## EL ARTE Y LA CONDICIÓN DEL ARTISTA

## Juan Pablo Dabove

"Un artista del hambre" es seguramente uno de los relatos breves más conocidos de Kafka. Quizás no sea ajeno a esa fortuna el hecho de que al leerlo sabemos que su arte alcanza allí una misteriosa culminación. Y esto no en el sentido de haber arribado a la cima de sus medios expresivos, al dominio de algunas buenas o malas costumbres temáticas, compositivas o sintácticas. sino más bien que las contradicciones que trabajan su literatura desde el inicio logran su grado más alto de intensidad y de imperceptibilidad. Quizás no sea ajeno a esa fortuna, tampoco, el impulso de algunas lecturas que han querido ver en el cuento la tematización, en las mejores condiciones posibles, de las oportunidades y límites a los que se enfrenta la literatura de Kafka. Entiendo que de esas lecturas la de Marthe Robert<sup>2</sup> es la mejor, es decir, la más escrupulosa y consecuente. Transcribo, por afán de concreción, el postulado en el que ella se sustenta: "Se ve así como la obra de Kafka contiene a cada instante su propia imagen, remite sin cesar a su génesis, a su sentido, a lo que constituve su drama v su imposibilidad. En ella el arte es visto como en un espejo que lo refleja indefinidamente, o como en esos cuadros que representan un tema acompañado por una imagen en la que el cuadro se halla reproducido en tamaño más pequeño. Encastrado en la materia misma del lenguaje. colocado en el centro o relegado a un rincón casi invisible de la historia, sin cesar se acuerda de sí mismo y se muestra"3. Sospecho no obstante que esa afirmación, siendo justa, lo es en un sentido muy diverso, mucho más problemático del que Marthe Robert parece atribuirle. Tomando en préstamo una elegante imagen de Benjamin, diría que "busca a la mariposa en una red sobre la que revolotea y echa su sombra"4. Para evaluarla mejor, para atenerme incluso a aquello que en la lectura de Robert excede sus postulados. paso a la directa consideración del cuento.

<sup>1</sup>"Un Artista del Hambre", en *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, 1970. Traducción de Jorge Luis Borges.

<sup>2</sup>Lo viejo y lo nuevo, Caracas, Monte Avila; Kafka, Buenos Aires, Paidós; Acerca de Kafka, acerca de Freud, Barcelona, Anagrama; Kafka o la soledad, México, FCE.
<sup>3</sup>Kafka, pág. 67.

<sup>4</sup>"Una carta sobre Kafka", en *Imaginación y sociedad (Iluminaciones 1)*, Madrid, Taurus, 1980, pág 201.

La anécdota, los momentos que en ella se han considerado siempre relevantes, son conocidos: el narrador comienza por la constatación del decreciente, va casi exhausto prestigio de los ayunadores. Si antes era un buen negocio organizar "grandes exhibiciones de este género como espectáculo independiente", hoy ha dejado de serlo. Encerrado en su jaula, sobre su montón de paja, bajo la mirada de la multitud anhelante y, a veces, desconfiada, sumido "...en su propio interior, sin preocuparse de nadie ni de nada, ni siquiera de la marcha del reloj..."6, conoció o desconoció sus momentos de gloria, aquellos en los que los niños lo examinaban con ojos expectantes y el final de su ayuno era un acontecimiento, incluso en las grandes capitales. Pero eso es, ahora, cosa del pasado. Por una vuelta de la historia, de la que el Ayunador y el empresario que por años lo había patrocinado no advirtieron los signos, la naturaleza de su actividad se volvió incomprensible y aquél debió acabar su carrera, incomparable, en la más ínfima de las jaulas del más vasto de los circos. Con resignación, con melancolía, con inagotable esperanza, el Ayunador aguarda (pero quizás sólo sea una espera aparente) volver a ser en la consideración del público aquello que alguna vez fue. Un provecto vasto v casi secreto sostiene su soledad: ser el Ayunador más grande del mundo. prolongando hasta el infinito la privación de alimento (que no le cuesta nada. por lo demás). En esa espera, en ese proyecto lo sorprende la muerte, no se sabe del todo si de hambre o de decepción. Pero, al borde de la fosa infamante que destinan para él algunos distraídos guardianes del circo, brilla en sus ojos, como una luz algo extraña, la decisión de seguir ayunando. La narración se sostiene en un visible juego de oposiciones que, según medios diversos, reducen en apariencia el sentido del cuento a cierta imagen del arte que se supone Kafka suscribiría, o al menos a ciertos atributos del artista. Proporciono sólo algunos ejemplos. Si antes la actividad del Artista del hambre era clara, comprendida y admirada por todos, se convierte, al paso de los años, en una pretensión ridícula y banal que no alcanza ni siguiera a despertar un justo

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>F. Kafka, Op. Cit., pág. 97.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>F. Kafka, Op. Cit., pág. 97. Quisiera destacar así, de manera marginal, algo de lo que no alcanzo a precisar el sentido, como es el hecho de que el cuento pase, imperceptiblemente, de hablar de los ayunadores como multitud y como clase, al Ayunador como individuo extremadamente preciso. Y no se trata del paso de lo general a lo particular, de la ley al ejemplo sino que implica un tipo de relación más difícil de determinar.

rechazo, sino apenas una conmiseración algo irónica. Pero incluso si olvidamos ese inexorable movimiento de la opinión, en el seno mismo de su gloria, en su momento más alto, el Artista sufre de una incurable melancolía. Esa melancolía es contrapuesta a la ruidosa, estúpida expansión de su público. El "amor fanático" del Ayunador por su ayuno lo es a la inconstancia de la multitud: el ascetismo, sus atributos imponderables o perceptibles tan sólo negativamente, son confrontados a la estruendosa grosería de los guardianes y a la brutalidad de los empresarios, incapaces de comprender la naturaleza de su arte. Asimismo, la soledad inicial y final del Ayunador es opuesta a la virtud gregaria del resto del mundo, que parece moverse sólo en confusas turbas, agradables de ver a lo lejos, pero repugnantes más de cerca. Finalmente, de la conjunción de la notoria inutilidad del ayuno y la absoluta seriedad con que el Artista se entrega a él depende gran parte del "sentido obvio" del relato. Establecer las analogías entre esta versión y cierta concepción de la literatura. a través de la identidad de sus rasgos, es un trabajo sencillo, que cualquier lector medianamente avisado puede tomarse con entera facilidad. Al ascetismo corresponde, por ejemplo, el trabajo de Kafka con la lengua alemana, y el incesante despojamiento al que la somete. Pero es fácil advertir que para que la alegoría funcione y sea perceptible debemos saber, de antemano, en qué consiste el estilo de Kafka. Prefiero mejor, entonces, esbozar la lógica rudimentaria en la que esta interpretación se sostiene. Una vez que declaramos que la autorrepresentación es la necesidad que conduce todas las evoluciones narrativas, el procedimiento privilegiado que esa necesidad asume es la alegoría. "La alegoría —dice Blanchot— introduce en la ficción el ideal de la prosa cotidiana: la 'historia' nos remite a una idea, de la que ella es el signo, ante la cual tiende a desaparecer, y que, una vez formulada, le basta expresarse y afirmarse". Lo que se gana es la reposición del ideal de la comunicación y la reinstauración —en el seno de un relato cuya fuerza de enigma es indudable de un verosímil. Que ese verosímil sea el sí-mismo de una literatura, o de la Literatura es, en este punto, una determinación accidental. Lo que se pierde es tal vez la narración misma, dado que Kafka, nos acerca a un desarrollo muy diferente, para el cual apenas cabe el nombre de alegoría: "Cuando el sabio dice: "ve hacia allá", no quiere decir que uno deba pasar al otro lado, que siempre sería posible si la meta así lo justificase, sino que se refiere a un más

<sup>&</sup>quot;El lenguaje de la ficción", en Boletín, nro. 1, Rosario, 1991, pág. 7. (Traducción de Sandra Contreras)

allá legendario, algo que nos es desconocido, que tampoco puede ser precisado por él con mayor exactitud y que, por tanto, de nada nos puede servir aquí. En realidad, todas esas alegorías sólo quieren significar que lo inasequible es inasequible". Hay sin embargo en el relato un decidido impulso alegórico. Siempre estamos puestos en situación de pensar que hay algo más aparte de él, que el ayuno no puede ser sólo un ayuno, sino que remite necesariamente a otra cosa. Pero, si guiados por esa invitación que el relato nos dirige, establecemos un sistema de correspondencias (escrupuloso o no, da lo mismo) notamos que hemos ido más allá de lo que el texto permitía, pero no porque hayamos violado los márgenes del relato, arrojándolo al error y a la arbitrariedad, sino porque hemos dado por seguro lo que no lo era tanto. Se trata entonces de algo distinto a una alegoría, o algo menos que una alegoría, desde el momento en que nos detiene, indefinidamente, en el momento primero. Hay algo que debiendo desaparecer, se obstina, misteriosamente, en durar.

Repitámoslo: sería torpe negar entonces que esta es una dimensión constitutiva del relato de Kafka. Aunque este esquema, desde el momento en que se trata de una empresa literaria es, en el acto mismo de su instauración, desbordado. El arte de Kafka implica un doble movimiento, que debe seguirse en su plena ambigüedad: "en primer lugar un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo. (...) Las relaciones de Kafka con el mundo están reguladas por un perpetuo si...pero."9

El Ayunador es, con toda probabilidad e independientemente de su esfuerzo final por asombrar al mundo, que permaneció secreto, el Artista mejor y más grande. Salvo por el hecho, imperceptible pero de consecuencias decisivas, de que su condición misma de Ayunador es completamente incierta. El sólo quiere ver justificada y realizada su naturaleza. Y sin embargo, cada día que pasa —anotado puntualmente en la pizarra frente a su jaula o sumido en la indiferencia de los otros días— lo aleja, cada día cada vez más, de esa justificación. Porque no ha demostrado aún lo único que constituiría la verdad de su arte: su capacidad de ayunar indefinidamente. Para ayunar, es obvio, se necesitan dotes de ayunador. ¿Por qué no establecer entonces que esas dotes

<sup>8&</sup>quot;De las alegorías", en Obras Completas, Tomo IV, Barcelona, Teorema, 1983 (Traducción de A. Laurent).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>Roland Barthes: "La respuesta de Kafka", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

son la verdad de su tarea, independientemente de la meta que, confiado en ellas, se imponga? Una vez más, sospechamos que eso no es posible, porque las dotes en sí no son nada, fuera de su ejercicio en una privación efectiva de alimento. Y esa privación será siempre parcial, porque estará regulada por los plazos perentorios que fije el empresario —que ha comprobado que, ni aún en las grandes capitales puede prolongarse el ayuno por más de cuarenta días además de por la inevitable extenuación del cuerpo. Todo ayuno entonces, por consecuente y estricto que sea, no es más que el anuncio, la promesa del verdadero avuno, que siempre va a estar diferido del presente, "Acaso no era el ayuno la causa de su enflaquecimiento tan atroz, que muchos, con gran pena suya, tenían que abstenerse de frecuentar las exhibiciones por no poder sufrir su vista: tal vez su esquelética delgadez procedía de su descontento consigo mismo"10. El Ayunador es, tal vez, el más grande artista del mundo. Lo que nadie sabe, ni el más cercano de sus admiradores, salvo quizás (y esto no es seguro) él mismo, es que su arte no existe. La delgadez que todos toman por su rasgo y efecto no es más que una huella, pero huella de algo que, a fin de cuentas, no existe. O mejor: la inexistencia hecha huella. Es este carácter lo que bloquea el camino de cualquier interpretación que ponga un énfasis demasiado unilateral en la autorreferencia, que hace de la actividad del Avunador un predicado del arte de Kafka, quien, supone Robert, "podía aceptar el destino de Artista del Hambre, que hace de su arte un ascetismo así como del ascetismo un medio de su arte, presto a dejar por él la vida"11. El ayuno no complica aún al ascetismo, porque sólo existe en estado de promesa. Tal vez podamos decir entonces que aquello en lo que el Artista se obstina es un falso ayuno, un ayuno sólo aparente. Esto es así sólo desde un punto de vista parcial. Porque si no es el verdadero (¿dónde, cómo practicarlo?), es el único lugar donde hacer perceptible, y el término es sin duda excesivo, su ausencia. Ausencia que divide al Avunador con respecto a sí mismo, ya que lo arroja a un espacio imposible, que a la vez "debe y no debe superar": habita en la mentira, en tanto su avuno no es aún el verdadero, pero muestra en su reverso, negativamente, la verdad, anunciando en silencio su ausencia, o más precisamente siendo la gravitación de esa falta, gravitación que es todo su espesor. La pobre, inadvertida privación del artista "presentifica" (el término es, nuevamente, de Benjamin) que éste debe su existencia y el sentido de su existencia, no a su

Kafka, "Un Artista del Hambre", pág. 99 (La negrita es nuestra).
 Acerca de Kafka, acerca de Freud, pág 25.

ayuno actual, sino a la distancia que lo separa del verdadero ayuno, a la pretensión de "sobrepujarse a sí mismo hasta lo inconcebible" <sup>12</sup>. Kafka intenta, con una firmeza difícil de superar, y aún de seguir, atenerse a esa distancia. Alcanzarla en sí y por sí misma. Si en algo la actividad del Ayunador se encuentra con la de Kafka, es en la experiencia de esa imposibilidad de la que ambos hacen su verdad <sup>13</sup>.

Argumentémoslo otra vez, desde un lugar apenas desplazado: ¿según qué modo se vinculan esas dos instancias que hemos denominado (la redundancia es insoslavable) el ayuno actual y el verdadero ayuno? No se trata, podemos estar seguros, de la diferencia que opone dos esencias, porque el verdadero ayuno no supone otras convenciones, otras restricciones o libertades aparte de aquellas que el artista goza o sufre, arrojado al fondo de su jaula arrojada al fondo de las cuadras. No es tampoco una diferencia de grado, porque la gradación supone comparación, y no hay punto de contraste entre lo limitado y lo ilimitado. Se trata de una diferencia de intensidad, imperceptible (¿no se trata de lo mismo?) pero inmensa (se trata efectivamente de otra cosa). El verdadero ayuno es el ayuno actual visto desde la perspectiva del infinito, es la afirmación en el mundo, no de otro mundo, sino de algo que en él lo excede. Comprometido en una tarea infinita, "expuesto al error de una tentativa necesariamente un poco más larga que su vida"14, el Ayunador se condena, no a no terminarla, sino a no comenzarla nunca. Una tarea infinita no tiene comienzo, y el lapso más grande equivale a un punto, y aún a menos; sume al Ayunador en un encierro más estricto que la jaula más estricta. Es, tal vez, la causa de lo que el narrador llama su "humor melancólico". La melancolía del Ayunador tiene dos facetas: es constatación de un fracaso por un lado, pero a la vez (ya que es la melancolía lo que provoca su delgadez impresionante) afirmación en ese fracaso tomado en tanto que tal. Con palabras que juzgo exactas, dice Sergio Cueto, a propósito de la melancolía de los personajes borgeanos: "La melancolía es en ellos esa inapreciable distancia que los separa de sí mismos, el resignado asombro que los aleja de sus actos y los hace

<sup>12</sup>F. Kafka, Op. Cit., pág. 101.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>Señala Blanchot: "De allí que la literatura pueda constituir una experiencia que, ilusoria o no, aparece como un medio de descubrimiento y un esfuerzo, no por expresar lo que se sabe, sino por experimentar lo que no se sabe" (op. cit., pág 13)

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>Maurice Blanchot: "El infinito literario: El Aleph", en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, 1967, pág. 109.

espectadores de un drama a la vez incomprensible e indiferente. La melancolía es la manifestación de esa distancia que se abre entre el poder inútil y la pasividad indiferente del hombre<sup>15</sup>. La melancolía es el punto donde el Ayunador se pliega a aquello que lo matará; es el presentimiento de ese instante que es el de su muerte, y de que al morir aún conservará en sus ojos quebrados (pero si el Ayunador ya está muerto lo que se conserva es una afirmación neutra, afirmación de nadie) "la firme convicción, aunque ya no orgullosa, de que seguiría ayunando"<sup>16</sup>.

Temo, sin embargo que nuestras últimas frases hayan resuelto con demasiada rapidez un problema seguramente más difícil. "Estas fueron sus últimas palabras, pero todavía en sus ojos quebrados mostrábase la firme convicción. aunque va no orgullosa, de que seguiría avunando". La insistencia del narrador en comunicar este detalle nos hace pensar que hay allí atrapado algo decisivo. Prescindamos por un momento del patetismo que surge de la contraposición de la agonía del Ayunador con su determinación tan fuerte. Pensemos mejor en quién es el sujeto de esa determinación. No el Ayunador, seguramente, que ya ha muerto. Pero el tiempo verbal, que indica una acción futura, olvida o parece olvidar esa condición. No se trata entonces del recuerdo de algo que, escondido tras esa mirada, se manifieste o haya manifestado, sino de algo que, impersonal, permanece arrojado hacia el futuro. El verdadero ayuno no es entonces una vocación o pretensión del Artista, limitada o por el contrario desmesurada, como tal vez sugerimos erróneamente, sino algo que se afirma en él, pero es del todo indiferente a él. La melancolía del Ayunador, no es, como parecía obvio, una reacción al desdén del mundo sino lo que lo separa del mundo y lo hace inalcanzable a todo desdén. "—Perdonadme todos. (...) — Había deseado toda la vida que admirárais mi resistencia al hambre (...) —Porque me es forzoso ayunar, no puedo evitarlo"17. Y, sin embargo, sabemos que el Avunador nunca lo hace verdaderamente, y sólo puede pensar en ello. Es ese pensamiento del que no se puede escapar, pensamiento imposible o de lo imposible, lo que en definitiva llamamos ayuno.

Intentemos acercarnos —manteniendo la distancia que le es propia— a la naturaleza de ese pensamiento. Tomemos para ello un pequeño desvío. En "El

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup>Sergio Cueto: "Notas sobre el humor melancólico", en *Boletín* nro. 2, Rosario, 1992.

<sup>16</sup>F. Kafka, Op. Cit., pág. 108.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup>F. Kafka, Op. Cit., pág. 108.

escudo de la ciudad"18, efectivamente, no se trata de otra cosa, sino del pensamiento de construir la obra máxima que pueden concebir los hombres. la obra que reduce a la Muralla china a un rudimentario boceto, o ensayo, o cimiento: la Torre de Babel, aquella que, según la Biblia, guardaría para la eternidad el nombre y la memoria de sus constructores. Sin embargo, de una versión a otra de la leyenda, de aquella que la Biblia relata a la que Kafka cuenta hay varias divergencias. Los dos problemas que en la versión bíblica son decisivos, es decir, la soberbia de elevar una torre que alcance el cielo v el consiguiente castigo, la confusión de lenguas, están ausentes, al menos en apariencia, del relato de Kafka. Entiendo que esa omisión importa una metamorfosis fundamental. Para los hombres de la Antiguedad, construir una torre de esa magnitud implica un desafío y una tarea aunque desmesurada. muy precisa, y aunque impía, posible. "Con fina ironía", como reza el comentario bíblico, y con algún resentimiento, Dios mismo declara esa posibilidad. Por eso pueden entregarse a la obra, por eso pueden fracasar y ser castigados. Para aquellos que habitan el mundo de Kafka, mundo al que le faltan esas certezas, se trata en cambio de una tarea doblemente infinita. En el espacio -porque la altura no alcanza su término, porque Dios ya no está allí para ponerle término— y en el tiempo. Pero no es el caso de una infinita acumulación, sino de una infinita subdivisión. No que la obra no tenga término, sino que no acierta a dar con su comienzo: "...el saber de los hombres adelanta, la arquitectura ha progresado y seguirá progresando; de aquí a cien años el trabajo para el que precisamos un año se hará en pocos meses y más resistente, mejor. Entonces, ¿a qué agotarnos ahora? Eso tendría sentido si cupiera la esperanza de que la torre quedara terminada en el espacio de una generación. Esa esperanza era imposible. Lo verosímil era que la nueva generación, con sus conocimientos superiores condenara el trabajo de la generación anterior y demoliera todo lo adelantado, para recomenzar"19. Ante esa eventualidad, la gente razonó que lo esencial era el pensamiento de construir la torre, y que lo demás es del todo secundario. "Ese pensamiento, una vez comprendida su grandeza, es inolvidable. Mientras hava hombres en la tierra, habrá también el fuerte deseo de terminar la torre"20. Sin embargo, junto con esto, el narrador

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup>"El escudo de la ciudad", en *Obras Completas*, Tomo IV Barcelona, Teorema, 1983 (Traducción de A. Laurent).

<sup>19</sup> op. cit., pág 127.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> op. cit., pág 127.

consigna que muy pronto aquellos que estaban destinados a la construcción, parecieron olvidarla y se entregaron a diversas rencillas intestinas, con motivo de decidir quién ocuparía el mejor barrio de la ciudad. Así, por espacio de siglos. En apariencia, ya nadie recordaba la Torre ni el proyecto de construirla. Pero sólo en apariencia. Porque la ciudad, perpetuamente destruída y reconstruída, la disensión interminable de los hombres entre sí, ocurren sólo en razón de la comunidad que la Torre genera; son, ya, la Torre misma. "Nadie puede ver la verdad, pero todos pueden serla", dice Kafka. Parafraseándolo diremos: nadie puede construir la Torre, pero todos lo son. El pensamiento de la Torre se confunde necesariamente con su olvido, es ese olvido mismo vivo y operante. Es decir, no un objeto real o quimérico sobre el que los hombres, los artistas, proyectan sus esperanzas, sino "una nada que trabaja en la nada", como dice, con precisas palabras, Blanchot.

Octubre de 1992