



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Víquez Jiménez, Alí

La soledad y la solidaridad de los artistas, según Kafka y Camus

Káñina, vol. 45, núm. 3, 2021, Septiembre-Diciembre, pp. 169-186

Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/RK.V45I3.49397>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44270305008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



LA SOLEDAD Y LA SOLIDARIDAD DE LOS ARTISTAS, SEGÚN KAFKA Y CAMUS

Loneliness and solidarity of the artists, according to Kafka and Camus

Alí Víquez Jiménez*

RESUMEN

Este es un artículo de carácter comparativo. Se estudian principalmente tres relatos breves de Franz Kafka y uno de Albert Camus. En ellos, los autores escogieron como temas centrales el arte y la vida de los artistas. Las similitudes estéticas encontradas se exponen a lo largo del artículo; las conclusiones subrayan que existen diferencias en la ética.

Palabras clave: Literatura checa, literatura francesa, literatura comparada, narrativa contemporánea, relatos breves.

ABSTRACT

This is a comparative article. Mainly three Kafka short stories are studied, as well as one by Albert Camus. In them, the authors chose as their central themes art and life of the artists. The aesthetic similarities found are exposed throughout the article; the conclusions emphasize that there are differences in ethics.

Key Words: Czech literature, French literature, comparative literature, contemporary narrative, short stories.

1. Introducción

En este ensayo de carácter comparativo me interesan el arte y los artistas con base en la información que dan al respecto dos escritores: Franz Kafka y Albert Camus. Pero no voy a recurrir a las fuentes ensayísticas en el caso de Camus (que se ocupó de ello en libros como *Le mythe de Sisyphe* [1951a] y *L'homme révolté* [1951b]) ni a las fuentes epistolares o los diarios de Kafka (que hacía comentarios al respecto): más bien, elijo poner mi atención en las narrativas que se centran en lo estético. “Un artista del hambre”, “Primer sufrimiento” (también conocido en español como “Un artista del trapecio”) y “Josefina la cantante o el pueblo de los ratones” (Kafka, 2005) me darán el corpus que necesito para escuchar a Kafka abordar en tres narraciones cortas lo planteado: a ello, ya dediqué un ensayo previo: “El fatal Kafka y las ventajas de la incomprensión” (Víquez, 2013).¹ El

* Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Profesor catedrático de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Correo electrónico: ali.viquez@ucr.ac.cr

DOI: [10.15517/RK.V45I3.49397](https://doi.org/10.15517/RK.V45I3.49397)

Recepción: 17/2/2020

Aceptación: 16/6/2021



objetivo de este segundo ensayo es comparar el abordaje kafkiano con el de Albert Camus: “Jonás o el artista en el trabajo” (1957), el cual me dará el material camusiano que requiero.²

Así enunciado (“el arte y los artistas”), la comparación carece de mucha precisión. Pero, dado que me ocupo de textos de narrativa, es inútil pretender que estos se circunscriban a aspectos teóricos bien delimitados. Mi idea no es forzar a los textos literarios para que adquieran un rigor conceptual del cual carecen, cual Procusto ante el temible lecho. Prefiero escuchar lo que, utilizando libérrimas formas de expresión, Kafka y Camus han dejado escrito en parte de su narrativa cuando quisieron tomar al arte y los artistas como temas. Por lo demás, lo cierto es que ni Kafka ni Camus son ajenos a la reflexión teórica en sus obras de narrativa; ninguno de los dos, como buenos escritores contemporáneos, escribió atenido a una rigidez en la separación de géneros literarios que impidiera elaborar conceptos porque estos se hallan “prohibidos” en la narrativa.

Una consideración general vale la pena para comenzar. Kafka y Camus comparten al menos un territorio: la oscura convicción de que la vida humana carece de sentido. El tan obstinado como fracasado K. que ronda el castillo imposible y Joseph K., asesinado por un crimen que ni siquiera le comunican, tienen mucho en común con Meursault, el extranjero incapaz de comprender los lazos que lo unen con las otras personas, y con Calígula, el emperador decidido a hacer que el mundo se destruya cuanto antes para que deje de vivir en la mentira.³ Se puede sostener, sin embargo, que este Camus no poco kafkiano es el joven Camus, el cual aún no ha elaborado el que sería su gran tema,

¹ Trabajo con traducciones de Kafka y con el original francés de Camus; ello se debe solo a mi ignorancia del alemán. De los relatos centrales para este ensayo, uso las traducciones de Juan José del Solar (Kafka, 2005). Por cierto, este prefiere el término “cantante” a “cantora”, generalizado entre los traductores al castellano del relato citado.

² “Jonas ou l’artiste au travail” aparece en la colección de relatos *L’exil et le royaume*, que publicó Camus en 1957; algunos otros personajes camusianos son artistas también o pretenden serlo, como Scipion en Calígula o Grand en *La peste*, pero tienen un rol secundario, al menos en tanto artistas. En cuanto a los tres relatos kafkianos, forman parte de la última obra publicada en vida por Kafka y datan de una colección de 1924 llamada *Un artista del hambre*. Cuatro historias (en rigor, sería una obra póstuma, pues Kafka murió durante el proceso de publicación; alcanzó a revisar pruebas, sin embargo). Este volumen incluye, además de las tres antedichas, una de las pocas narraciones francamente malas de Kafka: “Una mujercita”. Pero esto es harina de otro costal.

³ Véanse Kafka (1992) y Camus (1956a; 1958).



luego de este paso por el absurdo en sus primeros libros: la solidaridad. Este segundo es el Camus de *La peste* (1947) y *L'homme révolté* (1951b), y entonces poco le debe a Kafka, quien, por su lado, se nos presenta como un autor que no cambia demasiado su orientación filosófica. Con esto no quiero decir algo en su contra: Kafka profundiza, ahonda en sus obsesiones; lejos de abandonarlas, las elabora progresivamente.⁴

De lo anterior, se desprende un mayor interés en la comparación: Camus, en 1957, había publicado *La peste* y *L'homme révolté*. Fue entonces cuando le dieron el Nobel de literatura, tres años antes de morir en un accidente. Pero también había publicado, en 1956, *La chute*, una novela que ya no le apostaba tanto a la solidaridad sin efectuar cuestionamientos éticos. Entonces, se torna importante saber si este Camus de “Jonas ou l’artiste au travail” se encuentra en temas de arte más cerca de Kafka o más cerca del Camus solidario de *La peste*. Para cerrar esta introducción, una información inquietante: en el cuadro que está pintando Jonás al final del relato, su amigo Rateau ve escrita una palabra, pero no alcanza a distinguir si es “solidario” o “solitario”.⁵ Volveré sobre esto.

2. Los puntos de partida

Existe, en apariencia, mucha distancia entre el artista kafkiano del trapecio y el Jonás camusiano. El primero representa la exigencia desmedida que a sí mismo hace un artista en su camino a la perfección estética: el protagonista de “Primer sufrimiento” (Kafka, 2005) decide quedarse a vivir arriba, en su trapecio, con tal de estar dedicado sin distracciones a su vocación, y su tragedia (su primer sufrimiento) inicia cuando se da cuenta de que la perfección es inalcanzable, pues siempre quedará algo por hacer mejor, incluso si los aplausos del público se escuchan ensordecedores y el patrocinio del empresario circense le permite abstraerse de toda obligación de carácter práctico. El

⁴ Con los años, su lado sombrío se va acentuando: el más joven Kafka de *El desaparecido* todavía tiene alguna esperanza que está por completo evanescida en el menos joven Kafka de *El proceso*. (Estoy obligado a hablar así: “el más joven y el menos joven”, pues Kafka murió con solo cuarenta años.)

⁵ El francés original ofrece la misma semejanza entre los términos “solidaire” y “solitaire”.



apacible Jonás, que ha llegado a la pintura no sin vocación, pero sobre todo gracias a la intervención decisiva del mucho tiempo libre que le dejaba el trabajar en la casa editora de su padre, parece muy rezagado en relación con la tenacidad y el perfeccionismo. De hecho, es del arquitecto Rateau de quien se dice que sus logros son fruto del esfuerzo, mientras que Jonás se autopercebe como un artista al que acompaña, por encima de todo, la buena estrella.

Ahora bien, así sea por un golpe de suerte inicial, Jonás es absorbido por el deseo de pintar: consume enteros sus días en ello. De modo que, aunque las causas se distingan, los efectos se confunden: el artista kafkiano del trapecio y el Jonás camusiano se dedican por completo a su arte. Comparten una situación favorable que asumimos que el artista del trapecio se ha ganado con su esfuerzo y Jonás simplemente ha recibido por su buena fortuna; ello les permite ser artistas de tiempo completo. También tienen en común su distracción respecto de lo que posibilita económicamente este favorable estado, en principio digno de envidia para la mayoría de los artistas: uno y otro se desentienden de lo que el empresario circense y el marchante hacen para que ellos se dediquen al arte únicamente.

Sin embargo, cabe una segunda consideración relativa a lo favorable de sus situaciones. Esta precisamente tiene que ver con la intermediación de estos sujetos que atienden a las necesidades materiales. El siempre fiel Rateau le hace ver a Jonás que el marchante apenas le proporciona un pago que garantice su supervivencia, pero en modo alguno su comodidad, y obtiene a cambio las ganancias de la totalidad de los cuadros hechos por un pintor que está de moda en Francia. Jonás se desentiende o, mejor dicho, es incapaz de entender: todo lo que se relaciona con la vida práctica se halla fuera de su comprensión. Ha sido un soñador desde niño, un ser mimado que ha vivido en una especie de mundo paralelo. Así mismo actúa el artista del trapecio: no sabemos cuántas ganancias obtiene el empresario circense, pero sí que el número del trapecio se califica como “extraordinario e insustituible”. En cambio, las necesidades materiales del artista del trapecio son “modestísimas”.



Parece ser que ambos, el marchante y el empresario circense, han encontrado una bonita fuente de ingresos, lo cual no levanta reclamos por parte de los protagonistas, que ni siquiera lo sospechan.

De modo que los puntos de partida presentan una diferencia en relación con la búsqueda de la perfección, que solo se da en el artista kafkiano, mientras que hay semejanzas en la dedicación completa de los artistas y en su abstracción de la parte práctica de la existencia.

3. La incomprendión

Si bien el artista del trapecio es un individuo muy aplaudido en el circo, es un solitario en su relación con el arte. La gente a su alrededor lo celebra, pero él sabe que no lo entienden y carece de un interlocutor. En otro relato del que me ocupo, “Josefina la cantante o el pueblo de los ratones” (Kafka, 2005), que se narra desde la percepción de los receptores de la música de Josefina más que desde la de la propia ratona, se subraya esta incomprendión del mundo hacia el artista. Aunque nadie niega, entre los roedores, su admiración por Josefina, ello dista mucho de ser una comprensión profunda. He aquí una consideración importante que Kafka subraya (y veremos que Camus también): una cosa es la admiración por un artista o por una obra de arte y otra, muy distinta, su comprensión. Se puede admirar casi solo porque otros lo hacen: ¿quién, de entre los millones que visitan el Louvre, no admira la Gioconda?⁶ Pero podemos sospechar que no todos comprenden lo que están admirando; la mayoría (una inmensa mayoría, si aplicamos aquí los criterios de Kafka y Camus) solamente se deja arrastrar por la opinión favorable a Leonardo Da Vinci que tienen los demás. En el mundo del arte del pueblo de los ratones kafkianos, tan escasamente poblado que casi solo existe Josefina, admirar su música es una especie de deber cívico. Quizá no me equivoco si digo que lo mismo se aplica respecto de la Gioconda a la multitud de turistas que visitan París: están obligados, por su circunstancia como turistas en la ciudad luz, a pasar por el Louvre y admirar el cuadro de Da Vinci.

⁶ En 2018, el Louvre registró un récord de más de 10 millones de visitantes (France24, 2019).



La única diferencia es que en París hay más objetos de admiración (no todos han corrido la mala suerte de Notre Dame), en tanto los ratones solo tienen a Josefina.

Vive en París Jonás, quien, todavía en su relativa juventud, se convierte en moda pictórica. Resulta evidente que su pintura se admira sin comprenderse y se aplaude solo porque su nombre ha cobrado fama. Jonás se vuelve una tendencia, si bien su presencia en París, donde hay tanta competencia por serlo, la define como pasajera. Es quizá la diferencia más clara entre Josefina y Jonás: la primera es un clásico; el segundo, una moda. Pero ello no obsta para que no compartan en el momento presente la incomprendión del mundo ante el arte que producen.

Un aspecto que me parece muy interesante de resaltar es que, contrario a lo que podría suponerse, la incomprendión no implica indiferencia crítica. Es decir, tanto la obra musical de Josefina como la pictórica de Jonás son objeto de comentarios. El relato kafkiano mismo tiene la forma de un comentario acerca de Josefina, en el cual se da cuenta de la existencia de otros, cierto que más bien orales, pero también constantes, sobre el tema. En cuanto a Jonás, el asunto no carece de comicidad; Camus echa mano del recurso satírico cuando de hablar de la abundante crítica se trata: “Les disciples de Jonas lui expliquaient longuement ce qu'il avait peint, et pourquoi. Jonas découvrait ainsi dans son œuvre beaucoup d'intentions qui le surprenaient un peu, et une foule de choses qu'il n'y avait pas mises.” (Camus, 1957, p. 86).

De modo pues que tanto Josefina como Jonás son artistas incomprendidos. La diferencia estriba en la actitud que asumen ante tal circunstancia: mientras Josefina es la primera en construir un largo reclamo cuyos ecos recorren toda la narración, Jonás parece demasiado cándido como para rebelarse ante lo que sucede; más bien, lo vemos aceptar pasivamente lo que los otros le imponen en tanto explicación de su trabajo pictórico, como si estuviera en manos de los demás, y no de él, decidir qué significa su obra. No se me pasa por alto que Jonás no piensa diferente de los críticos más duros de la teoría de la recepción, que comenzaron por proclamar con Barthes la muerte del autor y terminaron por asumir que este es uno de los seres más ignorantes con respecto al significado de su



trabajo, sea en pintura, literatura o cualquier otro ámbito. Antes que discutir la validez de tales posturas, prefiero destacar que Camus expone ideas en esa línea en un tono satírico que expresa un claro distanciamiento de ellas. Si su personaje Jonás no tiene objeciones cuando le explican lo que ha pintado y por qué, ello deriva de que la aquiescencia es el rasgo dominante de su personalidad: “Ce sera comme vous voudrez” es la frase que constantemente resuena en sus labios.

La incomprendión es un fenómeno del cual Jonás participa no solo como artista y en relación con su obra, sino también como espectador de la pintura ajena, en especial la de sus contemporáneos:

Louise déserta la littérature dès qu'elle comprit que Jonas ne s'intéressait qu'à la peinture. Elle se dévoua aussitôt aux arts plastiques, courut musées et expositions, y traîna Jonas qui comprenait mal ce que peignaient ses contemporains et s'en trouvait gêné dans sa simplicité d'artiste. Il se réjouissait cependant d'être si bien renseigné sur tout ce qui touchait à son art. Il est vrai que le lendemain, il perdait jusqu'au nom du peintre dont il venait de voir les œuvres (Camus, 1957, p. 80).

Queda expuesto aquí que la relación de Jonás con la pintura contemporánea es prácticamente un malentendido, y se evidencia cómo, no obstante olvidar de inmediato lo que conoce de ella, Jonás cede también ante el deseo de su esposa Louise de que se mantenga al tanto. Es de notar que el matrimonio se ha efectuado básicamente por dos razones: Jonás necesita de alguien que le resuelva los detalles domésticos de su vida práctica y Louise decidió que ellos se casarían, a lo cual él no se opuso, según su acostumbrada forma de ser. En algún momento, se conoce que Jonás ha contraído nupcias con Louise porque esta es capaz de agendar sus citas con el odontólogo y el único problema consiste en que no puede también abrir la boca para que le reparen los dientes; de lo contrario, sería la mujer perfecta para él.

Como la afición por la pintura de Jonás es una moda, no tarda en eclipsarse. Un día, ya no solo no se comprende, sino que tampoco se vende, lo que pone a Jonás en aprietos financieros. Aquí comienza a hacerse comparable al artista del hambre kafkiano más que a Josefina la cantante (volveré pronto sobre el ayunador), aunque no hay que pasar por alto que el interés por esta última también desaparece hacia el final del relato. Sin embargo, las cosas no ocurren de igual manera. Josefina se



mueve en un medio que se describe no tanto como hostil al arte sino como hostil en general. La vida de los ratones es breve y triste; sobre todos pende siempre la amenaza de la muerte. Cuando el interés por Josefina desaparece, no es porque se la sustituya por el interés en una nueva cantante, sino porque su contribución a la cultura ratonil se considera, al fin, prescindible. Hay la convicción de que, pese a lo mucho que se ha admirado a Josefina, pese a los grandes momentos estéticos que su voz ha proporcionado a los ratones, estos no la necesitan como ella cree. El arte es un lujo del que los ratones pueden prescindir, puesto que no conocen una tradición artística, dada su precaria situación de vida. En cambio, en el París de Jonás, el arte no solo está bien afianzado, sino que tiene recursos como para darles de comer a muchos que podrían no merecerse. Apunto también que una de las grandes luchas de Josefina consistió en ser excluida del trabajo meramente ratonil para dedicarse solo a su música, cosa que jamás le fue concedida. A Jonás esto se le dio sin siquiera solicitarlo: fue iniciativa de su marchante.

En consecuencia, mucho menos importante es la desaparición de la afición por Jonás, que simplemente se cambiará como si fuera un sombrero pasado de moda. No faltarán nuevos pintores que llenen de cuadros el mundo. Con Josefina ha nacido (y muerto) la creación artística en el triste pueblo de los ratones.

4. Los espacios

Necesitan los artistas de un lugar para trabajar. Verdad de Perogrullo que se problematiza tanto en Kafka como en Camus, puesto que describen cuán difícil les resulta obtenerlo. Y conste que, al menos para comenzar, me estoy refiriendo al espacio físico, sin ninguna connotación metafórica.

Resulta que de los tres artistas que se ocupa Kafka, solamente uno tiene un espacio físico en el cual desarrollar su arte sin contratiempos. Y eso ocurre con el artista del trapecio porque está dispuesto a trasladarse a vivir en las alturas de la carpa del circo con tal de no sufrir interrupciones en su trabajo. En cuanto a Josefina, vemos que a la ratona le toca cantar en sitios peligrosos, si bien a



ella se le dispensa por parte de los demás ratones un trato privilegiado que la protege. Pero esto la convierte en objeto de una crítica punzante por parte del propio narrador del relato, quien le reprocha su falta de consideración al escoger para cantar los lugares menos oportunos, lo cual ha provocado alguna tragedia de más en un pueblo que de por sí vive en eterno peligro. En el último puesto del mundo artístico kafkiano, se encuentra el artista del hambre, quien opera en una jaula puesta en un estrecho pasillo, por donde aquellos que quieren parar a verlo actuar se ven impelidos a apresurarse (casi empujados) por quienes solo usan el sitio para llegar a mejores atracciones circenses. Su ruina y su muerte ocurren precisamente en el momento en que, después de mucho tiempo de que se acabaran los curiosos que deseaban verlo, alguien repara en esa jaula vacía del pasillo. El artista del hambre está aún allí, oculto bajo la paja; tras una última confesión que comentaré más adelante, muere y su espacio es aprovechado para albergar a una joven pantera sin deseo alguno de seguirle los pasos al ayunador.

En el caso de Jonás, el espacio físico para su trabajo le es proveído por el dinero del marchante y la diligencia de la esposa. Ella se encarga de encontrar (y se menciona que lo hizo en plena crisis de vivienda) un piso de tres habitaciones en el cual se instalará la pareja. Él aún no se dedica a la pintura a tiempo completo; esto ocurrirá precisamente en el momento en el que la familia cuenta ya con tres hijos, por lo que el piso pierde cualquier tipo de amplitud o tranquilidad que hubiera podido ofrecer a Jonás. Es imposible pasar por alto el hecho de que Jonás no se presenta más que como un testigo sin iniciativa en el surgimiento de su prole. No se está insinuando que la esposa de Jonás le fuese infiel y no sea él el padre de las criaturas; simplemente se asume que es la mujer quien fabrica los niños de acuerdo con un plan hecho por ella nada más: “Elle fabriqua ensuite, presque coup sur coup, deux enfants, garçon et fille, selon son plan qui était d'aller jusqu'à trois et qui fut rempli peu après que Jonas eut quitté la maison d'éditions pour se consacrer à la peinture.” (Camus, 1957, p. 81).⁷

⁷ No es poca la misoginia implícita en este pasaje.



El lugar en que trabaja Jonás es llamativo y aquí sí comienza el relato a cobrar un tinte alegórico. Los propietarios del inmueble donde el pintor y su familia viven han reducido el tamaño de los apartamentos con el fin de poder cobrar más rentas. Pero solo han conseguido empequeñecer los espacios horizontalmente; dado que se trata de un viejo palacio del siglo XVIII, el área vacía encima de las cabezas de los inquilinos es enorme. Hay, se dice, un gran volumen de aire, lo cual ocasiona gastos elevados en la calefacción en el invierno y una gran invasión de luz en el verano. Jonás está contento con ello: “Jonas s'était extasié sur les avantages de l'appartement et en avait admis sans peine les inconvénients.” (Camus, 1957, p. 83).

Jonás, como el artista que es, aspira a llenar sus cuadros de una luz que entra a raudales a su casa y lugar de trabajo. Tiene un problema: debe vivir pegado al piso. Y allí, a ras de suelo, abundan las distracciones: no solo la esposa y los tres niños, que como fuente de interrupciones pasan a un segundo plano muy pronto. Son más bien los invasores, tan frecuentes como ingobernables, quienes impiden a Jonás dedicarse a la pintura como él lo quisiera. A través del relato, los vemos irrumpir y quedarse sin consideración alguna ante el hecho de que Jonás está ocupado, y este es demasiado complaciente como para echarlos de su casa. Trata en vano Jonás de preservarse un espacio privado, pero entre quienes lo visitan sin ser invitados, quienes le reclaman atención por escrito para causas que juzgan importantísimas y quienes se sienten con el derecho de ver pintar los cuadros que eventualmente comprarán, tal propósito no se corona con éxito. Jonás y Louise llegan al extremo de acondicionar el taller de pintura en su propio dormitorio, con la esperanza de que los intrusos no osarán invadir el tálamo nupcial, y ello resulta casi de inmediato una previsión errónea.

Al final del relato, Jonás construye un andamio del que poco a poco deja de bajar. Los primeros días come aún con la familia; luego hasta pide mantas para pasar allí las noches. Este es un momento en la vida artística de Jonás muy difícil, pues enfrenta un bloqueo creativo que le trae también problemas económicos. Pero él insiste en que ha subido a su pequeño espacio solitario en las alturas con el fin de trabajar y eso es lo que está haciendo, aunque no pinte. Ya no está de moda y su



casa se ha vaciado de visitantes, pero no quiere bajar. Allá arriba está algo que busca y solo si lo encuentra será capaz de volver al arte, pero él no sabe exactamente qué busca cuando termina el relato.⁸

Por esta vía, se torna evidente la coincidencia entre Camus y Kafka, y ahora sí hay que leer metafóricamente estas similitudes. El artista que permanece a ras del suelo, como el artista del hambre o el Jonás que vive en medio de la multitud de las interrupciones, está destinado a morir (al menos como artista, en el caso de Jonás, y también como ser humano, en el caso del artista del hambre). Debe tratar de elevarse, hacerse un espacio en las alturas, como Jonás en su andamio o el artista del trapecio. Aunque la búsqueda sea insatisfactoria (Jonás termina por parecerse al artista del trapecio, después de todo: se convierte en un insatisfecho en relación con sus propios hallazgos estéticos), sabe el artista que su lugar está arriba. Si allí sufre, lo hace como un artista que no consigue crear algo que lo haga definitivamente feliz, y no como alguien que ha renunciado a su vocación.

No hay espacio en el mundo para los artistas, aunque el arte se convierta en un objeto con valor monetario. Con un caprichoso valor monetario: el éxito del trapecista y el fracaso del ayunador lo comprueban, así como se comprueba en el caso de Josefina, cuya música es muy valorada pero no por eso se la exime de trabajar como ratona común, tal cual ella lo desea. Concuerda aquí Camus con Kafka, al narrar cómo, por las meras oscilaciones de la moda, Jonás va de la apreciación generalizada al comentario malintencionado de que está acabado, lo que lo transforma de un negocio boyante para su marchante a uno ruinoso. Si Jonás busca la soledad para trabajar la maledicencia cae sobre él: lo tildan de orgulloso y malencarado, y los mismos que antes lo alabaron llegan a insinuar que nunca tuvo talento. Camus construye una visión del mundo del arte en donde ser parte de una camarilla es más importante que producir una obra.⁹

⁸ Pero sí sabe cómo lo busca. Volveré sobre esto.

⁹ No es difícil sospechar que Camus está aludiendo al círculo intelectual que rodea a Jean Paul Sartre, que en 1957 hacía poco lo había crucificado por su disidencia en relación con el apoyo sartreano al estalinismo.



5. La soledad

En un artículo previo que dediqué al arte en Kafka (Víquez, 2013), en particular en la sección sobre “Un artista del hambre” (Kafka, 2005), subrayé la importancia que cobra el entender que en el universo kafkiano todo arte es un “ars moriendi”. Esto se expone con maestría en la misma concepción del quehacer de este hombre dedicado a ayunar como su forma de expresión estética, lo cual más temprano que tarde le producirá la muerte. Así se plantea la esencia misma de la motivación estética: el arte se hace para aprender a morir de modo que la muerte resulte un acto de belleza. Descorazonador tal vez el planteamiento, pero al mismo tiempo sabio en cuanto no niega la condición inevitablemente mortal del ser humano, y al menos trata de convertir en hermoso un destino fatal.

Ahora bien, esta no es una idea que despierte fervor popular y eso se ve en el relato kafkiano, cuya primera advertencia es que el ayuno ha perdido seguidores. La gente no mira ya con buenos ojos, si alguna vez lo hizo, a los ayunadores, posiblemente porque le recuerdan demasiado la incómoda verdad de la muerte (hay sobre esto indicios como el hecho de que, al final, el público ha volcado su interés en la observación de una pantera de apetito voraz, totalmente ignorante de su condición mortal.) A ello se suma el que siempre los ayunadores han generado dudas acerca de si son honestos: los guardianes a su alrededor los han cuidado recelosos de que hagan trampas e incluso convencidos de que las hacen aunque ellos no los pillen, cosa que jamás pasaría por la mente del artista del hambre: su compromiso es total.

Kafka no sostiene que exista una suerte de superioridad moral del artista que motive ese compromiso. La confesión final de su protagonista es clara: si él no come, es porque ningún alimento ha encontrado de su gusto. La vocación (al fin, quizás inconveniente, puesto que adelanta la muerte, pero no trágica, puesto que la vida resulta intrínsecamente trágica y el artista es de los pocos que saben vivir preparados para ello y de los únicos que lo tornan algo bello) le es impuesta por una sensibilidad que simplemente tiene y no ha buscado. Esto se puede interpretar también como la



declaración, común entre escritores, de que se escribe para hacer el libro que se quisiera leer y aún no se ha encontrado: en el artista hay un hambre insaciada de una obra que no está a la mano; subyace una inconformidad con el arte preexistente que conduce al intento, inmodesto acaso, de darse a sí mismo y de paso a la humanidad esa imprescindible obra faltante.

Hay sin embargo un pero mayúsculo. El único criterio según el cual hace falta esa obra es el del propio artista. A su alrededor, los demás no parecen echarla de menos: debería darse cuenta el artista del hambre cuando lo dejan que se entierre en vida sin prestarle la menor atención. Con esto me aproximo ya a Camus, y comienzo por recordar que, cuando el emperador Calígula quiere hacer palpable la verdad de que los hombres mueren y no son felices, el personaje de Hélicon le replica: “Allons, Caïus, c'est une vérité dont on s'arrange très bien. Regarde autour de toi. Ce n'est pas cela qui les empêche de déjeuner.” (1958, p. 27).¹⁰

El artista está solo. Camus también lo sabe: por mucho ruido que haya alrededor de Jonás, el artista solamente puede estar solo en tanto sea artista, es decir, a la hora de hacer arte. Dos motivaciones se ofrecen para ello. Una: no hay nada que el arte quiera decir que se pueda traducir a otro lenguaje más allá del que se usa en el momento en que se está creando, guiado únicamente por el propio criterio y sin la intervención de los demás. De aquí la burla de Camus, que ya abordé, hacia los comentaristas de la obra de Jonás: seres llenos de afectación en su afán de vociferar interpretaciones sorpresivas para el propio Jonás. No necesariamente están equivocados al decir cómo es posible leer la obra de Jonás, pero a este sus opiniones le entran por un oído y le salen por el otro. No hay que dejarse engañar por la aparente aceptación de Jonás de todo lo que los críticos le dicen: es parte de su tendencia natural a no entrar en discusiones. Jonás, de por sí, no tiene argumentos para contradecir a sus críticos porque todo lo que tenía que decir lo ha dicho pintando.

¹⁰ No he citado hasta ahora en la obra camusiana más que el relato de Jonás, pero resultaba imposible, refiriéndome al artista del hambre, no traer a colación este pasaje que justamente habla de que a la inmensa mayoría de las personas su condición mortal no les corta el apetito.



Voy a la segunda motivación de la soledad: el artista (al menos, el artista que es Jonás) no crea para comunicar algo a terceros, sino que lo hace para satisfacer su necesidad personal de crear. La gran despreocupación con que Jonás vive mientras le es posible pintar tiene este trasfondo. Tolera a las personas a su alrededor y hasta les agradece que se interesen por él y por sus cuadros, pero también las considera solo fuente de interrupciones de las que ojalá pudiera prescindir.

6. La solidaridad

Aquí llego a un territorio que no pisa Franz Kafka. Los artistas de “Primer sufrimiento” y “Un artista del hambre” son decididamente solipsistas, y lo más cierto de la obra kafkiana en general es que construye un espacio de desencuentros vitales entre los personajes. Si ni siquiera hay espacio para el amor, mucho menos lo hay para la solidaridad, que debe existir sin el impulso erótico que el primero tiene. Las relaciones eróticas de los personajes kafkianos están cargadas de limitaciones egoístas impropias del amor: piénsese en K. y Frieda, personajes de *El castillo* (Kafka, 1981), quienes están juntos solo en la medida en que ello sirva a sus intereses de combatir a un enemigo común, Klamm. No duda Frieda en volver a ser la amante de este cuando estar con K. ya no le conviene. Piénsese en el clima de desapego generalizado que tienen unos respecto de otros en el universo kafkiano descrito en *El proceso* (Kafka, 1992), y que permite que ocurra esa trama horrible descrita en la novela. Desapego no menor que el de la familia de Gregorio Samsa hacia este, una vez convertido en insecto.

De vuelta a los relatos kafkianos centrales en este ensayo, solo el de “Josefina la cantante o el pueblo de los ratones” nos permite un acercamiento a la relación del artista con sus receptores, más allá del aplauso total de “Primer sufrimiento” o del rechazo total de “Un artista del hambre”, extremos que tan solo producen el aislamiento de los protagonistas. Queda claro que Josefina es un personaje que ejecuta su música sin que la mueva ningún tipo de afán solidario. Cuando se pretende algo así como “cantora de su pueblo” lo hace más para colgarse una medalla sobre el pecho que para ayudar



a la comunidad ratonil. Ya he comentado que se la critica porque elige momentos para cantar que ponen en peligro a los demás, mientras que a ella su fuero especial de artista única le proporciona protección. De manera que tampoco Josefina, que transita por una zona intermedia entre la aceptación y el rechazo por parte del público, establece con este relaciones solidarias.

Diferente es el caso camusiano. Para plantearlo en su marco general, me es necesario introducir un comentario de *La peste*. Esta novela desarrolla el pensamiento de Albert Camus acerca de la relación entre la soledad y la solidaridad, y por supuesto ha de recordarse aquí lo que dije al final de la introducción sobre el hallazgo de Rateau en una pintura de Jonás. La soledad es la marca de los personajes de *La peste* (Camus, 1947) que son solidarios: desde el protagonista, el Dr. Rieux, quien pierde a su esposa lejos de las fronteras de la ciudad apestada, hasta todos y cada uno de los personajes que ayudan al médico a llevar cuidados y asistencia a los enfermos. Recuérdese a Rambert, el periodista que lucha por salir de Orán para reencontrarse con su amada, y que únicamente cuando renuncia a tal propósito y asume su soledad es capaz de convertirse en uno más de los aliados del médico.

Ahora bien, la soledad no es suficiente para que se actúe de manera solidaria. También está solo Cottard, quien a raíz de la aparición de la peste se rodea no de amigos sino de cómplices en su afán de lucrar con la calamidad que azota la ciudad. De modo que la soledad también permite actuar como un canalla, pero es la condición necesaria, aunque no suficiente, para ser solidario. Cottard terminará por abrir fuego al azar contra los transeúntes y es arrestado por la policía tras matar a un perro. De por sí tenía cuentas delictivas pendientes.

Con este marco general dado por *La peste*, vuelvo a Jonás. No se nos da mayor información sobre lo que pasa por su cabeza al atravesar la crisis que lo lleva a dejar de pintar tanto como a recluirse en las alturas de su casa. Jonás insiste en que está trabajando, aunque parece no hacer nada. Mi intención es creerle: Jonás pasa por un periodo de reflexión cuya preocupación está plasmada en esa escritura indecisa que encuentra Rateau: ¿solidario o solitario?



¿Estamos frente a un dilema? ¿Se plantea Jonás, al contrario de lo que se lee en *La peste*, que se debe escoger entre ser solidario y ser solitario? Si ser solitario es una condición para crear arte, ¿debe por ello el artista renunciar a la solidaridad? Jonás se aísla de su familia y, poco antes de desvanecerse vencido por el cansancio que lo carcome en su periodo de reflexión, se dice dos cosas: que ama a los suyos, al mundo entero, el cual es adorable, y que no volverá a trabajar. Eso le produce felicidad momentánea y un desmayo, momentáneo también (el médico dice sin dudar que se curará).

Creo que Camus no lo plantea como un dilema. No hay que escoger entre soledad y solidaridad. Más bien debe Jonás resolver el pesado reto de ser solitario y solidario al mismo tiempo. El asunto es más complicado para un artista que para un médico como el Dr. Rieux, cuyo trabajo, al cual se aferra, es un ejercicio de solidaridad: siempre hay enfermos, incluso luego de que la peste ha abandonado Orán. Menos evidente es la senda del artista solitario y solidario a la vez; más difícil el camino por el cual elevarse a las alturas de la luz en su necesidad solitaria de artista sin desprenderse del amor que siente por la humanidad y por los suyos. El relato termina ahí, cuando Jonás aún no sabe qué hacer para conseguirlo, pero sí sabe cómo será lo que persigue: una conjunción exitosa de soledad y solidaridad. Hay ya un comienzo: se han ido de su vida los pesos muertos que lo agobiaban, los representantes del mundillo del arte; se han quedado solo los verdaderos seres queridos, con quienes tiene relaciones imperfectas pero no por eso menos amorosas. Volverá a pintar cuando encuentre el camino.

7. Conclusiones

El arte no admite otra cosa que la senda de las dudas. Solo se transita por él preguntándose si hay que continuar y cómo. Camus en 1957 había pasado por serias dudas en relación con su propia forma de ejercitar la solidaridad como artista. No en balde ha escrito ya *La chute*, que es en mucho un ajuste de cuentas consigo mismo, protagonizada por un penitente aislado del mundo y perseguido por la culpa. No olvidemos el nombre del personaje, ni tampoco el epígrafe bíblico del relato: el Jonás



del Antiguo Testamento se ha embarcado tras desobedecer a Dios y el navío en que va se halla en aprietos por la cólera divina. Es entonces cuando pide a quienes navegan con él lo que el epígrafe menciona: “Arrojadme al mar..., pues yo sé que por mi causa os ha sobrevenido esta gran borrasca.” (Reina-Varela, 2009, Jonás, I, 12). El Jonás camusiano se siente, al menos respecto de su familia, como ese peso muerto que causa la desgracia. Muy parecido al protagonista de *La chute* (Camus, 1956b).

Creo, sin embargo, que esto es solo una parte de la historia de Jonás. La culpa no es solo suya: Jonás, a quien le falta carácter, se encuentra en un medio que lo conduce por una senda en la que no todo es su responsabilidad. Así tenemos a un personaje finalmente no tan atormentado por la culpa, pues piensa de sí mismo que en parte se ha dejado llevar por su aquiescencia antes que tomar todas sus decisiones. No está atormentado sino por el hecho de no poder dedicarse plenamente a su vocación pictórica sin que esto resulte un problema. Pues su necesidad de responder también ante las demandas de sus seres queridos, cuyo cariño recibe y necesita, lo pone en aprietos a la hora de querer elevarse a las alturas. Jonás se encuentra en una encrucijada que solo resolverá si consigue ser solitario y solidario a la vez. Solitario para pintar y solidario para darse a los otros. Y ya tiene resuelto, al menos, el asunto más molesto: dejó ir de su lado al mundillo del arte.

Como suele ocurrir con Kafka, este no admite oscilaciones como las que acabo de describir en Camus.¹¹ Para él, la soledad del artista no tiene remedio y su única salvación es personal, en la medida en que sepa ejecutar un “ars moriendi” tan bien conseguido como le sea posible. No encontrará jamás la perfección ni la comprensión del mundo. No aspira a la solidaridad a través del arte.

¹¹ Esto de ninguna manera quiere decir que la obra kafkiana no esté llena de dudas. Apunta más bien a que solo duda dentro de su enorme pesimismo, del cual no se mueve.



De manera que, aunque comparten algunos territorios de su estética, según he ido puntualizando, Kafka y Camus se desentienden cuando la estética se aproxima a la ética; es decir, en el momento en el que el arte se pregunta por su responsabilidad en la vida de los demás seres humanos.

Referencias bibliográficas

- Reina-Varela. (2009). La Biblia. Santa Biblia (ldscdn.org)
- Camus, A. (1951a). *Le mythe de Sisyphe*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1951b). *L'homme révolté*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1956a). *L'Étranger*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1956b). *La chute*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1957). *L'exil et le royaume*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1958). *Caligula suivi de Le malentendu*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Camus, A. (1947). *La peste*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- France24. (4 enero 2019). “El Louvre registra un nuevo récord de visitas”. France24
<https://www.france24.com/es/20190103-louvre-record-visitas>
- Kafka, F. (1981). *El castillo*. Trad. de J.A. Moyano Moradillo. Madrid, España: EDAF.
- Kafka, F. (1992). *Obras selectas*. Ed. Antonio Massone. Trad. de D.J. Vogelmann. Buenos Aires, Argentina: Editorial Andrés Bello.
- Kafka, F. (2005). *Ante la ley. Escritos publicados en vida*. Trad. De Juan José del Solar. Barcelona, España: DeBolsillo.
- Víquez, A. (2013). “El fatal Kafka y las ventajas de la incomprensión”. En *Káñina* XXXVII(2), pp. 79-95.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)