerza a marginarse de su sociedad para lograr la preservación de esos derechos.

## El conflicto entre la vocación y el trabajo

En reiteradas ocasiones Kafka se expresó sobre este conflicto, (al que debió enfrentarse como artista) entre su vocación artística y el trabajo o profesión extra-literaria que debió desempeñar para sobrevivir. En octubre de 1907, Kafka escribe: "Ahora llevo una vida totalmente desordenada. Tengo, sin embargo, un empleo de ochenta mezquinas coronas y de ocho a nueve horas infinitas de trabajo, pero las horas fuera de la oficina las devoro como una

fiera. . . . Y es que las horas de oficina no se dejan desarticular; todavía durante la última media hora se siente el peso de las ocho horas lo mismo que durante la primera."[14] A medida que pasan los años y su vocación se torna más imperiosa, el empleo de abogado que Kafka desempeñaba en la "Compañía de Seguros de Accidentes de Trabajo," se le hace intolerable. Sólo puede trabajar en sus escritos literarios durante las horas de la noche, agobiado por la rutina y la fatiga diaria. "Seguir trabajando a pesar de todo; tiene que ser factible, a pesar del insomnio y de la oficina."[15] La imposibilidad de poder entregarse por entero a la literatura se convierte en una fuente de angustia para el escritor:

> A esta tarea literaria no puedo entregarme por completo, tal como habría de ser, y ello por diversas razones. Aparte de mi situación familiar, no podría vivir de la literatura debido al lento proceso de elaboración de mis trabajos y a su carácter especial. Por añadidura, mi salud y mi carácter me impiden dedicarme a una vida que, en el mejor de los casos, sería incierta. Por consiguiente estoy empleado en una compañía de seguros sociales. Ahora bien, esas dos profesiones jamás pueden soportarse mutuamente ni permitir una felicidad común. . . . Si una noche logro escribir algo bueno, al día siguiente no consigo hacer nada en la oficina. Este contínuo contraste empeora cada vez más.[16]

En Josefina la cantora, ya se encuentra una referencia a este conflicto el cual será llevado por Kafka a sus últimas consecuencias en la novela titulada La metamorfosis. Veamos algunos pasajes en los que se alude al tema en el cuento en cuestión.

> Ya desde hace mucho tiempo, quizá ya desde el comienzo de su carrera artística, lucha Josefina por librarse de todo trabajo en consideración por su canto; como si se le debiera entonces quitar la preocupación por el pan de cada día y por todo lo que está unido con nuestra

> lucha por la existencia, y probablemente, cargarlo sobre los hombros del pueblo. . . . Josefina hace referencia, por ejemplo, a que el esfuerzo que hace en el trabajo perjudica su voz. . . a que ella tiene que quedarse totalmente exhausta y no puede, en estas condiciones, llegar nunca al máximo de rendimiento (pág. 62-63).

En el caso específico de Josefina la negativa del pueblo no se hace esperar. "El pueblo la escucha y no le hace caso. . . . La negativa es a veces tan dura que la misma Josefina queda perpleja, parece avenirse, trabaja como corresponde, canta tan bien como puede; pero todo esto dura sólo un rato, luego retoma la lucha con nuevas fuerzas -para ello parece tener muy muchas-" (pág. 62-63).

## La meta perseguida por la vocación artística

Al igual que Kafka, los artistas de sus narraciones ven al arte como una necesidad íntima, como un destino al que no pueden escapar. Una vez se deciden a adoptar el oficio artístico como modo de vida, el proceso en que se envuelven se les convierte en uno de carácter irreversible. Por otro lado, en la mayoría de los casos, los artistas kafkianos se fijan a sí mismos unas metas tan altas en el desempeño de sus respectivos oficios, que les resulta prácticamente imposible el cumplirlas. En los análisis anteriores hemos visto ejemplos que ilustran esta forma particular de concebir al arte. Veamos algunos pasajes que abordan este asunto en la figura de Josefina, la ratoncita cantora.

Al observar la actitud intransigente de la artista frente a la indiferencia y menosprecio que, según su opinión, se observa en

el pueblo con respecto a su arte musical, el ratón narrador llega a las siguientes conclusiones:

> Algunos creen que Josefina se ha vuelto tan exigente porque siente que se está poniendo vieja, tiene debilidades en la voz, y le parece entonces que es el momento justo para sostener la última lucha para que le reconozcan sus méritos. Yo no creo en eso. . . . Si exige algo no lo hace impulsada por cosas exteriores, sino por una necesidad interna. No tiende la mano hacia la más elevada guirnalda por que ésta, justamente en ese momento, esté colgada un poco más bajo, sino porque es la más elevada; si estuviera en su poder, la colgaría todavía más alto. (pág. 66) (subrayado mío)

En otro aparte, el narrador precisa en forma expresa cuál es la pretensión de la artista respecto a su arte:

> ...Lo que ella pretende, por lo tanto, es sólo el reconocimiento público, unívoco, que perdure por encima de las épocas, que se eleve más allá de todo lo hasta ahora conocido, de su arte. Pero mientras casi todo lo otro le parece alcanzable, esto le falla tenazmente. Quizá ella habría debido emprender el asunto desde el comienzo en otra dirección, quizá ella misma ve ahora el error; pero ya no puede retroceder, un retroceso significaría ser infiel consigo misma; ahora tiene que mantenerse en pie con esta exigencia, o caer. (pág. 64).

Esta cita revela la magnitud de la meta que, como artista, se ha impuesto Josefina. Lo que la ratona exige no es el deslumbre de una fama transitoria sino el reconocimiento permanente de su arte. La cita refleja además, el carácter irreversible del compromiso artístico.

Para lograr su meta, Josefina recurre a todos los medios que tiene a su alcance. El afán de conquistar la aprobación del público la lleva a servirse del subterfugio, de la treta, del engaño; medios que, según opina el narrador, son indignos de la artista.

> Así es como por ejemplo se difundió el rumor de que Josefina tenía la intención, si no se cedía a sus reclamos, de abreviar las coloraturas. Yo nada sé de coloraturas, nunca he notado en su canto nada que tenga que ver con las coloraturas. . . .Es posible que ella haya puesto en ejecución su amenaza; para mí no hay por cierto ninguna diferencia notable respecto a sus anteriores actuaciones. (págs. 67-68)

La amenaza de suprimir las coloraturas, que no son sino variaciones y cadencias caprichosas en el canto, es un recurso totalmente ajeno y desconocido para este pueblo que carece en absoluto de sensibilidad y de conocimientos musicales. Sin embargo, Josefina no cede en su empeño de ganarse el favor y la atención del público.

> Pero Josefina no cede. Así, por ejemplo, afirmó recientemente que se había herido un pie trabajando, lo que le dificultaba estar parada mientras cantaba; pero como sólo podía cantar parada, tenía entonces ahora que abreviar hasta los cantos. A pesar de que cojea y de que hace que la sostengan sus acompañantes, nadie cree que haya una lastimadura real. . . . Aunque ella se haga llevar como una paralítica, aunque ella se muestre en estado digno de lástima, con más frecuencia que antes, el pueblo escucha su canto agradecido y encantado como antes; pero no le da mucha importancia al hecho de que esté abreviado. (pág. 68-69)

Esta cita demuestra, no sólo la inefectividad de la lucha de Josefina frente a la incomprensión del pueblo, sino también el carácter denigrante de los medios que la artista emplea con tal de lograr sus propósitos. La ratona finge cansancio, mal humor, debilidad; el pueblo la adula, la mima, pero, nada más. A lo más que puede aspirar esta cantora es al respeto del público; la admiración de su arte, el reconocimiento deseado, está muy lejos de su alcance.[17] Finalmente, Josefina desaparece, se niega a cantar, se aísla. "Josefina ha desaparecido, no quiere cantar, ni siquiera quiere que le pidan por eso: esta vez nos ha abandonado por completo."

El ratón narrador resume el efecto que produce la desaparición de la cantora con un comentario escueto, falto de toda compasión: "...pero el pueblo, tranquilo, sin visible decepción, imperioso, una masa que descansa en sí misma, . . . este pueblo continúa su camino. . . . Ella es un pequeño episodio en la eterna historia de nuestro pueblo; y el pueblo se recuperará de esta pérdida" (págs. 70-71). Una vez más la relación artista-pueblo destaca dos aspectos en los que se subraya la distancia insalvable que media entre las dos partes. En primer lugar, el hecho de que este pueblo opera como una entidad auto-suficiente, y, en segundo lugar, el hecho de que el arte de Josefina, aunque cumpla una función social importante, no es de ningún modo imprescindible. El desencuentro del artista con el público, del que hablábamos al iniciar el capítulo, se hace evidente en este comentario. El arte de Josefina se recibe y, en cierto modo, se aprecia, pero no se premia, no hay asomo de reciprocidad.

Al analizar la figura de Josefina encontramos repetidas alusiones al sufrimiento que la cantora experimenta como resultado de las exigencias de su oficio y la incomprensión de su arte por parte del pueblo. El párrafo final de la obra (que ha sido tomado por los críticos como punto de partida para elaborar una teoría que establece que el pueblo de los ratones es representativo del pueblo judío al cual Kafka perteneció),[18] aborda el tema del sufrimiento de la artista desde un ángulo religioso. Veamos un fragmento del pasaje para fines de análisis.

> "Pronto llegará el momento en que suene su último silbido y enmudezca. Ella es un pequeño episodio en la eterna historia de nuestro pueblo; y el pueblo se

> recuperará de esta pérdida. . . . Quizá, entonces, no nos faltará mucho; pero Josefina, redimida de los sufrimientos terrenales que, según su opinión, están reservados a los escogidos, se perderá alegremente en la innumerable muchedumbre de los héroes de nuestro pueblo, y pronto, como nosotros no cultivamos la historia, será olvidada como todos sus hermanos en su sublime redención. (págs. 71-72)

Esta cita presenta una posible alusión al carácter crístico o más bien profético de Josefina. Como vemos, el pasaje abunda en alusiones religiosas con lo cual se apunta a un salto valorativo en la concepción de la figura de la artista. Pero, si nos fijamos bien, el narrador inserta en el pasaje una cláusula ambigua. Al referirse a los sufrimientos de la ratona señala que, según su opinión (la de la ratona), éstos están reservados a los seres escogidos. Con lo cual se sugiere que muy bien podrían no estarlo, es decir, que los sufrimientos de Josefina no necesariamente la erigen como un ser distinto o selecto. Por otro lado, el solo hecho de que el ratón narrador diga que ellos son un pueblo que no cultiva la historia podría verse como un factor destinado a probar que el pueblo al que se alude en el cuento dista mucho de ser el pueblo judío, el cual se conoce tradicionalmente como el pueblo más cultivador y conciente de la historia que haya existido. A mi juicio, la teoría en cuestión (originalmente presentada por Max Brod), carece de elementos de peso que la sustenten. No hay duda de que en Kafka se observaban unas profundas preocupaciones religiosas y que, en este cuento en específico, se incurre en detalles que ilustran esta preocupación del autor. Sin embargo, opino que, al analizar el cuento de Josefina como una mera alegoría o representación simbólica del pueblo judío, estaríamos reduciendo

las múltiples proyecciones y fases interpretativas que el cuento ofrece. "Las novelas y cuentos de Kafka no deben ser leídos como narraciones "en clave", donde tal personaje o suceso corresponde a ésto o aquéllo. . . . Nosotros tenemos que dejarnos guiar por el autor, no forzarlo a él a entrar por nuestro derrotero."[19]

## Conclusiones

Del análisis del cuento se desprende el hecho de que el arte desempeña una función social importante pero incomprendida por la sociedad que recibe el beneficio de la misma. También se ilustra la idea de que la práctica del oficio artístico resulta nociva y peligrosa para sus seguidores. Las incongruencias fundamentales que se observan en este cuento en la relación artista-público, ofrecen, a mi juicio, una visión representativa de las relaciones que el propio Kafka, en su calidad de escritor, experimentó en la relación con su sociedad.

Kafka nunca nos dice con precisión en qué consiste el arte de la ratoncita cantora. Sabemos que pía o chilla y que, de igual modo, sus congéneres, los demás ratones, chillan al efectuar sus faenas diarias. El narrador se limita a decirnos que Josefina, aunque no es vista a los ojos del pueblo como una artista, sí se considera a sí misma como un miembro representativo de esta profesión. Y es precisamente por medio de esta relación artista-pueblo, que el autor va delineando en la cantora unas diferencias en actitud y en conducta que la apartan del proceder común. Josefina comparte, con el resto de los artistas kafkianos, la fragilidad,

el carácter vulnerable, la dedicación y entrega incondicional a su oficio; el afán de obtener, a como dé lugar, el reconocimiento de su labor por parte del público.

Ya se había referido, en parte, a esta relación artista-público en cuentos como: Un informe para una academia, Un artista del hambre y Un artista del trapecio; pero es en la historia de Josefina, la ratona cantora que, a mi juicio, el autor elabora en detalle los aspectos más significativos de esta relación. En esta historia se establecen paralelos entre la relación artista-pueblo y la relación padre-hijo. También se incurre en alusiones pertinentes a la relación artista-público comparada con la relación profeta-pueblo. Mientras en La construcción y en Investigaciones de un perro, los artistas aparecen como seres solitarios, aislados, casi por completo, de sus respectivas sociedades; en Josefina la cantora, se observa una interacción, un balance, que contribuye a enriquecer la caracterización de ambos núcleos.

## Capítulo IV

### El parasitismo en los artistas de Joyce y Kafka

El parasitismo, como hemos visto en los análisis anteriores, aparece como elemento característico en algunas de las figuras representativas del artista en Kafka. En Josefina la cantora y en Investigaciones de un perro, este tema aparece sugerido pero no alcanza un desarrollo pleno. Por tal motivo, creo pertinente el tratar el tema un poco más a fondo, dada la importancia del mismo en la narrativa kafkiana. Como sabemos, el tema del parasitismo viene unido al conflicto que se genera entre la necesidad que tiene el artista de cumplir con su vocación natural y las obligaciones que le impone el tener que desempeñarse en otro oficio, ajeno al arte, como medio de supervivencia. Como el artista no puede tener ninguna profesión seria aparte de su entrega total al arte que se dedica por entero, se convierte en un parásito en su grupo social, dependiendo de sus amigos, de su familia; o cayendo en la miseria y la destrucción. Las repercusiones sicológicas de esta práctica son muy importantes en la obra literaria de Franz Kafka.

A mi juicio, en la novela de Joyce el tema del parasitismo en el artista ocupa un lugar secundario. Esto se debe a que en el

contexto de la novela, el artista se presenta en proceso de formación, no es un artista logrado. Por tal motivo, el héroe no experimenta la necesidad de proporcionarse a sí mismo el sustento; lo cual resulta en un obstáculo menos para el desarrollo de su auténtica vocación. En este capítulo se analizará el tema en Joyce someramente, sólo para ilustrar que, aún cuando el tema no aparece en forma expresa, sí formaba parte de las preocupaciones del escritor.

Para profundizar en el tema del parasitismo en la narrativa kafkiana, se ha seleccionado, con fines de análisis, la novela corta titulada La metamorfosis.[1] En la figura de Gregorio, el héroe de la novela, el parasitismo toma concreción corpórea. Gregorio Samsa, que no es propiamente un artista, muestra sin embargo características que lo unen al grupo representativo de la figura del artista en la producción literaria kafkiana. Para complementar este análisis se incurrirá brevemente en el texto del cuento titulado Un artista del hambre.

## El parasitismo en Joyce

En la novela de Joyce, el parasitismo del artista se ilustra en las relaciones que el protagonista sostuvo con su familia. Sabemos que el padre de Stephen, Simón Dedalus, debido a su alcoholismo y a su carácter irresponsable, sometió a su familia a una forma de vida degradante, lastimosamente miserable. Stephen, ya desde sus primeros años, comienza a percatarse de que a él se le confieren una serie de derechos y privilegios que no son compartidos

por el resto de sus hermanos. Mientras los hermanos menores pasan hambre y se ven sometidos a constantes mudanzas según empeora la situación económica de sus padres; él tiene casa y comida segura en los colegios jesuítas donde, además, recibe una excelente educación. En una ocasión en que visita el hogar de sus padres, el héroe nos dice: "The sad quiet greyblue glow of the dying day came through the window and the open door, covering over and allaying quietly a sudden instinct of remorse in Stephen's heart. All that had been denied them had been freely given to him, the eldest: but the quiet glow of evening showed him in their faces no sign of rancour" (pág. 163).

Al ingresar en la Universidad, su padre le sugiere que estudie abogacía, o que se dedique a una profesión lucrativa; obviamente abrigando el deseo de que Stephen salve a la familia de la ruina económica. El joven se resiste a formar parte del orden social y, egoístamente, determina que nada material, ningún lazo o asociación, le apartará de su decisión de ser artista. Reconoce que, lejos de ser proveedor, representa una carga económica para su familia. Esta condición, como lo comprueba la cita mencionada, provoca en el joven artista cierto sentido de culpa o remordimiento. Sin embargo, el héroe, gradualmente comienza a asumir una actitud de indiferencia, de frialdad, respecto a su familia y a los otros núcleos que interfieren con su vocación.

El adoptar al arte como único compromiso, provoca en la mente de Stephen una serie de disyuntivas las cuales, sólo por medio del distanciamiento puede resolver. La subordinación del joven artista para con su medio se sugiere en la condición parasitaria a la que se

ve sometido desde sus comienzos. Si bien es cierto que Stephen, invocando la figura del mítico Dédalo, se exila de Irlanda y se libera de las "redes" que le atan; sospechamos sin embargo, que la entrega total a la profesión artística generará nuevos conflictos en su vida.

## El parasitismo en Kafka

### Gregorio Samsa: la metáfora viviente del parásito

Al realizar el análisis del tema del parasitismo en La metamorfosis, incurriré en el análisis de otros temas relacionados por considerarlos necesarios para la comprensión del tema en su totalidad. Partiré de la hipótesis de que Kafka, al presentarnos como clave central de la historia la transformación de su héroe en su insecto parasitario, utilizó la imagen como una fórmula estética que eleva el tema del parasitismo a una posición de dominancia respecto a los otros temas incluídos en la obra. A mi juicio, el parasitismo adquiere una función constructiva en el contexto de la historia ya que opera como centro generador de otros conflictos y presiones que conducen al héroe a una muerte inminente, a la total destrucción.

Los recursos técnicos utilizados por Kafka al escribir esta historia, la utilización del lenguaje, su acercamiento al símbolo o rechazo del mismo, el uso de la metáfora o la alegoría como medios de expresión; han sido discutidos ampliamente en un libro de Stanley Corngold titulado The Commentators' Despair: The Interpretation of Kafka's "Metamorphosis". En este estudio, me

limitaré a dilucidar el problema del parasitismo, sus causas y consecuencias, tocando sólo superficialmente las teorías alusivas a los procesos metodológicos a fin de deslindar el presente tema de la multiplicidad de temas incluídos en la obra y de la exposición técnica de la misma.

Comenzaré por definir el concepto parasitismo. Al referirnos al parasitismo en plantas o animales del reino inferior nos limitamos a señalar una disposición natural del organismo parasitario que, incapaz de proveerse su propio alimento, se nutre de otro cuerpo u organismo ajeno a él. Pero si utilizamos el término para referirnos al hombre, le imponemos una carga peyorativa propia del orden moral adjudicándole una conducta abyecta que humilla y denigra al individuo en el cual se observa esta cualidad. Al hablar del parasitismo observado en un personaje literario ya invadimos, sin proponérnoslo, áreas que comprenden la intención del autor al caracterizar a su personaje, su particular concepto del fenómeno y la función específica del parasitismo como fuerza dramática en el contexto de la historia. Kafka, al utilizar la metáfora en su forma literal, esto es, al presentarnos al héroe literalmente convertido en un coleóptero o insecto parásito, multiplica las posibilidades del lenguaje y de la imagen literaria revelándonos la totalidad de sus cualidades, no una en particular. La metáfora deja de ser el vehículo revelador de algo oculto, de una realidad ajena al medio en el cual se la señala, para representar de forma total los diversos aspectos del fenómeno producido.

El protagonista de La metamorfosis, Gregorio Samsa, ilustra el tema del parasitismo en dos vertientes. Para comenzar, es su

familia la que depende y se alimenta de él, de su trabajo. Una vez se ha efectuado la transformación del héroe, se invierten los roles convirtiendo al proveedor en parásito, no sólo a nivel sicológico, sino también a nivel físico. El impacto y la importancia del conflicto es acentuado por Kafka al llevar la metáfora a sus últimas consecuencias. El hombre deviene en coleóptero, criatura repugnante e indefensa que depende exclusivamente de la acción compasiva de los que le rodean. Al hablar del parasitismo según se ejemplifica en la figura de Gregorio, no sólo se nos refiere a un estado mental característico de la condición parasitaria del personaje, también se nos habla de un parasitismo fisiológico, de la dependencia física que complementa pero no necesariamente incluye la dependencia mental.

## El parasitismo y el amor filial

El fenómeno del parasitismo en el héroe aparece íntimamente ligado al drama familiar en la obra. La dependencia física y sicológica de Gregorio, vinculada a la figura de la madre y de la hermana; la opresión y la hostilidad provenientes de la figura del padre; la degradación a la que es sometido el héroe y el fracaso de su intento de establecer la integración familiar; son condiciones fundamentales para el desarrollo de este tema en la historia de la familia Samsa. Gregorio, oprimido por el peso de una vida falta de autenticidad, de una existencia vacía y ajena a los intereses y actividades de su familia, trasciende los límites de su humanidad convirtiéndose en una carga económica y en objeto de vergüenza para su familia.

Stanley Corngold, al reseñar en su libro un artículo de Norman Friedman, sobre el presente tema, asocia el fenómeno del parasitismo en el héroe con el deterioro en la relación familiar. "The Metamorphosis is fundamentally about family love and the dangers of dependency in this situation. The danger for the dependent person is weakness; for the stronger one, entrapment as a consequence of his responsibility. Before the metamorphosis, the family has grown stupid and Gregor has ceased to live a life of his own. Afterward it is the family which finds itself enslaved to the responsibility of caring for Gregor. The others are not freed until he dies."[2] A mi juicio, Corngold, al analizar e interpretar la teoría de Friedman, toca un aspecto que considero esencial para el desarrollo de la trama así como para el desarrollo del tema del parasitismo; esto es, la consideración de la vida de Gregorio previa a la transformación de su físico. Sólo partiendo de esta visión global de la historia puede emitir un juicio valorativo respecto al alto precio que el héroe debe pagar para proteger el bienestar de su familia. El proceso ilustra, de forma gradual, el deterioro sicológico del héroe que le aboca a una forma de vida aislada del seno familiar, sujeta al rechazo de los seres que ama, lo cual representa un sufrimiento, una sensación de impotencia y una desesperanza que toca por momentos los límites de la desesperación o de la inercia, según sea el caso. A la par con este deterioro sicológico sobreviene el deterioro físico. En la medida que progresa su transformación, Gregorio pierde su capacidad de moverse, la agudeza de su visión y, lo que es aún más importante, su capacidad de comunicarse. Su voz se convierte en un chillido

ininteligible; sus acciones son malinterpretadas, en parte porque carece de la expresión reveladora del gesto y además porque su apariencia de insecto le convierte en una criatura amenazante que perturba el ánimo de los que le observan.

La situación básica se altera en la medida en que se hace evidente la crisis del héroe. A lo largo de la novela se van acumulando los elementos que apuntan a que éste, antes de su metamorfosis, no ha vivido mas que a medias; a partir de los deseos y necesidades de su familia, no a partir de los suyos propios. Su existencia ha sido reducida, empobrecida al máximo, ya que ha sido una existencia basada en lo rutinario.

Cabe preguntarse, ¿qué papel juega el problema del parasitismo en la familia Samsa?; ¿es causa o síntoma?; ¿se presenta como resultado de la crisis por la cual atraviesa Gregorio o se engendró antes de que se presentara la misma? ¿De qué manera afecta la condición parasitaria del héroe al estado mental y las condiciones materiales de la familia en general? Para encontrar una posible respuesta a estas interrogantes se precisa realizar un análisis del texto con el fin de ilustrar los efectos del parasitismo en los miembros de la familia Samsa.

## El parasitismo y sus efectos en la familia Samsa

Kafka nos presenta varios cuadros representativos de la situación de la familia del héroe antes y después de la transformación de Gregorio. Veamos algunos pasajes en los que se observan los efectos de esta transformación.

> Pero ocurría que el padre, aunque estaba bien de salud, era ya viejo y llevaba cinco años sin trabajar; por lo tanto, poco podía esperarse de él; en estos cinco años que habían constituido los primeros ocios de su laboriosa, pero fracasada existencia, había ido acumulando mucha grasa, y se había puesto excesivamente pesado. ¿Incumbiríale acaso trabajar a la madre, que padecía de asma, que se fatigaba con sólo andar un poco por casa, y que un día sí y otro también tenía que tenderse en el sofá, con la ventana abierta de par en par, porque le faltaba la respiración? ¿Correspondería a la hermana, todavía una niña, con sus diecisiete años, y cuya envidiable existencia había consistido hasta entonces en emperifollarse dormir todo lo que le pedía el cuerpo, ayudar en los quehaceres domésticos, participar en alguna que otra modesta diversión y, sobre todo, tocar el violín?. (págs. 42-43).

Las tres figuras a las cuales se alude en la cita presentan dos cualidades en común: debilidad física y una marcada insuficiencia. Kafka nos presenta, a través de la mirada compasiva de Gregorio, un cuadro típico del parasitismo familiar. Todos comparten una forma de vida sedentaria, un modo ocioso de vivir exento de obligaciones o responsabilidades. Estas figuras, al depender de la bondad y la protección del héroe, se comportan como lo que son: organismos parasitarios. Una vez se efectúa la transformación en Gregorio, sobreviene la transformación en el resto de los miembros de la familia. Como consecuencia de este hecho insólito e inesperado se genera, no una solución al problema del parasitismo, sino la inversión del mismo. El débil se convierte en fuerte; el que ha estado desprovisto e indefenso es el que despoja, el que sojuzga. Veamos algunos pasajes de la obra a fin de evidenciar lo dicho.

> Pero, y pese a todo, ¿era aquél realmente su padre? ¿Era éste aquel hombre que antaño, cuando Gregorio se preparaba a emprender un viaje de negocios, permanecía fatigado en la cama? ¿Aquél mismo hombre que, al

> regresar a casa le acogía en bata, hundido en su butaca, y que por no estar en condiciones de levantarse, contentábase con alzar los brazos en señal de alegría? . . . Pero no, ahora presentábase firme y derecho, con un severo uniforme azul con botones dorados, cual el que suelen usar los ordenanzas de los Bancos . . . y el cabello blanco, siempre desmelenado hasta entonces, aparecía brillante y dividido por una raya primorosamente sacada. (pág. 53)

La transformación que se ha operado en el padre, a raíz de la transformación que se ha operado en el hijo, es evidente. Cuando dependía totalmente de Gregorio su apariencia era la de un hombre derrotado, la de un guiñapo humano, por así decirlo. Una vez se elimina la dependencia, el padre luce rejuvenecido, capaz, incluso autoritario y hostil para con el hijo.

> ...cruzó toda la habitación, dirigiéndose con cara torva hacia Gregorio, con las manos en los bolsillos del pantalón, y los faldones de su larga levita de uniforme recogidos hacia atrás. El mismo no sabía lo que iba a hacer; mas levantó los pies a una altura desusada, y Gregorio quedó asombrado de las gigantescas proporciones de sus suelas. Empero, esta actitud no le enojó, pues ya sabía, desde el primer día de su nueva vida, que al padre la mayor severidad le parecía poca con respecto al hijo. (pág. 53-54) (subrayado mío)

Veamos un pasaje en el cual se ilustra la transformación que experimentan los demás miembros de la familia. En una de sus excursiones fuera de la habitación a la cual se ha visto confinado, Gregorio recibe una herida en la espalda a manos del padre. A consecuencia de esto se acelera el deterioro físico del héroe.

> Gregorio, por su parte, aún cuando a causa de su herida había perdido, acaso para siempre, el libre juego de sus movimientos; aún cuando precisaba ahora, cual un anciano impedido, varios e interminables minutos para cruzar su habitación. . . tuvo en aquella agravación de su estado una compensación que le pareció harto suficiente: por la tarde, la puerta del comedor. . . se

> abría, y él, echado en su cuarto, en tinieblas. . . podía contemplar a toda la familia. . . y oir sus conversaciones. . . . Claro está que las tales conversaciones no eran, ni con mucho, aquellas charlas animadas de otros tiempos. . . . Ahora, la mayor parte de las veces, la velada transcurría monótona y triste. Poco después de cenar, el padre se dormía en su butaca, y la madre y la hermana recomendábanse una a otra silencio. La madre, inclinada muy junto a la luz, cosía ropa blanca fina para un almacén, y la hermana, que se había colocado de dependienta, estudiaba por las noches estenografía y francés, a fin de lograr quizás con el tiempo un puesto mejor que el actual. (pág. 55-56)

Esta cita ilustra, de forma elocuente, la inversión del parasitismo en la familia Samsa. La hermana, que otrora aparecía como una chica despreocupada e indolente, ahora trabaja y estudia. La madre y el padre, que exhibían una marcada debilidad física y una total dependencia, ahora lucen rejuvenecidos, capacitados, con la fortaleza necesaria para asumir las responsabilidades del hogar y contribuyen, con sus respectivas labores, al desenvolvimiento económico de la familia. Por su parte, el héroe, se limita a ocultarse de la vista de los demás y a observar, desde su "cueva", los cambios que se operan en el ámbito familiar. Su función se ha reducido a esto: observar y depender. El es el parásito en todos los sentidos y está conciente de que la transformación de su físico sólo empeora la situación. Al verse lanzado de forma brutal fuera de los límites del mundo natural y aún conservar, pese a su apariencia animal, la capacidad de recordar y de conmoverse, está condenado a la alienación, al abandono, y al sentido de culpa y remordimiento que permea y destruye, en la generalidad de los casos, a los héroes kafkianos.

## La continuidad del parasitismo en los miembros de la familia Samsa

Para el héroe de La metamorfosis no hay alternativas que viabilizen un mejoramiento o una posible evasión de la condición parasitaria. La deformación de su cuerpo es sólo el resultado o la representación corpórea de una deformación sicológica que ha venido fraguándose en el medio social y en el medio familiar. Antes de la metamorfosis, Gregorio es un ser atrapado en sí mismo y atado por las fuerzas sociales y familiares. Su autonomía individual es amenazada constantemente; su patrono le tiraniza; el hecho de ser el único miembro del cual la familia depende por entero reduce su libertad personal a un mínimo. Sin embargo, la actitud del héroe frente a estas instituciones es marcadamente pasiva, nunca le vemos hacer nada para remediar su situación. Incapaz de rebelarse contra la influencia dominante de las instituciones que regulan el paso de su vida, surge en su ánimo un sentido de extrema impotencia. Como sabemos, después de la metamorfosis, la alienación del héroe se radicaliza y aflora su carácter irreversible.

Stanley Corngold, al analizar el ensayo de Friedman sobre esta historia, nos dice: "Kafka's 'subtle and ironic attitude was a form of courage'. He sees many sides, 'and in The Metamorphosis, for example, he is aware of the need for family love as he is of its dangers'. The problem in this story is one of reconciling the need for autonomy; the solution lies in a man's having the courage 'to cast off a love which has enslaved him, or which he is using in order to enslave himself'."[3]

Al subrayar los peligros de la dependencia y la posibilidad de que ésta sea impuesta por la circunstancia vital o escogida a nivel inconciente por el héroe, el análisis enriquece nuestra concepción del problema del parasitismo según se ilustra en la figura de Gregorio. De igual forma, estas consideraciones apoyan en parte la hipótesis de que la transformación de Gregorio en un monstruoso parásito es sólo un síntoma que denuncia el parasitismo sicológico al que se ha visto reducido tanto él como su familia. Visto el problema de esta forma, la transformación, que en apariencia se presenta como un hecho insólito e inverosímil, deviene en una fórmula estética utilizada por el autor para exponer literalmente sus propios temores y las honduras de su siquis.

Las repercusiones sicológicas del parasitismo gravitan de forma constante sobre los miembros de la familia Samsa y sólo se eliminan totalmente con la muerte física del héroe. Aunque tanto los padres como la hermana de Gregorio, Grete, cesan su dependencia económica y se convierten en proveedores, el proceso de adaptación a esta nueva forma de vida es lento y doloroso. Su vulnerabilidad ante la crítica social, su sentido de impotencia ante la crisis que confronta el héroe y la verguenza que les produce el tener que convivir con un monstruo, forman parte de la honda huella que ha dejado en sus ánimos la condición parasitaria. Al no sentirse capacitados para llevar las riendas de la casa por sí solos, ceden parte de la misma a tres huéspedes o inquilinos. Aún cuando estas tres figuras les tiranizan y degradan al máximo, la familia soporta el vejamen con estoicismo, se somete a la humillante situación sin protestar. La llegada de estos tres agentes extraños al círculo

familiar va creando un cerco que aisla no sólo a Gregorio sino a la familia en general. "Estos tres señores, muy formales. . . cuidaban de que reinase el orden más escrupuloso, no sólo en su propia habitación, sino en toda y en todo lo de la casa. . . . Además, habían traído consigo la mayor parte de su mobiliario, lo cual hacía innecesarias varias cosas imposibles de vender, pero que tampoco se querían tirar. Y todas estas cosas iban a parar al cuarto de Gregorio, de igual modo que el cogedor de las cenizas y el cajón de la basura" (pág. 62). Los huéspedes ocupan un lugar de preferencia en la casa y demandan un trato especial por parte de la familia: "Sentáronse a la mesa en los sitios antaño ocupados por el padre, la madre y Gregorio. . . . Entretanto, la familia comía en la cocina. A pesar de lo cual el padre, antes de dirigirse hacia ésta, entraba en el comedor, hacia una reverencia general y, gorra en mano daba la vuelta a la mesa" (pág. 63).

En su análisis Corngold señala que una vez se produce la metamorfosis de Gregorio la familia Samsa recobra su vitalidad y sus esperanzas.[4] A mi juicio, esta aseveración es verdadera sólo en parte ya que se evidencia en la obra que la familia Samsa sólo recobra su verdadero equilibrio cuando el héroe desaparece de una vez y por todas. La degradación moral y el sentido de verguenza que experimenta la familia ante la transformación del héroe comprueban la teoría presentada de que la condición parasitaria ha dejado residuos destructivos en el seno familiar. La independencia emocional y sicológica de estos seres que por tan largo tiempo han dependido de Gregorio sobreviene con la liberación de la penosa carga que la monstruosa presencia del héroe les ha impuesto. Si

en vida de Gregorio habían rechazado la opción de mudar de casa, debido a la verguenza que este paso les proporcionaría, ahora deciden mudarse de inmediato y comenzar una nueva vida a partir de nuevas proyecciones.

> Luego, salieron los tres juntos, cosa que no había ocurrido en meses, y tomaron el tranvía para ir a respirar el aire libre de las afueras. El tranvía, en el cual eran los únicos viajeros, hallábase inundado de la luz cálida del sol. Cómodamente recostados en sus asientos, fueron cambiando impresiones acerca del porvenir, y vieron que, bien pensadas las cosas, éste no se presentaba con tonos oscuros, pues sus tres colocaciones -sobre las cuales no se habían todavía interrogado claramente unos a otros- eran muy buenas y, sobre todo, permitían abrigar para más adelante grandes esperanzas. (págs. 76-77)

## Conclusiones

A mi juicio, el autor establece en esta narración una denuncia de la decadencia en la escala de valores de su sociedad y en las relaciones humanas. No hay solidaridad en la desgracia, no hay apoyo mutuo. La relación entre la familia Samsa y sus huéspedes es tan sojuzgante como la relación entre Gregorio y sus superiores en el almacén. La subordinación del héroe a su trabajo, a su familia y a las convenciones de su sociedad, disminuyen su calidad de vida reduciéndolo a la ruina moral, a un asolamiento irreparable. Por lo cual se puede concluir que, en la figura de Gregorio, Kafka ejemplifica un crisis en la condición humana que ya se ha visto ejemplificada en las figuras representativas de sus artistas. La soledad, el ajenamiento del héroe respecto a su sociedad y la extrañeza de sí mismo, la sensibilidad extrema, la dependencia

física y anímica; son algunas de las características que ya hemos visto ilustradas en Josefina la cantora, en el artista del hambre, en los perros artistas, en el artista del trapecio, etc. La peculiar condición del héroe de La metamorfosis, demuestra que la interioridad del personaje y el mundo de afuera constituyen dos dimensiones irreconciliables.

En general, en la obra kafkiana, los personajes aparecen inmersos en un mundo en el que se observa una marcada discrepancia entre sus respectivas conciencias y la verdad externa. La nota fatalista estriba en que sus personajes se limitan a sufrir los efectos de esta discrepancia pero, ni la provocan, ni consiguen modificarla con sus acciones.

## Un artista del hambre

El tema de la dependencia ocupa un lugar secundario en la historia titulada Un artista del hambre. Un análisis somero revela la existencia de otros temas que exhiben mayor dominancia en el desarrollo de la historia, como lo son: la mentira, la comercialización del arte, el fracaso del artista debido a la incomprensión del público, etc. El problema del parasitismo sí se trata pero o se conserva al margen, o es abordado en forma indirecta por el autor. Sin embargo, considero pertinente el incluir un breve esbozo del tratamiento del tema, según se ilustra en la figura del artista, a fin de trazar algunos posibles paralelos entre éste y la figura de Gregorio Samsa, el héroe parásito de La metamorfosis.

El problema de la dependencia en esta historia guarda una estrecha relación con la profesión o el arte del protagonista. Este artista kafkiano ha hecho un arte del ayunar y en este oficio centra su vida y sus máximas aspiraciones. Paradójicamente, el desempeño de este arte singular actúa en detrimento de su propia vida y le sumerje gradualmente en un estado de deterioro que sólo culmina con la muerte.

Si en La metamorfosis encontramos la metáfora del parásito llevada a sus últimas consecuencias, en Un artista del hambre es la metáfora de la prisión la que ocupa un lugar dominante. Kafka elabora la figura de este artista visto como un ser atrapado en su propia debilidad. Por otro lado, en él se observa esa pugna interior entre la vida y la muerte que va minando el cuerpo o la siquis del organismo dependiente. Ya en las páginas iniciales de la historia, el héroe aparece como un hombre literalmente atrapado. Su existencia transcurre dentro de los límites de una pequeña jaula de circo y es en este espacio limitado por barrotes de hierro donde tienen lugar todas sus actividades vitales. En este sentido, el ayunador guarda un paralelo evidente con Gregorio Samsa. Ambos viven confinados, aislados del mundo exterior y condenados a una forma de vida cuasi-animal. Gregorio depende enteramente de la compasión y los cuidados de su familia, mientras que el ayunador depende físicamente de los cuidados de su empresario y anímicamente de la aceptación de su arte por parte del público que le observa. Al igual que Gregorio, el artista del hambre se ve sacudido por un hecho o circunstancia exterior, ajeno a su voluntad, que altera en forma total el curso de su

vida y de su carrera artística. "...como por obra de un pacto, había nacido al mismo tiempo, en todas partes, una repulsión hacia el espectáculo del hambre."[5] Su profesión, ahora anacrónica, se vuelve sospechosa y por ende la autenticidad de su arte cae en descrédito. "El empresario había fijado cuarenta días como el plazo máximo del ayuno, más allá del cual no le permitía ayunar ni siquiera en las capitales de primer orden. . . . mas pasado este plazo, el público se negaba a visitarle, disminuía el crédito de que gozaba el artista del hambre."[6] Lo que el ayunador persigue como artista es la fama, el reconocimiento y la admiración de los espectadores (ya que estos son los que le dan sentido a su arte); al verse rechazado por el público, se siente impelido a trascender el límite de sus propias fuerzas para lograr la aceptación deseada. "¿Por qué arrebatarle la gloria de seguir ayunando, y no sólo la de llegar a ser el mayor ayunador, cosa que probablemente ya lo era, sino también la de sobrepujarse a sí mismo hasta lo inconcebible, pues no sentía límite alguno a su capacidad de ayunar?"[7] A consecuencia de este fenómeno que se suscita en el público de la época, el ayunador quedará eventualmente relegado al olvido, a la indiferencia de todos, al ajenamiento total.

No hay duda de que el artista del hambre aparece, como muchos de los héroes kafkianos, atrapado entre dos factores irreconciliables: la consecución de su meta y el carácter destructivo de esta consecución. Esta condición crítica y fundamentalmente contradictoria resulta propicia para el autor que va trazando en su héroe aspectos propios de su concepto particular del arte, así como algunas de las características comunes a la condición parasitaria. La impotencia ante la crisis, la fragilidad, la

insuficiencia y la sujeción a un arte condenatorio que, como un enemigo, amenaza y socava su vitalidad, son algunos de los aspectos representativos de la figura del artista y del héroe parasitario que puebla las páginas de la narrativa kafkiana.

## Conclusiones

De este análisis comparativo de la novela Retrato del artista adolescente de James Joyce y de algunas de las narraciones breves de la obra literaria de Franz Kafka, se desprenden las siguientes conclusiones.

En primer lugar, el análisis demuestra que, aún cuando existen diferencias claras en la forma de abordar el tema religioso en ambos autores; tanto Joyce como Kafka parten de una concepción del arte que establece una estrecha relación entre ambos mundos: el religioso y el artístico. Ambos practican su arte con una dedicación total, como si se tratara de una vocación religiosa; ambos se desligan de los placeres y obligaciones del hombre común para dedicarse en forma íntegra a las labores inherentes a su profesión. Frente al ambiguo clima de religiosidad propio del pensamiento y la obra de Kafka, encontramos el señalamiento expreso del dogma y la relación sistemática de aspectos propios de la doctrina y la tradición católica que permean la narrativa del escritor irlandés.

En segundo lugar, encuentro que tanto Joyce como Kafka trasponen a sus respectivas obras sus particulares preocupaciones sobre el arte y consideran que la autenticidad es elemento

imprescindible en sus ideales estéticos. Para Joyce, arte y verdad van mano a mano en la elaboración artística; para Kafka, la verdad es algo inalcanzable pero, como artista, siempre aspira a su encuentro. Sin embargo, en Kafka se observa, en forma más acusada, la concepción del arte como una experiencia trágica, como una experiencia de terror de carácter ineludible.

Finalmente, opino que en Kafka se observa una mayor intensidad de la reflexión acerca del arte y la figura del artista, y un incremento de las críticas que se dirigen a estos temas. Sus experiencias de fracaso como artista practicante le llevan a reflexionar (con mayor amplitud y detalle), sobre el sentido y la naturaleza del arte; así como sobre las exigencias y el carácter sospechoso de su profesión. En términos generales, ambos autores coinciden en su forma de concebir la figura del artista. La visión del artista como un ser ajeno, diferente, que recurre al aislamiento como condición imprescindible para producir su obra son características comunes a las figuras representativas del artista en Joyce y en Kafka.

La narrativa kafkiana, sin embargo, abunda sobre el carácter particular de las relaciones que se establecen entre el artista y su obra y el artista y el público. Además, al incurrir en el análisis del parasitismo y sus efectos, Kafka nos ofrece una visión más completa de su particular concepto del arte y del rol del artista en la sociedad. Con lo que, a mi juicio, se confirma la hipótesis de que hay una escalada en la crítica del arte y del rol del artista al pasar de la obra literaria de James Joyce a la obra literaria de Franz Kafka.

## Notas

### Prefacio y Capítulo I

[1] James Joyce, Portrait of the Artist as a Young Man (New York: Penguin Books, 1964). En este estudio, al referirnos a la novela de Joyce, lo haremos utilizando la traducción del título al español en su forma completa y aparecerá, además, en las siguientes formas abreviadas: Retrato, Retrato del Artista. Para facilitar su manejo, todas las referencias a pasajes de esta obra han sido incorporadas al texto.

[2] Ulises - novela de James Joyce publicada originalmente en París, 1922; Finnegans Wake - novela de James Joyce publicada por primera vez en 1939.

[3] Stephen Hero - versión original de Retrato del Artista, publicada póstumamente en 1944.

[4] Amigo íntimo de Kafka y escritor. A él se le debe la compilación y publicación de gran parte de las obras de Kafka.

[5] Franz Kafka, Diarios, trad. J.R. Wilcock, 2 vols. (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1977); Cartas a Milena, trad. J.R. Wilcock (Madrid: Alianza Editorial, 1974).

[6] Klaus Wagenbach, Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos, trad. Federico Latorre (Madrid: Alianza Editorial, 1970), págs. 34-35, 87-88.

[7] Franz Kafka, El castillo, trad. D.J. Vogelmann (Buenos Aires: Emecé Editores, 1967); El proceso, trad. Vicente Mendivill (Buenos Aires: Editorial Losada, 1970).

[8] _____, Diarios, pág. 156.

[9] Ibid., pág. 170.

[10] Gustav Janouch, Conversations with Kafka, trad. Goronwy Rees (New York: New Directions, 1971), pág. 172.

[11] Ibid., pág. 48.

[12] Heinz Politzer, Franz Kafka: Parable and Paradox (New York: Cornell University Press, 1966), pág. 38.

[13] Ludwig Schajowicz, "Kafka: mito y cálculo," en Los nuevos sofistas: la subversión cultural de Nietzsche a Beckett (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1979), pág. 329.

[14] Franz Kafka, Un artista del hambre, en La metamorfosis, trad. Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Editorial Losada, 1965), pág. 104.

[15] _____, Un artista del trapecio, en La metamorfosis, trad. Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Editorial Losada, 1965), pág. 113.

[16] _____, La construcción, en Obras completas, trad. J.R. Wilcock (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960), pág. 1012. Las referencias subsiguientes a pasajes de esta obra aparecerán anotadas en el texto.

[17] _____, América, trad. D. J. Vogelmann (Buenos Aires: Emecé Editores, 1966.

[18] Ibid., pág. 283.

[19] Evelyn Torton Beck, Kafka and the Yiddish Theater: its Impact on His Work (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1971), pág. 158.

[20] Clongowes Wood College era un colegio jesuíta para niños en el cual Joyce cursó sus primeros estudios. Estaba localizado al suroeste de Dublín, Irlanda y era considerado como el centro educativo de mayor prestigio en el siglo XIX. El Colegio Belvedere estaba localizado en el mismo centro de la ciudad de Dublín. Al igual que Clongowes también era un colegio para niños, administrado por padres jesuítas. Joyce recibió en él parte de su educación.

[21] Las referencias a "Mercedes" y a "Claude Melnotte" han sido tomadas por Joyce de la novela romántica Le Comte de Montecristo (1844) de Alejandro Dumas (padre) (1802-1870) y de la comedia romántica "The Lady of Lyons" (1838) de Edward Bulwer-Lytton (1803-1878), respectivamente.

[22] Robert S. Ryf, A New Approach to Joyce; the Portrait of the Artist as a Guidebook (Berkeley: University of California Press, 1966).

[23] El sermón del Padre Arnall en Retrato del Artista, nos recuerda en gran manera a un sermón similar que es ofrecido por el Padre Paneloux en La peste de Albert Camus. Incluímos la referencia por considerarla de interés para estudiosos y comparatistas. Nótese que en ambos casos la visión que se nos presenta de la Iglesia y la doctrina católica es una de carácter fuertemente negativo.

[24] Esta frase latina que traducida al español significa "no serviré" fue tomada por Joyce del Libro de Jeremías incluído en Las Sagradas Escrituras.

## Capítulo II

[1] Stanislaus Joyce, The Dublin Diary of Stanislaus Joyce, ed. George Harris Healy (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962), pág. 25.

[2] Ibid.

[3] James Joyce, Letters of James Joyce, ed. Stuart Gilbert (New York: The Viking Press, 1957), Vol. 1, pág. 136.

[4] Ibid., Vol. 1, págs. 25, 45, 90.

[5] Stanislaus Joyce, My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years, ed. Richard Ellmann (New York: The Viking Press, 1969).

[6] Hélene Cixous, The Exile of James Joyce, trad. Sally A. J. Purcell (New York: David Lewis, 1972), pág. 223.

[7] James Joyce, Letters, Vol. 1, pág. 62-63.

[8] Ibid., Vol. 1, pág. 64.

[9] Janouch, Conversations, pág. 26.

[10] Heinz Politzer, "Franz Kafka's Wills", en Franz Kafka: Parable and Paradox, págs. 294-301.

[11] Ibid., pág. 297.

[12] Janouch, Conversations, pág. 26.

[13] Ibid., pág. 52.

[14] Ibid., pág. 46.

[15] James Joyce, Dublineses, trad. Guillermo Cabrera-Infante (Madrid: Alianza Editorial, 1979). El personaje llamado Bob Doran aparece en el cuento titulado "Casa de Huéspedes."

[16] _____, Exiles (New York: Penguin Books, 1977).

[17] Cixous, The Exile of James Joyce, págs. 66-67.

[18] Ibid., pág. 73.

[19] Stanislaus Joyce, My Brother's Keeper, pág. 35.

[20] Ibid., pág. 29.

[21] Este personaje de Dublineses, aparece en la historia titulada "Los muertos."

[22] Walter H. Sokel, Franz Kafka (New York: Columbia University Press, 1966), pág. 12.

[23] Janouch, Conversations, pág. 53.

[24] Roland Barthes, "Kafka's Answer", en Franz Kafka: a Collection of Criticism, ed Leo Hamalian (New York: McGraw-Hill, 1974), pág. 143.

[25] Ibid.

[26] Franz Kafka, Un informe para una academia, trad. Oscar Caeiro (Buenos Aires: Editorial Goncourt, 1976).

[27] Ibid., págs. 24-25.

[28] Para un análisis interpretativo de la significación simbólica de la figura del simio en esta historia ver a William C. Rubinstein, "Report to an Academy", en Franz Kafka Today, ed. Angel Flores y Homer Swander (New York: Gordian Press, 1977), págs 55-60.

[29] Kafka, Un artista del hambre, pág. 103.

[30] Federico Acevedo, "El Humanismo y la literatura occidental del siglo XX" (Conferencia dictada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, marzo 1980), pág. 11. Fotocopia cortesía del autor.

[31] Ibid., pág. 6.

[32] Ibid., pág. 11.

[33] Kafka, El proceso, pág. 165.

[34] Harry Levin, James Joyce: introducción crítica, trad. Antonio Castro Leal (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), pág. 25.

[35] Stanislaus Joyce, The Dublin Diary, pág. 35.

[36] Ibid., pág. 33.

[37] Ibid., pág. 27.

[38] Charles Stewart Parnell (1846-91) y Michael Davitt (1846-1906), fueron dos patriotas irlandeses. Juntos colaboraron en la reforma de las leyes agrarias de su nación.

[39] Stanislaus Joyce, My Brother's Keeper, págs. 7-8.

[40] Kafka, América.

[41] Walter Benjamin, "Construyendo la muralla china", en Iluminaciones, trad. Jesús Aguirre (Madrid: Ediciones Taurus, 1971), pág. 210.

[42] Janouch, Conversations, pág. 97.

[43] Ibid.

## Capítulo III

[1] Janouch, Conversations, pág. 22; Franz Kafka, Escritos sobre sus escritos, comp. Eric Heller y Joachim Beug, trad. Michael Faber-Kaiser (Barcelona: Editorial Anagrama, 1969), pág. 118; Kafka, Diarios, pág. 370. Para encontrar correspondencias sobre este asunto en la personalidad del autor, ver Cartas a Milena, págs. 158-59.

[2] Franz Kafka, Investigaciones de un perro, en Obras completas, trad. J. R. Wilcock (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960), pág. 1034. Las referencias subsiguientes a pasajes de esta obra aparecerán en el texto.

[3] Kafka, Cartas a Milena, pág. 480.

[4] Heinz Politzer, "Dearest Father", en Franz Kafka: Parable and Paradox, pág. 288.

[5] Para encontrar correspondencias sobre este asunto en la personalidad del autor, ver: Kafka, Cartas a Milena, págs. 52, 91.

[6] Para ver correspondencias alusivas a esta particular necesidad según se observa en la vida del autor, ver comentarios en Wagenbach, Franz Kafka, págs. 78, 106.

[7] Kafka, Diarios, pág. 351.

[8] Ibid., pág. 305.

[9] Ibid., pág. 200.

[10] Ibid., págs. 263, 276; Wagenbach, Franz Kafka, pág. 50.

[11] Politzer, Franz Kafka, págs. 324-25.

[12] Sobre la consideración del exilio en Kafka ver: Kafka, Diarios, págs. 252, 256.

[13] Franz Kafka, Josefina la cantora o el pueblo de los ratones, trad. Oscar Caeiro (Buenos Aires: Editorial Goncourt, 1976), págs. 42-43. Las referencias subsiguientes a pasajes de esta obra aparecerán anotadas en el texto.

[14] Wagenbach, Franz Kafka, págs. 73-74.

[15] Kafka, Diarios, pág. 304.

[16] Kafka, Escritos sobre sus escritos, pág. 129.

[17] Kafka, al igual que su personaje, tuvo que recurrir al engaño para poder cumplir con las exigencias de su oficio. Sobre este asunto ver: Kafka, Escritos sobre sus escritos, págs. 140-141.

[18] Carl R. Woodring, "Josephine the Singer, or the Mouse Folk", en Franz Kafka Today, ed. Angel Flores y Homer Swander (New York: Gordian Press, 1977), págs. 71-75.

[19] Schajowicz, "Kafka: mito y cálculo", pág. 372.

## Capítulo IV

[1] Franz Kafka, La metamorfosis, trad. Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Editorial Losada, 1967), pág. 15. Las referencias subsiguientes a pasajes de esta obra aparecerán anotadas en el texto.

[2] Stanley Corngold, reseña de "The Struggle of Vermin: Parasitism and Family Love in Kafka's 'Metamorphosis'", por Norman Friedman, en The Commentators' Despair: The Interpretation of Kafka's Metamorphosis (Port Washington, New York: Kennikat Press, 1973), págs. 120-21.

[3] Ibid., pág. 120.

[4] Ibid.

[5] Kafka, Un artista del hambre, pág. 104.

[6] Ibid., pág. 100.

[7] Ibid., pág. 101.

## Bibliografía


Acevedo, Federico. "El Humanismo y la literatura occidental del siglo XX". Conferencia dictada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey. Marzo de 1980. (Fotocopia cortesía del autor).

Adams, Robert M. Surface and Symbol: the Consistency of James Joyce's Ulysses. New York: Oxford University Press, 1962.

Albéres, R.M. y Pierre de Boisdeffre. Kafka: the Torment of Man. Trad. Wade Baskin. New York: Philosophical Library, 1968.

Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. 3ra. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1974.

Barnet, Sylvan, Morton Berman y William Burton, eds. The Genius of the Irish Theater. New York: Mentor Books, 1960.

Barthes, Roland. "Kafka's Answer". En Franz Kafka: a Collection of Criticism, Ed. Leo Hamalian. New York: McGraw Hill, 1974, págs. 140-43.

Beck, Evelyn Torton. Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1971.

Benjamin, Walter. "Dos iluminaciones sobre Kafka". En Iluminaciones I, Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Ediciones Taurus, 1971, págs. 197-221.

_____. "Franz Kafka". En Ensayos escogidos, Trad. H.A. Murena. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967, págs. 53-76.

Blanchot, Maurice. "The Diaries: the Exigency of the Work of Art". En Franz Kafka Today, Eds. Angel Flores y Homer Swander. New York: Gordian Press, 1977, págs. 195-220.

_____. La risa de los dioses. Trad. J.A. Doval Liz. Madrid: Ediciones Taurus, 1976.

Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

Brown, Calvin S., ed. The Reader's Companion to World Literature. New York: Mentor Books, 1963.

Bulfinch, Thomas. "Daedalus". En Bulfinch's Mythology. New York: Avenel Books, 1978, págs. 156-58.

Cixous, Hélène. The Exile of James Joyce. Trad. Sally A. J. Purcell. New York: David Lewis, 1972.

The Columbia Encyclopedia. 3ra. ed. S.v. "Stephen, Saint".

Corngold, Stanley. The Commentators' Despair: the Interpretation of Kafka's "Metamorphosis". New York: Kennikat Press, 1973.

Curran, C.P. James Joyce Remembered. London: Oxford University Press, 1968.

Daiches, David. "The Artist as Exile". En Forms of Modern Fiction, Ed. W. O'Connor. Indiana: Midland, 1964, págs. 61-71.

Dostoievski, Fiodor. Notes from the Underground. Trad. Ralph E. Matlaw. New York: E. P. Dutton, 1960.

Ellmann, Richard. The Consciousness of James Joyce. New York: Oxford University Press, 1977.

Emrich, Wilhelm. The Literary Revolution and Modern Society and Other Essays. Trad. Alexander y Elizabeth Henderson. New York: Frederick Ungar, 1971.

Farrell, James T. "Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man". En Two Decades of Criticism, Ed. Seon Givens. New York: Vanguard Press, 1948, págs. 175-97.

Flores, Kate. "The Pathos of Fatherhood". En The Problem of "The Judgment": Eleven Approaches to Kafka's Story. Ed. Angel Flores. New York: Gordian Press, 1977, págs. 168-92.

Gifford, Don. Notes for Joyce. New York: E. P. Dutton, 1967.

Goldman, Arnold. James Joyce. New York: Humanities Press, 1968.

Goldstein, Bluma. "Bachelors and Work: Social and Economic Conditions in 'The Judgement', 'The Metamorphosis' and The Trial". En The Kafka Debate. Ed. Angel Flores. New York: Gordian Press, 1977, págs. 147-75.

Gray, Ronald. Kafka: a Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1962.

Janouch, Gustav. Conversations with Kafka. Trad. Goronwy Rees. York: New Directions, 1971.

Jones, William Powell. James Joyce and the Common Reader. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1970.

Joyce, James. Dublineses. Trad. Guillermo Cabrera Infante. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

_____. Exiles. New York: Penguin Books, 1977.

_____. Finnegans Wake. New York: The Viking Press, 1968.

_____. Letters of James Joyce. Ed. Gilbert Stuart. 3 vols. New York: The Viking Press, 1957.

_____. A Portrait of the Artist as a Young Man. New York: The Viking Press, 1961.

_____. Stephen Hero. Ed. John J. Slocum y Herbert Cahoon. New York: New Directions, 1944.

_____. Ulysses. New York: Random House, 1961.

Joyce, Stanislaus. The Dublin Diary of Stanislaus Joyce. Ed. George Harris Healey. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.

_____. My Brother's Keeper: James Joyce Early Years. Ed. Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1969.

Kafka, Franz. América. Trad. D. J. Vogelmann. Buenos Aires: Emecé Editores, 1966.

_____. Un artista del hambre. En La metamorfosis. Trad. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967, págs. 97-109.

_____. Un artista del trapecio. En La metamorphosis. Trad. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967, págs. 113-16.

_____. Cartas a Milena. Trad. J. R. Wilcock. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

_____. El castillo. Trad. D. J. Vogelmann. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967.

_____. La construcción. En Obras completas. Trad. J. R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960, págs. 1000-24.

_____. Diarios. Trad. J. R. Wilcock. 2 vols. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1977.

_____. Escritos sobre sus escritos. Comps. Eric Heller y Joachim Beug. Trad. Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Editorial Anagrama, 1969.

_____. Un informe para una academia. Trad. Oscar Caeiro. Buenos Aires: Editorial Goncourt, 1976.

_____. Investigaciones de un perro. En Obras completas. Trad. J. R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960, págs. 1034-61.

_____. La metamorfosis. Trad. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.

_____. El proceso. Trad. Vicente Mendivil. Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.

Kauf, Robert. "Once Again: Kafka's 'A Report to an Academy'". Modern Language Quarterly 15 (1954), 359-65.

Kuna, Franz. Franz Kafka: Literature as a Corrective Punishment. Bloomington: Indiana University Press, 1974.

Levin, Harry. James Joyce: introducción crítica. Trad. Antonio Castro Leal. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

Mayer, Hans. La literatura alemana desde Thomas Mann. Trad. Ma. Pilar Lorenzo. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

Moseley, Virginia. Joyce and the Bible. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1967.

Morse, J. Mitchell. The Sympathetic Alien: James Joyce and Catholicism. New York: New York University Press, 1959.

Neumeyer, Peter F., ed. Twentieth Century Interpretations of 'The Castle': a Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1969.

Politzer, Heinz. Franz Kafka: Parable and Paradox. New York: Cornell University Press, 1966.

_____. "Letter to His Father". En Franz Kafka Today. Eds. Angel Flores y Homer Swander. New York: Gordian Press, 1977, págs. 221-37.

Rolleston, James, ed. Twentieth Century Interpretations of 'The Trial'. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1976.

Ryf, Robert S. A New Approach to Joyce: The Portrait of the Artist as a Guidebook. Berkeley: University of California Press, 1966.

Schajowicz, Ludwig. "Kafka: mito y cálculo". En Los nuevos sofistas: la subversión cultural de Nietzsche a Beckett. Río Piedras, Editorial Universitaria, 1979, págs. 323-80.

Smidt, Kristian. James Joyce and the Cultic Use of Fiction. Rev. ed. Oslo: Oslo University Press, 1959.

Sokel, Walter H. Franz Kafka. New York: Columbia University Press, 1966.

Stallman, R. W. "A Hunger Artist". En Franz Kafka Today. Eds. Angel Flores y Homer Swander. New York: Gordian Press, 1977, págs. 61-70.

Stern, J. P. "Guilt and the Feeling of Guilt". En The Problem of the Judgment: Eleven Approaches to Kafka's Story. Ed. Angel Flores. New York: Gordian Press, 1977, págs. 114-32.

Sullivan, Kevin. Joyce Among the Jesuits. New York: Columbia University Press, 1958.

Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. 3 vols. 3ra. ed. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

Wagenbach, Klaus. Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos. Trad. Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

Woodring, Carl R. "Josephine the Singer and the Mouse Folk". En Franz Kafka Today. Eds. Angel Flores y Homer Swander. New York: Gordian Press, 1977, págs. 71-75.