Franz Kafka: Deseo escritural y disciplina circense*

Franz Kafka: Writing Desire and Circus Discipline // Franz Kafka: Desejo escritural e disciplina circense

Selnich Vivas Hurtado[1]
Universidad de Antioquia
selnich.vivas@udea.edu.co
https://orcid.org/0000-0002-3221-0534

Fecha de recepción 9 de octubre de 2024
Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2024

CC BY NC SA

Hurtado, S (2025). Franz Kafka: Deseo escritural y disciplina circense. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos, 12*(12), pp. 242-253
DOI: https://doi.org/10.14483/25909398.22652

* **Artículo de reflexión**

1 Selnich Vivas Hurtado. Hija e hijo de Judith y de Alfonso, campesinos del Norte del Valle del Cauca. Estudió literatura en la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), la Universidad de Innsbruck (Austria), la Universidad de Freiburg (Alemania). Se doctoró con la tesis K. migriert (2007), en torno a la obra de Franz Kafka. Actualmente es profesor de literaturas alemanas, afrocolombianas y ancestrales de la Universidad de Antioquia. En 2011 fue distinguido con el Premio Nacional de Poesía por Lass uns die Worte finden / Déjanos encontrar las palabras. Sus obras más recientes son Abɨna ñúe onóiyeza (poemas en mɨnɨka, alemán, español, 2019), Nada detenía nuestra danza (novela, 2023), Bosque desovando (poemas, 2024) y Sakura y otros cuentos (2024). Esta investigación contó con el apoyo del Semillero en Diversidades y Saberes Ancestrales y de la Estrategia de Sostenibilidad 2023 del GELCIL de la Universidad de Antioquia

Resumen

El último libro escrito, revisado y corregido por Franz Kafka, ***Der Hungerkünstler*** [El artista del ayuno], se ocupa del circo. La disciplina de las y los artistas circenses guía los ejercicios del escritor ante su texto-cuerpo. Escribir una obra y preparar una acrobacia debilitan el cuerpo del creador en su intento por alcanzar la perfección. El salto mortal sobre el trapecio, o dentro de la cárcel del lenguaje, pone en riesgo la salud del creador. El arte suprime el cuerpo. Ir siempre más allá del riesgo, aún a costa de dañar el cuerpo-obra, parece ser el legado estético de Kafka. La escritura por mandato y salvamento requiere entrenamiento diario y una vida ascética.

Palabras clave

Franz Kafka, *Der Hungerkünstler*, circo, escritura, enfermedad

Abstract

The last book written, revised, and corrected by Franz Kafka, ***Der Hungerkünstler*** [The Fasting Artist], deals with the circus. The discipline of circus performers informs the writer's engagement with his body-text. Writing a work and preparing an acrobatic feat weakens the creator's body in its attempt to achieve perfection. The somersault on the trapeze, or within the prison of language, puts the creator's health at risk. Art suppresses the body. Continuously pushing beyond risk, even at the cost of damaging the body-work, seems to constitute Kafka's aesthetic legacy. Writing, driven by command and salvation, requires daily training and an ascetic life.

Keywords

Franz Kafka, *Der Hungerkünstler*, circus, writing, illness.

Resumo

O último livro escrito, revisado e corrigido por Franz Kafka, *Der Hungerkünstler* [O artista do jejum], trata do circo. A disciplina dos artistas de circo orientan os exercícios do escritor com seu corpo-texto. Escrever uma obra e preparar uma acrobacia enfraquece o corpo do criador em sua tentativa de alcançar a perfeição. A cambalhota no trapézio ou dentro da prisão da linguagem põe em risco a saúde do criador. A arte suprime o corpo. Ir sempre além do risco, mesmo ao custo de danificar o corpo-obra, parece ser o legado estético de Kafka. Escrever por mandato e salvamento requer treinamento diário e vida ascética.

Palavras-chave

Franz Kafka, *Der Hungerkünstler*, circo, escrita, doença.

La famosa serie de cartas que, según la polaca Dora Diamant, Franz Kafka escribiera a una niña que había perdido su muñeca en Berlín a comienzos de septiembre de 1923 ilustra a la perfección el tema que queremos tratar en esta conversa entre el cuerpo y el texto. Franz era un escritor plenamente consciente del poder de la literatura, especialmente en tiempos de miseria como los que se vivían en Europa en aquellos días. Nada que tuviera relación con la imaginación estaba fuera del movimiento de sus dedos y sus labios. Ejercer la escritura le implicaba una enorme responsabilidad ética. Por casual o formal que fuera el texto, él lo asumía con la más rigurosa disciplina y, por tanto, con miedo, un miedo siempre creciente de fracasar, es decir, de no poder incidir en la realidad. Escribía con detalle, cuidaba cada expresión y se esforzaba por medir y examinar el efecto que pudiera causar sus imaginaciones. Dora, lectora voraz, actriz y activista política, nos cuenta que un día se encontraron en un parque a una niña que lloraba desesperada por la pérdida de su muñeca. Mientras Dora intentaba consolar a la niña, Franz inventó "eine plausible Geschichte" [una historia plausible] (Diamant, 2005, p. 196). No inventó cualquier historia como excusa, sino una historia adecuada a las circunstancias y capaz de interpretar el dolor de la niña y al mismo tiempo de explorar una posible sanación: "Deine Puppe macht nur gerade eine Reise, ich weiß es, sie hat mir einen Brief geschickt" [Tu muñeca está de viaje en este momento, yo lo sé, ella me ha enviado una carta] (p. 196). La niña, desconfiada ante las ocurrencias de un desconocido, pidió que le mostrara la carta. Franz, consciente del problema que implicaba inventar una realidad, decidió continuar con el ejercicio, aún a costa de sus consecuencias: "Nein, ich habe ihn zu Haus liegen lassen, aber ich werde ihn dir morgen mitbringen" [No la tengo conmigo, la dejé olvidada en la casa, pero yo te la traeré mañana] (p. 196).

Y, efectivamente, Franz, el debilucho hombre espigado, vestido de gris y negro, de manos afiladas y orejas pronunciadas, sosteniendo el sombrero de copa, con poco menos que unos meses de vida, corrió a casa, llevado por una orden, con pasos lentos y respiración entrecortada. Una vez sentado frente a su escritorio, de inmediato, así nos cuenta Dora, se sentó a escribir a mano la carta inventada de la muñeca en la que debía reconstruir la causa del viaje repentino, sin el consenso de la niña. No podía simplemente no escribir. No podía permanecer indiferente ante el dolor de la niña. Ella, como cualquier gran lectora, lo ponía a prueba. Él debía ser capaz de escribir como lo haría una muñeca que se dirige a su amiga humana. No podía escribir una carta tonta para salir del paso. No podía engañar a la niña, a quien por demás no conocía y tampoco tenía la obligación de ayudar. Dice Dora que sin dudar ni un segundo se puso a trabajar con toda seriedad, como si se tratara de "ein Werk zu schaffen" [crear una obra de arte] (p. 197). ¿En qué sentido escribir cualquier texto era para Franz un trabajo artístico? ¿Acaso escribir sirve para aliviar? En este caso, escribir para sanar una niñita que llora, ¿era también una obra de arte? ¿Por qué le era imposible desdecir su responsabilidad escritural frente a un hecho tan cotidiano y anodino? ¿No le era inminente, más bien, corregir las galeradas de sus cuentos recogidos bajo el título de Ein Hungerkünstler, Un artista del ayuno, o escribir los capítulos restantes de Das Schloss, El castillo, o enviarle una postal a Milena para despedirse definitivamente de ella? Escribir, sencillamente eso, escribir era para él "eine wirkliche Arbeit" [una ocupación verdadera] (p. 197). Primero porque sentía que por ningún motivo podía privar a la niña del encanto de la ficción. Segundo porque debía brindarle alguna forma de tranquilidad, aunque proviniera de la invención. Tercero porque el escribir, que siempre le deparaba un estado de conmoción interior, se había convertido en su ver-

dadero y único "Lebensluft" [aire y aliento de vida], en palabras de Dora Diamant (2005, p. 198).

Franz, tuberculoso y enfermo terminal, con pocos meses de vida, debía escribir para vivir. Aunque fuere el viaje repentino de una muñeca significaba habitar en plenitud el instante de lo posible. "Die Literatur war für ihn etwas Heiliges, Absolutes, Unantastbares, rein und groß" [La literatura era para él algo sagrado, absoluto, irreprochable, puro y magnífico"] (Diamant, 2005, p. 199). A veces, nos cuenta Dora, podía escribir catorce días seguidos, con sus noches. Comiendo muy poco, lo mínimo para no desfallecer. Cuando escribía, hablaba en monosílabos, perdía el apetito, le gustaba estar solo. Pero cuando leía lo que había escrito, recuperaba su sonrisa. Se reía del mundo e incluso de sí mismo, con una especie de "Selbstironie" [auto ironía] (Diamant, 2005, p. 199). Sentía que a pesar de la pobreza, la enfermedad y el fracaso sucesivo de sus relaciones sentimentales era capaz, gracias a la literatura, de imaginar que era feliz inventado algo todavía inexistente. Llenaba la realidad de seres fantásticos como Odradek y sentía que una vez imaginados le ayudaban a resistir contra la crueldad del mundo. Sabía que podía transformar las condiciones adversas en pequeñas alegrías. Dice Dora que para él "Die Lüge mußte also durch die Wahrheit der Fiktion in Wahrheit verwandelt werden" [la mentira debía ser transformada, a través de la verdad de la ficción, en verdad verdadera] (p. 197). ¿Existirá la verdad, esa que tanto inquieta a filósofos y científicos? ¿O tal vez sea la verdad aquello con lo que de vez en cuando podemos hacer las paces para nos sucumbir a la devastación?

Al otro día del encuentro con la muñeca ausente volvió al Steglitzer Park y buscó a la niña. Era seguro que la encontraría. Nadie a quien se le ha prometido una historia verdadera es capaz de incumplir una cita. Como ella todavía no sabía leer, le leyó en voz alta la carta escrita con su puño y letra. La muñeca viajerita explicaba la situación: "Estaba cansada de vivir en la misma familia, aunque te amo profundamente. Necesitaba un cambio de aire. Prometo escribirte todos los días. Franz", nos dice Dora, le escribió a la niña durante tres semanas. Siempre desde la perspectiva de la muñeca, una carta cada día. En ellas le narraba nuevas aventuras. La muñeca creció, fue a la escuela, conoció otras personas. Se enamoró de un joven inteligente y respetuoso, con el cual se comprometió y luego se casó. Franz contó la historia con tanta precisión y humor que la niña pudo entender de qué se trataba. Nuestros seres amados también se van y se enamoran y son felices al lado de otros que les aman, sin que necesariamente sea un olvido o una traición.

"Nach einigen Tagen hatte das Kind den wirklichen Verlust seines Spielzeugs vergessen und dachte nur noch an die Fiktion, die man ihm als Ersatz dafür angeboten hatte" [Después de unos días, la niña había olvidado la pérdida real de su juguete y solo pensaba en la ficción que le habían ofrecido como reemplazo] (p. 197). La literatura funge como un sustituto de la realidad perdida, de la comprensión inalcanzable. Franz había solucionado el conflicto de la niña a través del truco mágico del arte. El arte tenía el poder de reestablecer la esperanza, para él, Franz, para ella, la niña. Esperanza, sin duda, que solo se alcanzaba con el esfuerzo físico, en el umbral más alto del dolor y de la pérdida. La esperanza en el arte es al mismo tiempo una aceptación de las renuncias.

El deseo de escribir cartas y la necesidad de hacerlo para respirar aire de vida producen insomnio, impaciencia y debilidad, como lo expresa en las Cartas a Milena. El reclamo a Milena, lleno de contradicciones, es constante: "Antwort bekam ich keine" [No he recibido respuesta]

(Kafka, 2002, p. 4). "Aber es ist unsinnig, diese Lust an Briefen" [Pero no tiene sentido, estas ganas de cartas, esta hambre de cartas] (p. 23). Milena Jesenská, a quien conoció en octubre de 1919 en Praga, no fue apenas una destinataria de sus cartas enamoradas e inseguras; todo lo contrario, en sentido estricto Milena era una escritora muy conocida en Praga por sus artículos periodísticos y sus traducciones del alemán y del ruso al checo, mientras que Franz apenas intentaba alcanzar cierta atención en los círculos intelectuales cercanos. El reconocimiento público que ella le brindó, pues lo tradujo y lo citó en sus artículos, fue sin duda el primer gran impulso para una obra que quedaría suspendida durante la guerra. Milena fue la avivadora de su obra en los últimos años y también una crítica implacable a su falta de coherencia afectiva. Ella se hubiera escapado con Franz a Palestina o a Suramérica si él se hubiera decidido por una aventura no escritural. Las cartas de Milena debieron ser obras de arte y él lo sabía, y por eso se esmeró tantísimo en responderle a la altura. Al igual que las de Franz a Dora, se perdieron; seguramente cayeron en manos de la Gestapo y fueron quemadas. Es válido, sin embargo, imaginarlas y escribirlas. Hemos de suponer que en ellas Franz no encontró una niña que había perdido su muñeca. La historia de la muñeca es feliz y perfecta, porque la niña no tuvo cómo darse cuenta del engaño y tampoco pudo expresar sus nuevos malestares. En las cartas de Milena, Franz halló una escritora, traductora, crítica de arte, correctora de estilo y pensadora feminista. Por eso Franz la llama "Lehrerin" [maestra] (Kafka, 2002, p. 23). En las cartas de Franz, escritas en el frenesí más desvergonzado e inestable, Milena descubrió más las debilidades que las fortalezas del escritor. El mucho escribir evidenciaba la incredulidad en su propia obra y la impaciencia por el reconocimiento de alguien importante. Era él al que se le había perdido la muñeca y necesitaba una historia para aceptar su duelo. A pesar de las crisis nerviosas de ambos y de la presión social que ejercía el medio intelectual en el que se movían, especialmente por ser ella una mujer checa casada con un judío disoluto, era Franz el que menos libertad se concedía para dar rienda suelta a una relación a todas luces valiosa y beneficiosa para la literatura. El deseo de estar juntos era evadido por él con mayor regularidad; ella lo citaba y elogiaba públicamente en checo en sus columnas periodísticas, en un momento donde Franz era absolutamente desconocido para los checos. Para él no era suficiente que ella pensara que él había escrito "die bedeutendsten Bücher der jungen deutschen Literatura" [los libros más significativos de la joven literatura en lengua alemana] (Jesenská, 2021, p. 134). El elogio lo obligaba a subir el grado de exigencia frente a su propia escritura. Otras podrían estar satisfechas con sus obras; menos él mismo.

El 1 de agosto de 1920, Franz le desdice a Milena: "Und wenn Du schreibst, dass ich Lust zu leben habe, so habe ich heute kaum" [Y cuando Tú escribes que yo tengo ganas de vivir, así hoy no tengo ningunas ganas] (Kafka, 2002, p. 170). Por ganas de vivir ella debía interpretar ganas de escribir. Ese esconderse en la escritura para vivir hace de Franz, en el ámbito sentimental, un ser asocial que desdeña el afecto. Aunque escribe para ser leído y elogiado, no quiere que la cercanía le interrumpa el deseo de escribir. Esa oposición radical a la vida en pareja parece haber sido la responsable del fracaso sentimental con Felice Bauer, Julie Wohryzek y Milena Jesenská. Lo curioso es que no afectó la convivencia con Dora Diamant, a quien, como ella indica, le escribió cartas a diario. Milena estaba tan cerca de la enfermedad escritural de Franz que "Ich kann Dir nicht mehr wie einer Fremden schreiben" [Yo no te puedo escribir más como a una extraña] (p. 62). Escribirle a una semejante, a una escritora, implicaba mayor exigencia. Esa escritora no se dejaba engañar fácilmente. Ella podía ver los errores y él estaba obligado a confesarlos: "Ich weiss

nichts zu schreiben, ich gehe nur hier zwischen den Zeilen herum, unter dem Licht Ihrer Augen" [Yo no sé qué escribir, solo me muevo aquí entre renglones, bajo la luz de sus ojos] (Kafka, 2002, p. 34). Franz juega a acercarse a Milena con un Tú y luego la aleja con un Usted, para provocar su dolencia futura y pedirle en medio de la desesperación: "Bitte sag mir einmal wieder… sag mir einmal Du" [Por favor dime nuevamente, dime una vez más Tú]. Pero el coqueteo sádico era insuficiente. Para superar esas debilidades Franz debía exigirse mucho más cada día, cada noche, al punto de terminar coqueteándole a la muerte y poner en riesgo la continuidad de la escritura.

Lo más horroroso de la enfermedad de Franz, nos dice Dora, fue el estallido, el vómito de sangre. "Er kam für ihn wie eine Befreiung" [Le llegó como una suerte de liberación] (Diamant, 2005, p. 204). Ya no estaba obligado a tomar una decisión. La decisión había sido tomada de manera violenta e inconsulta por la enfermedad. Es verdad que le hubiera gustado seguir escribiendo, pero le pareció mejor desafiar la muerte. No porque entonces fuera algo nuevo, sino porque confirmaba su idea del arte. La literatura era su oración mística y erótica. Su unión orgásmica con la totalidad. Desde muy joven se había trazado para sí mismo la disciplina erótica más estricta, tanto en el trabajo oficinesco, como en las jornadas de escritura literaria. Su padre, así nos cuenta un amigo, advertía que su hijo de por sí ya estaba muy debilitado por el trabajo de abogado y que además "durch das Schreiben an den Abenden bis tief in die Nacht hinein an seiner Gesundheit Schaden erleide" [había deteriorado su salud debido a la escritura durante la noches y hasta bien entrada la madrugada] (Gütling, 2005, p. 92). En gran parte sus renuncias a la vida matrimonial y a la vida en pareja le permitieron alcanzar, a través de la escritura, cierta práctica espiritual que lo blindaba del mundo. Esa comprensión, apoyada en el ayuno, la abstinencia, la vigilia y la pobreza forzada, le dispusieron en los últimos años de su vida a escribir frenéticamente sobre los artistas del circo, sus semejantes, en quienes había descubierto la misma fascinación de acortar la vida persiguiendo la perfección.

En la artista circense, Franz encontró lo que su amigo Oskar Baum vería en él: una fusión inseparable de esencias. Para hablar de Kafka, decía Baum, hay que entender que la persona pública, el cuerpo y su arte, "so sehr eins waren" [eran en realidad uno solo] (Baum, 2005, p. 71). El circo, aunque ha sido considerado un receptáculo de las más variadas formas de la discriminación, del racismo, del capacitismo y de las violencias basadas en género, es, no obstante, tanto en la época de Kafka como en la actual, un espacio para la diversidad social y biológica, una casa de saberes libres, críticos y oscilantes. Los seres que lo habitan son representantes de varias especies y pueden ser considerados por la sociedad hegemónica tanto monstruosos como sorprendentes; tanto anormales como superdotados. Ellos, ellas y elles despiertan tal fascinación, en medio de una relación deseo-odio, que por efecto de su ficción/tránsito provocan reflexión y crítica social. Su espectáculo interespecies desenmascara los prejuicios, los estereotipos, la normalización y la imposición de unas formas de vida estandarizadas. Si la sociedad moderna también margina a los diferentes, al punto de que los persigue y los elimina, entonces, en sentido amplio, los outsiders serían el tema capital del diagnóstico de la vida moderna que encontramos en la obra de Kafka. Resulta oportuno recordar que la palabra checa kavka significa grajo, ave pequeña, de negro plumaje y ojos claros. Como si el apellido del escritor también nos planteara un cuerpo en tránsito de lo humano al ave y al revés. Outsiders, los que están por fuera del círculo, son Joseph K., el agrimensor, Karl Rossmann, Gregor Samsa, el prisionero de la colonia penitenciaria, el hijo en la Carta al padre y

muchos otros más. En sentido estricto, son artistas de circo el indígena que hace acrobacias sobre un potro indomable, en uno de los cuentos de Betrachtung [Contemplación] (1910), Rotpeter, el simio de "Informe para una academia" y la chica que danza sobre un caballo "En la galería", ambos incluidos en Ein Landartz [Un médico rural] (1920), y, finalmente, los cuatro personajes del volumen Ein Hungerkünstler [Un artista del ayuno] (1924), de los cuales hablaremos a continuación. Dentro de la espacialidad de la carpa de circo, se podría afirmar que todos esos personajes se encuentran en la galería, en el escenario, es decir, están bajo la observación de un público que ansía ver su espectáculo para aplaudirlos o condenarlos.

El protagonista de "Erstes Leid" [Primer sufrimiento] es el artista del trapecio. Su arte, vivir en el trapecio, también lo margina de la sociedad humana, pero es justamente ese aislamiento voluntario el que despierta la admiración de quienes lo observan, en especial de su empresario. En opinión del trapecista, su arte es "eine der schwierigsten unter allen, Menschen erreichbaren" [uno de los más difíciles de lograr por los humanos] (Kafka, 2001, p. 249). Este grado de exigencia se debe entre otras al "Streben nach Vervollkommnung" [anhelo de perfección] (p. 249), puesto constantemente en entredicho, ante el más mínimo error, por un público de mirada morbosa. El espectáculo solo es memorable si el trapecista cae al vacío. En ese momento el arte se vuelve creíble, por su cercanía a la muerte. Por eso la exigencia consigo mismo, también se debe a una "tyrannisch gewordener Gewohnheit" [costumbre vuelta tiránica] (p. 249). No todos los humanos se atreverían a vivir buscando la perfección de sus actos y muchos menos se impondrían una forma de vida llena de restricciones inaceptables. Por ejemplo, el artista del trapecio no puede bajarse del trapecio. Su vida se debe limitar al estrecho espacio del trapecio: un tubo y dos cuerdas perpendiculares. Toda forma de sociabilidad está ligada al entrenamiento permanente del cuerpo y de la mente y a sus fuerzas para sostenerse y no caer del trapecio. Cuando el artista alcanza la maestría, solicita que le instalen un segundo trapecio, para demostrar que su voluntad jamás se orientará a vivir entre humanos sino exclusivamente en los aires. Para muchos esa exigencia es exagerada; para el trapecista, indispensable y noble. Disruptiva, si se quiere, pues le enseña a dominar el miedo a la muerte y le devuelve el parentesco con las aves.

No es difícil decir a qué espectáculo circense pertenece la "pequeña mujer" del segundo cuento. Se trata de una persona de talla baja, por "Natur aus recht schlank" [naturaleza bastante delgada] (Kafka, 2001, p. 252). "Trozdem sie schnürt ist, ist sie doch leicht beweglich" [A pesar de estar encorcetada, ella se puede mover fácilmente] (p. 252). Ella encarna la superación de los límites. Lo singular de este cuento no es el espectáculo desagradable representado por la enana, sino lo que ella provoca en un espectador. Así mismo sucede con las acrobacias del indígena sobre el potro y en la danza de la muchacha al ritmo de la música y sobre el lomo del caballo. En estos tres casos, la pregunta es por el efecto que produce el arte en el aprendiz de artista, en quienes ejercen el duro y exigente camino del arte: "Diese kleine Frau nun ist mit mir sehr unzufrieden, immer hat sie etwas an mir auszusetzen, immer geschieht ihr Unrecht von mir, ich ärgere sie auf Schritt und Tritt [Esta pequeña mujer todavía está muy insatisfecha conmigo, siempre tiene algo que criticarme, siempre soy injusto con ella, yo la irrito en cada paso que doy] (p. 253). Curiosa relación entre arte como organismo que vive en limitaciones extremas y el aprendiz observador que quiere imitarlas. Ella es la medida perfecta a alcanzar; él es el fracaso visible. En ella hay exigencia, crítica, insatisfacción permanente; en él, incomprensión. Pretender

lo sublime en el arte pasa, necesariamente, por una autocrítica a veces devastadora, pues es el arte mismo el que nos dice que todavía no sabemos cómo hacer arte, que todavía estamos al comienzo cuando teníamos una idea demasiado imprecisa de la práctica del arte. El arte refuta nuestras comprensiones de la belleza, de la justicia, de las costumbres, de las tradiciones, de la esperanza, de la amistad y del amor. "Es besteht ja gar keine Beziehung zwischen uns" [No existe absolutamente ninguna relación entre nosotros] (Kafka, 2001, p. 253), dice el narrador, anunciando que el arte y el artista no necesariamente llevan una relación armónica. El aprendiz de artista es responsable de algo que no entiende, que no puede explicar. Solo sabe que su "Unverbesserlichkeit" [incorregibilidad] (p. 255) y su "Unfähigkeit" [incapacidad] la atormentan, a la pequeña mujer. Por esta razón "werden wir uns natürlich nie verständigen" [nunca nos llegaremos a entender] (p. 257). Contemplar y anhelar el arte puede producir nerviosismo, desesperación. Alejarse de los arrebatos de esta pequeña mujer, por el contrario, haría posible vivir "mein bisheriges Leben ruhig" [mi vida tranquilamente igual que antes] (p. 261). No siempre elegir el arte como modo de vida es la más astuta y sabia de las decisiones.

El caso de Josefine, la cantora, ilustra la problemática relación entre el arte, la artista y la sociedad. Ella es apreciada y desdeñada a la vez por una comunidad que "Musik nicht liebt" [no ama la música] (Kafka, 2001, p. 274). Una sociedad sin educación musical siempre considerará que un pitido o un chillido, por particular que sea, no puede ser un canto. Sin embargo, pervive el "Rätsel ihrer großen Wirkung" [misterio de su efecto contundente] (p. 275). Para el pueblo de ratones, no existe ninguna originalidad en el arte de chillar de Josefine; ella más bien hace lo que todos los ratones pueden hacer por naturaleza. Lo realmente extraño es que "wir bewundern an ihr das, was wir an uns gar nicht bewundern" [nosotros admiramos en ella lo que nosotros nunca admiramos en nosotros] (p. 276). Aún sus críticos y opositores reconocen que el pitido de Josefine provoca un malestar inconjurable. Ante el pitido de la artista, la comunidad se silencia sin razón alguna. Así haya el deseo de burlarse de su débil y ridículo pitido, "Das Lachen vergeht uns, wenn wir Josefine sehn" [la risa se nos pasma, cuando vemos a Josefine] (p. 280). Su actuación provoca "das Gefühl der Menge" [el sentimiento de multitud]. Ella convoca sin convocar y el pueblo se reúne a su alrededor con la ilusión de entender su arte. Pero nadie es capaz de entenderlo. Ni siquiera cuando ella afirma que es ella la que "das Volk beschütze" [protegería al pueblo] (p. 281). ¿Cómo y en qué medida un pitido débil puede proteger a un pueblo?

Al parecer, aunque el arte de Josefine, el pitido, sea poco original, nada perfecto y, además incomprensible, tiene una función singular: "wenn der das Unglück nicht vertreibt, so gibt er uns wenigstens die Kraft, es zu ertragen" [si no espanta la desgracia, sí por lo menos nos da la fuerza para soportarla] (p. 281). Aquí se aparece la idea de que el arte es necesario para resistir a la vida. No importa que el pueblo de los ratones no entienda el arte, pues el arte no es para ser entendido; existe el arte para conmover y dar fuerza ante las adversidades que son numerosas y superan en poder a las alegrías. Si no podemos entender el pitido de Josefine, por lo menos no nos podemos escapar a su capacidad para conmovernos. Y es verdad, dice el narrador en primera persona del plural, que "wir gerade in Notlagen noch besser als sonst auf Josefinens Stimme horchen" [justo en situaciones de emergencia escuchamos mejor que de costumbre la voz de Josefine] (p. 282). En medio de las preocupaciones más grandes, el canto de Josefine llega "fast wie eine Botschaft des Volkes zu dem Einzelnen" [casi como un mensaje del pueblo a cada individuo] (p. 283). Por más que el pueblo se niegue a aceptar el arte

de Josefine, en algún momento será atrapado y cautivado por una fuerza enigmática e insondable.

Lo único que desagrada frente al arte, según el pueblo de ratones, es que la artista Josefine desea "Anerkennung" [reconocimiento] (p. 289) y eso implica que de algún modo pide que se le excluya de ciertas tareas comunes en la sociedad. La artista solicita que no se le obligue a trabajar, pues el "Anstrengung bei der Arbeit ihrer Stimme schade" [esfuerzo durante el trabajo le afecta su voz] (p. 288). Lo que impide que ella llegue al máximo nivel de su arte, para el cual necesita cualquier reserva de energía y de tranquilidad. Por supuesto que el pueblo empieza a sospechar de su "Geistesverfassung" [estado mental], pues nadie en condiciones normales de salud puede pensar que a través del ejercicio del pitido puede ganarse el alimento mínimo para vivir. La desconfianza hacia su arte y la estigmatización de su persona la llevan finalmente a esconderse: "sie will nicht singen" [ella no quiere cantar] (p. 293). Desaparece del ámbito público y rechaza cualquier solicitud de volver a cantar. Pero esta pérdida será superada por el pueblo. El arte, por conmovedor y cohesionador que sea, es prescindible.

Aquí se aparece el cuarto personaje, el artista del ayuno. Traducimos el artista del ayuno y no el artista del hambre para zanjar de una vez la discusión de si el artista del cuento es pobre y no tiene nada que comer; más bien se trata de un artista cuyo arte consiste voluntariamente en no comer. El ayuno, el número de días sin comer, es la medida de su perfección. Esa convicción lo distancia de sus colegas anteriores en términos radicales. Sus colegas comían para recuperar fuerzas y seguir adelante con la exigencia del arte. En su caso es al contrario. No comer es el camino directo a la muerte, a la supresión del artista y a la perfección del arte. La muerte es el estado donde tal vez se alcance el reconocimiento público de su sabiduría. El artista del ayuno está encerrado en una jaula, para que público y vigilantes puedan constatar que efectivamente no come nada al escondido. La sospecha es la que mueve al público a admirarlo. Ser vigilado día y noche es lo que engrandece la dignidad de su arte. Nadie, excepto él mismo, se atreve a prohibirle que coma. Dormir, lo que se dice dormir, "konnte er ja überhaupt nicht" [ya no podía en absoluto] (p. 263). Él era el verdadero vigilante de que el ayuno se cumpliera bajo las normas más crueles. Nadie, por estricto que fuera con él, se exigía tanto como él mismo. Se había enflaquecido tanto solo a punta de "Unzufriedenheit mit sich selbst" [insatisfacción con él mismo] (p. 264). ¿Por qué pedirle entonces que parara de ayunar? ¿Por qué si estaba cerca de convertirse en el ayunador más resistente de la historia? Él siempre podía ayunar más de lo que había ayunado hasta ahora, superando todos los registros conocidos. Pero al hacerlo su espectáculo perdió interés. Ya no era una atracción para el público; solo una incomprensión. Ya no recibía la mirada absorta de los niños, sino gritos y ofensas que desvirtuaban su honestidad. Con el paso del tiempo se olvidaron de él, los vigilantes, los empresarios. Solo cuando vinieron a limpiar la jaula abandonada, se dieron cuenta que todavía existía: "Du hungerst noch immer? [¿Tú ayunas todavía?], le preguntó un vigilante con la intención de que parara de una buena vez. Pero esta decisión es inimaginable para el artista del ayuno: "Weil ich hungern muss, ich kann nicht anders" [porque yo debo ayunar, yo no puedo ser de otro modo] (p. 273), dice el artista. La aparente contradicción es inobjetable. Si practica el arte del ayuno no puede dejar de ayunar, pues de lo contrario dejaría de ser el artista del ayuno. Su convicción supera cualquier obstáculo, aunque esa apuesta temeraria y conduzca a la muerte del cuerpo. Todo lo contrario, el reto le produce placer. La muerte por inanición y desnutrición serían el reconocimiento público de su magisterio espiritual y grado de superación de lo

material. De este modo habría alcanzado la indivisibilidad entre obra de arte y artista. Para el mundo del espectáculo estas sandeces nada importan. Si se acaba el interés por un espectáculo se da apertura a uno nuevo, más llamativo y atemorizante. Los empresarios hacen enterrar al artista del ayuno en su propia jaula y sobre la paja fresca recién traída ponen a una pantera joven. Como para que no quede duda de que el artista no es indispensable para nadie y menos para una empresa que vive del dinero que pagan los visitantes.

¿Qué es lo que no encaja o encaja de un modo extraño en esta relación entre escritura y disciplina circense? Franz escribió muchas cartas, miles de cartas. A sus familiares, a sus amigos, a sus parejas, a sus editores. Escribió informes técnicos para la Assicurazioni Generali, una multinacional de los seguros de vida, de daños a inmuebles y que cubría gastos funerarios y hospitalarios por accidentes. Su obra abarca dibujos, cuentos, novelas y diarios. ¿Por qué esa asociación constante entre escribir y sufrimiento? ¿No había otro camino? ¿Hemos entendido dolor donde para él era ironía pura? En una de sus primeras cartas a su amigo y mecenas Max Brod, Franz le dice "Du kennst ja nicht alle meine Leiden" [Tú todavía no conoces todos mis sufrimientos] (Kafka, 2005, p. 75). ¿Cuáles eran y qué buscaba con tanta pasión? Decir en alemán: "er schreibt ganz leidenschaftlich" [él escribe con mucha pasión] podría dar a entender que el dolor le es connatural a su escritura y por tanto que busca de nosotras "Mitleid", la compasión. Pero no es así. Su práctica escritural dolorosa se esfuerza por superar el desencanto por medio del juego. Dora nos recuerda que para él la Europa, fabricante de guerras y dolores, había desilusionado sus expectativas civilizatorias (Diamant, 2005, p. 195). Eran épocas de inflación y de miseria, Milena nos dice que "es gibt nichts zu heizen" (2021, p. 41) [no había con qué calentar las casas] y Franz intentaba superar su marginalidad mediante la creación de una lógica distinta, parecida a la de un domador de tigres. Si se equivoca lo devoran. Sus obras encarnan una nueva causalidad. Escribirlas era su liberación mortal e hilarante. A Kafka, dice Dora, "spielte gern, er war der geborene Spielkamerad, der immer zu irgendwelchen Späßen aufgelegt ist" [le encantaba jugar, él era por naturaleza un excelente compañero de juegos, y siempre estaba dispuesto a bromear] (Diamant, 2005, p. 196). En esos juegos, vida y muerte se correlacionan y complementan. El deseo de escribir sobrepasa las limitaciones físicas y construye una corporalidad sin cuerpo. La disciplina del artista circense, por su parte, se expresa en maromas y tropiezos que desencajan un grito o una carcajada entre quienes desdeñan del arte. Se piensa que el maromero, el payaso, es "idiota e ignorante [pero] resulta ser más astuto e inteligente que los demás" (Chavarro, 2022, p. 71). Una mezcla de ternura y destreza que le confiere el poder de transformar su cuerpo y las miradas ajenas con apenas un movimiento secreto. El ser-texto-cuerpo en Kafka hace factible la metamorfosis de los personajes, pero también de lectoras y lectores. Unos y otras se enfrentan a una estética del riesgo (Sáez, 2024, p. 211), en la que lo bello juega la vida del artista, siempre en suspenso.

Referencias

Baum, O. (2005 [1929]). Rückblick auf eine Freundschaft". En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 71-75.

Chavarro, D. (2022). Toda una vida en el circo. Medellín: InkSide Ediciones.

Diamant, D. (2005 [1948]). „Mein Leben mit Franz Kafka“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 194-205.

Feigl, F. (2005 [1948]). Kafka und die Kunst. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 147-150.

Gütling, A. (2025 [1951]. „Kollege Kafka“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 92-96.

Jesenká, M. (2021). „Franz Kafka“. En Prager Hinterhöfe im Frühling. Göttingen: Wallstein, pp. 132-135.
Kafka, F. (2001). Ein Hungerkünstler. Frankfurt am Main: Fischer.

Kafka, F. (2002). Briefe an Milena. Frankfurt am Main: Fischer.

Kafka, F. (2005). Die Briefe. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Kreitner, L. B. (2005 [1970]). Der Junge Kafka“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach. Pp. 52-58.

Langer, G. M. (2005 [1941]). Etwas über Franz Kafka“. En: Koch, Hans-Gerd (2005). (Compilador). Als Kafka mir entgegenkam. Erinnerungen an Franz Kafka. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach, pp. 135-138.

Sáez, Mariana. (2024). "Una estética del riesgo: entrenamiento acrobático y configuración sensible". En Julieta Infantino (Organizadora). El arte del circo en América del Sur. Trayectorias, Tradiciones e innovaciones en la arena contemporánea. La Plata: Filosufer, pp. 211-232.



‘Gala Achura Karpa’, Nicolás Nieto-Teusa. Encuentro Internacional de Circo y sus Saberes – Achura Karpa. Centro Nacional de las Artes, Bogotá, marzo, 2024. Foto: Nicolás Mahecha